



UNIVERSIDADE DE  
COIMBRA



Maria da Conceição Salazar Cano

**O BUMBA MEU BOI COMO ZONA DE CONTACTO:**  
TRAJETÓRIAS E RESSIGNIFICAÇÃO DO PATRIMÓNIO CULTURAL

Tese de Doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, ramo de Estudos Culturais,  
orientada pelo Professor Doutor João Leal e Professora Doutora Sandra Xavier,  
apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra

Agosto de 2018





Universidade de Coimbra

**Maria da Conceição Salazar Cano**

**O BUMBA MEU BOI COMO ZONA DE CONTACTO:**

**trajetórias e ressignificação do património cultural**

Tese de Doutoramento em Patrimónios de Influência Portuguesa, ramo de Estudos Culturais,  
apresentada ao Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra para a  
obtenção do grau de Doutor

Orientadores:

Professor Doutor João Leal

e

Professora Doutora Sandra Xavier

Coimbra, 2018



À memória de minha mãe, Erotildes Salazar  
Cano, quem me fez forte e me ensinou a  
alegria de viver mesmo diante das  
adversidades.



## **Agradecimentos**

Ao Fabrício Dias da Rocha, meu marido, por estar sempre ao meu lado e ser minha fonte inesgotável de bom humor, reflexão, incentivo e determinação. Ter a sua companhia ao longo das intermináveis madrugadas de trabalho de escrita de nossas respectivas teses, tornou todo o processo mais leve e menos solitário.

À minha família – nomeadamente, meu pai Genésio Cano, meus irmãos (Rafael, Eliana, Júnior e Tom), minha cunhada Flávia e minha sogra Maria Ediná – pela confiança e pelo apoio incondicional, sem o qual esse trabalho não teria sido realizado.

Ao professor e orientador João Leal por me conduzir com sapiência a reflexões mais lúcidas contribuindo determinantemente para o meu amadurecimento académico e profissional. A sua paciência, estímulo e compreensão foram fundamentais para o meu desempenho e para a conclusão desta tese. Será sempre um exemplo de sabedoria aliada à simplicidade e leveza

À professora e coorientadora Sandra Xavier pelas discussões em torno de meu projeto, cuja leitura sempre atenta foi imprescindível para o amadurecimento de meu trabalho.

À Luciana Carvalho pelas argumentações pertinentes que contribuíram significativamente para a fase pré-campo e de elaboração do projeto de tese.

À professora Vera Marques pelas aulas no departamento de Ciências da Vida da Universidade de Coimbra, no âmbito do estágio que realizei como monitora, e pelas conversas informais extremamente enriquecedoras para as discussões que proponho em torno do património, dos processos de patrimonialização e dos usos da cultura popular.

Aos professores do PIP, especialmente, ao professor António Sousa Ribeiro e ao professor Paulo Varela Gomes, por levantarem questões e apontarem caminhos interessantes no âmbito da cadeira “projeto de tese”; ao professor Paulo Peixoto pelas discussões acerca do património cultural imaterial e sua relação com o turismo, de forma descontraída e instigante; e, ao professor Walter Rossa pelo apoio constante e pelas pressões necessárias em determinados momentos.

À Dra. Helena Salgado pela ajuda com os trâmites burocráticos da Universidade de Coimbra, sempre muito prestativa, atenciosa e eficiente.

À CAPES por financiar parte deste projeto de doutoramento.

À Martina Alehrt, da Universidade Federal do Maranhão, pelas discussões realizadas durante o congresso da APA (Associação Portuguesa de Antropologia) sobre os boizinhos de encantado e o universo da religiosidade afro-brasileira no Maranhão.

Aos professores Mundicarmo e Sérgio Ferretti pela acolhida junto ao grupo GPMINA durante a realização de meu trabalho de campo e pelas discussões sobre o sincretismo no contexto maranhense.

Ao bumba meu boi da Liberdade, pela amizade, respeito, acolhimento e colaboração que permitiram a realização do trabalho de campo, aliando descontração e compromisso. À Regina, Concita, Ana Luzia, dona Vitorina, seu Zió, Neto de Azile, dona Lourdes, dona Nera, seu Barroso, dona Eugénia, seu Zé Pretinho e dona Maria, seu Boca de Ouro, seu Cabeludo, dona Antónia e seu Ciríaco, seu Dico, seu Zé Baixinho, seu Coló, Bedel, seu Belmiro, seu Jari, Zé Doido, Barata, dentre muitos outros brincantes, por me mostrarem que a alegria e a fé no santo fortalecem o ser humano e os ajuda a enfrentar as dificuldades da vida cotidiana.

Ao seu Raimundo rezador por me mostrar os seus cadernos, um legado de família, onde estão registadas as principais orações, ladainhas e benditos rezados e cantados durante as celebrações do bumba meu boi, e que, em sua sabedoria me ensinou que “o estudo não tira a ignorância de quem a tem”.

Ao seu Zeca por partilhar sua história dentro universo místico-religioso do bumba meu boi e ao boi Lírio de São João, seu Zé Olhinho do boi Santa Fé, Nadir e seu Apolónio do boi da Floresta, Zé Godão do boi Barrica, Leila do boi de Axixá, dona Maria e seu filho Mateus que me acolheram em Vila Esperança, e a todos os amigos que fiz no Maranhão durante o trabalho de campo.

À Izaurina Nunes, a quem sou grata pela companhia durante as várias celebrações do bumba meu boi, me explicando com entusiasmo e paciência os detalhes mais sutis do domínio

místico da brincadeira do boi; sendo mais uma das amizades que se consolidou a partir do bumba meu boi.

Ao Jandir Gonçalves por me acompanhar até Vila Esperança para que eu pudesse ver uma brincadeira que foge dos circuitos comerciais e pelas longas conversas; sempre muito atencioso ao me mostrar os registos fotográficos de formas distintas de brincar boi que não se enquadram nas classificações eruditas, questionando assim essas construções em torno do bumba meu boi e apontando vertentes da brincadeira que me abriram leques de possibilidades para futuros trabalhos de pesquisa.

Aos colegas e amigos do PIP, especialmente, Martina Matozzi, Ana Neno, Vera Domingues, Fernando Pires, Nuno Grancho, Inés Matos, Lisandra Mendonça, dentre outros, com quem compartilhei momentos de dúvidas e acertos. Fazer parte da primeira turma do Programa de Doutorado Patrimónios de Influência Portuguesa foi muito desafiador; e a frase que me incentivou em alguns momentos, tantas vezes repetida por Fernando durante as aulas, citando um provérbio cabo-verdiano: “homem ao mar é pra nadar”.

À Roberta e Carol Gondim, Kelen Pessuto, Darlan Marchi, Rita Catania Marrone, Renata Duran; amigos queridos que acompanharam mais de perto este processo, oferecendo compreensão, apoio, momentos de descontração e divertimento, partilhando angústias e conquistas de suas teses e trabalhos académicos, processos de escritas e leituras infindáveis.

À Mónica Rasteiro (minha treinadora) e ao David Vilela (meu professor de pilates) por contribuírem significativamente para o meu equilíbrio físico e emocional, fornecendo ritmo e entusiasmo que motivaram a disciplina e a concentração necessárias para a conclusão deste trabalho.

E a todos aqueles que passaram pela minha vida ao longo deste doutoramento promovendo uma troca positiva e estimulante, os meus mais sinceros agradecimentos.

**Financiamento:**

Esse projeto foi financiado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES) através da bolsa de doutorado pleno no exterior BEX 1807/13-7.

## **O rei que mora no mar**

(Ferreira Gullar, poeta maranhense)

Diz a lenda que na praia  
dos Lençóis no Maranhão  
há um touro negro encantado  
e que esse touro é Dom Sebastião.

Dizem que, se a noite é feia,  
qualquer um pode escutar  
o touro a correr na areia  
até se perder no mar

onde vive num palácio  
feito de seda e de ouro.

Mas todo encanto se acaba  
Se alguém enfrentar o touro.

Isso é o que diz a lenda.  
Mas eu digo muito mais:

Se o povo matar o touro,  
a encantação se desfaz.

Mas não é o rei, é o povo  
que afinal desencanta.

Não é o rei, é o povo  
que se liberta e levanta  
como seu próprio senhor:

Que o povo é o rei encantado  
no touro que ele inventou.



## **Resumo**

Aclamado nacionalmente como a manifestação cultural mais emblemática do Maranhão, o bumba meu boi destaca-se pelo carácter lúdico e pela dimensão religiosa, a qual pode ser observada tanto em suas relações com o catolicismo popular, sobretudo na devoção a São João, quanto em suas conexões com as religiões afro-brasileiras. Com uma trajetória marcada por momentos de repressão, criminalização e preconceito social, o bumba meu boi passou por um longo processo de objetificação cultural (Handler, 1988) até atingir o estatuto de símbolo identitário e de património cultural imaterial do Brasil.

Considerando a atuação de um conjunto de atores políticos e sociais neste processo, examino os diferentes discursos construídos em torno do bumba meu boi para compreender a ressignificação desta brincadeira, as sobreposições de interesses e as negociações existentes. Por meio de uma abordagem antropológica e etnográfica e de um trabalho de campo realizado em São Luís do Maranhão, proponho uma análise do bumba meu boi como zona de contacto (Pratt, 1999a; Clifford, 1999) e de hibridação cultural (Canclini, 1998) de modo a perceber até que ponto as trocas, contactos e interações observados no e a partir do bumba meu boi são mediados por relações de poder.

Através da analogia do bumba meu boi como zona de contacto procuro refletir as negociações, trocas e/ou sobreposições de culturas, pessoas e interesses nos variados contextos que serão abordados nesta tese. Dessa forma, este estudo contribuirá igualmente para uma melhor compreensão sobre os usos da cultura popular, sua ressignificação diante das trocas multidirecionais, sua contextualização em diferentes espaços sociais, sua transformação em símbolo identitário e sua ressignificação no atual contexto da globalização, para além de lançar um novo olhar sobre o bumba meu boi enquanto zona de contacto.

**Palavras-chave:** bumba meu boi, zona de contacto, património cultural imaterial

## **Abstract**

Acclaimed nationally as the most emblematic cultural manifestation of Maranhão, the *bumba meu boi* stands out for the playful character and the religious dimension, which can be observed both in its relations with popular Catholicism, especially in devotion to Saint John, and in its connections with Afro-Brazilian religions. With a trajectory marked by moments of repression, criminalization and social prejudice, the *bumba meu boi* went through a long process of cultural objectification (Handler, 1988) until it reached the status of identity symbol and intangible cultural heritage of Brazil.

Considering the performance of a group of political and social actors in this process, I examine the different speeches built around the *bumba meu boi* to understand the re-signification of this cultural manifestation (joke), the overlap of interests and the existing negotiations. By means of an anthropological and ethnographic approach and a field work carried out in São Luís do Maranhão, I propose an analysis of the *bumba meu boi* as contact zone (Pratt, 1999a; Clifford, 1999) and cultural hybridization (Canclini, 1998) in order to realize the extent to which the exchanges, contacts and interactions observed in and from the *bumba meu boi* are mediated by power relations.

Through the analogy of *bumba meu boi* as contact zone I try to reflect on the negotiations, exchanges and / or overlaps of cultures, people and interests in the various contexts that will be approached in this thesis. Thus, this study will also contribute to a better understanding of the uses of popular culture, its re-signification in the face of multidirectional exchanges, its contextualization in different social spaces, its transformation into an identity symbol and its re-signification in the current context of globalization, in addition to launching a new perspective about the *bumba meu boi* as a contact zone.

**Keywords:** *bumba meu boi*, contact zone, intangible cultural heritage

## **Lista de abreviaturas e acrónimos**

CCPDVF: Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

CNPJ: Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas

CMF: Comissão Maranhense de Folclore

CNFCP: Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular

DOU: Diário Oficial da União

DPI: Departamento do Património Imaterial

EUA: Estados Unidos da América

FUNC: Fundação Municipal de Cultura

GPMINA: Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular

IBGE: Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística

INRC: Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN: Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional

ISCTE-IUL: Instituto Universitário de Lisboa

MinC: Ministério da Cultura

ONG: Organização não Governamental

SECMA: Secretaria de Estado da Cultura

SECTUR: Secretaria de Estado da Cultura e do Turismo

SECULT: Secretaria Municipal de Cultural

SPHAN: Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional

UFMA: Universidade Federal do Maranhão

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

URSS: União das Repúblicas Socialistas Soviéticas.

## Sumário

<b>Resumo</b> .....	<b>11</b>
<b>Abstract</b> .....	<b>12</b>
<b>Lista de abreviaturas e acrónimos</b> .....	<b>13</b>
<b>Introdução</b> .....	<b>17</b>
<b>Capítulo 1. O bumba meu boi como zona de contacto</b> .....	<b>31</b>
1.1 A construção dos discursos em torno do bumba meu boi.....	38
1.2 O universo do bumba meu boi do Maranhão .....	51
1.3 As diferentes formas de brincar boi .....	57
1.4 As narrativas no bumba meu boi: do mito de origem à auto-etnografia.....	67
<b>Capítulo 2. O universo religioso e lúdico no bumba meu boi: uma abordagem etnográfica</b> .....	<b>77</b>
2.1 A constituição do bumba meu boi da Liberdade.....	81
2.2 A dimensão social do boi da Liberdade .....	88
2.3 O ciclo ritualístico do boi da Liberdade.....	95
2.3.1 Os ensaios: fortalecimento da sociabilidade do grupo.....	97
2.3.2 O batizado: promessa e devoção a São João .....	100
2.3.3 As apresentações: entre contratos, promessas e diversão .....	103
2.3.4 A morte do boi e o encerramento do ciclo ritualístico .....	112
2.4 O universo paralelo do bumba meu boi: os bois dos encantados.....	123
2.4.1 Dos terreiros ao espetáculo: o boi Lírio de São João.....	125
2.4.2 Os boizinhos de terreiros.....	132
2.5 Conjugando diversão e devoção .....	141
<b>Capítulo 3. Da subalternidade a símbolo de identidade: o papel da mediação na trajetória política do bumba meu boi</b> .....	<b>147</b>
3.1 A atuação bicultural dos folcloristas e a questão identitária .....	155
3.2 A objetificação do bumba meu boi em âmbito regional e a implementação das políticas culturais.....	167
3.3 O bumba meu boi no jogo das identidades .....	180
<b>Capítulo 4. Impactos do processo de valorização cultural do bumba meu boi</b> .....	<b>191</b>

4.1 O debate em torno da mercantilização e da estetização do bumba meu boi .....	208
4.2 O bumba meu boi como resultado de trocas verticais e horizontais .....	218
<b>Capítulo 5. O património cultural imaterial: uma “nova” zona de contacto e as negociações e circularidades em torno da cultura popular .....</b>	<b>223</b>
5.1 As políticas do património cultural imaterial no Brasil e o inventário do bumba meu boi do Maranhão .....	226
5.2 O registo do bumba meu boi do Maranhão como património cultural do Brasil .....	237
5.3 O contra-discurso do património cultural imaterial: uma abordagem tradicionalista .....	245
5.4 Impactos da patrimonialização PCI: os encontros e confrontos em torno do património cultural imaterial.....	252
<b>Considerações finais .....</b>	<b>265</b>
<b>Referências bibliográficas .....</b>	<b>271</b>
<b>ANEXOS .....</b>	<b>291</b>



## **Introdução**

Observado em diferentes regiões do Brasil, o bumba meu boi – também conhecido como bumba boi, brincadeira do boi ou apenas brincadeira que acentua o seu aspeto lúdico – é uma manifestação cultural com um forte carácter religioso, o qual pode ser observado tanto na devoção aos santos do catolicismo popular, principalmente São João, quanto nos rituais afro-religiosos. Marcado por trocas singulares, o bumba boi conjuga a dimensão religiosa e ritualística a uma forma de diversão, envolvendo performance, dramatização, música, dança e poesia. Até meados do século XX, a brincadeira do boi esteve ligada às populações subalternizadas, sofreu preconceito, perseguição, controlo policial e proibição. Não obstante, após um processo de objetificação, nos termos abordados por Richard Handler (1988), implementado em âmbito nacional por folcloristas entre 1930 e 1950 que modificou a forma como a sociedade percecionava o bumba meu boi, este foi elevado a símbolo da nacionalidade brasileira e foi cooptado para a objetificação da identidade regional do Maranhão. A conexão entre o bumba meu boi e o governo do Estado do Maranhão a partir de 1970 promoveu a turistificação da brincadeira acarretando transformações significativas que impulsionaram o seu registo junto ao Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como património da cultura imaterial do Brasil em 2011 com o intuito de se preservar uma suposta “autenticidade”.

Diante da trajetória política do bumba meu boi, é válido perceber analiticamente os processos de seleção e reinterpretação que lhe atribuíram o estatuto de emblema identitário. Neste contexto, deve-se destacar o importante papel da mediação através da atuação “bicultural” (Burke, 2010) de folcloristas, intelectuais e agentes ligados ao poder público. Desse modo, é fundamental para a construção do presente estudo a análise dos contactos, trocas e interações observados na e através da brincadeira entre os brincantes – isto é, seus

adeptos e praticantes –, os intelectuais e as políticas culturais para perceber as negociações, os conflitos e as sobreposições de interesses, as disputas simbólicas, as mediações e as relações de poder em torno do bumba meu boi.

Recorrendo a terminologia proposta por Mary Louise Pratt (1999a), proponho analisar o bumba meu boi como uma zona de contacto, ou seja, um espaço onde elementos e culturas díspares se cruzam, se articulam, se confrontam e se entrelaçam. Contribui igualmente para as discussões aqui propostas, o conceito de hibridação, conforme a abordagem de Néstor García Canclini (1998) – conceito este que, tal como a definição de zona de contacto, será aprofundado no primeiro capítulo desta tese. Portanto, sob a perspectiva da zona de contacto, analisarei as variadas dimensões do universo do bumba meu boi, seja o aspeto ritual da festa nos distintos espaços, seja sua trajetória política e o processo de patrimonialização. Considerando o envolvimento de diferentes atores nesta manifestação, procuro compreender a dimensão total desta realidade tendo em conta a circulação de poderes econômicos, políticos, mágico-religiosos, de estatutos e de prestígios tanto dentro dos grupos de bumba meu boi – os quais funcionam como uma espécie de instituição sociocultural – quanto em suas articulações com as esferas e sujeitos externos à brincadeira, nomeadamente, intelectuais e órgãos do Estado ligados à cultura.

Tendo em vista certa hierarquização nos contactos e trocas observados entre o bumba meu boi e as instâncias culturais do Estado e os intelectuais, a primeira hipótese deste estudo está relacionada a uma suposta relação de dominação/subordinação marcada por trocas verticalizadas e sobredeterminadas por relações de poder e por interesses políticos ideológicos. Uma segunda hipótese, pondera a existência de uma circularidade de poderes entre os diferentes sujeitos envolvidos com o bumba meu boi, pela qual, os brincantes e principalmente os líderes e donos de grupos de bumba boi negociam por meio das ferramentas das políticas culturais. Esta segunda hipótese aponta para a importância de

mecanismos simultaneamente verticais e horizontais e considera as interações entre brincantes, intelectuais e Estado, assim como as negociações resultantes destes contactos.

Neste sentido, é válido questionar quais são os interesses que regem esse processo de emblematização do bumba meu boi do Maranhão, seja como símbolo identitário, seja como património cultural do Brasil. Deve-se ainda inquirir como se dá o envolvimento dos brincantes neste processo, como estes negociam e reelaboram seus significados e até que ponto a própria brincadeira se beneficia ou não desta objetificação. No âmbito das articulações entre brincantes, intelectuais e Estado, convém perguntar como se dá esse contacto e até que ponto estas trocas, interações e negociações são permeados por relações de poder? Estes temas, dentre outras questões, serão perseguidos ao longo desta tese. Dessa forma, este estudo contribuirá igualmente para uma melhor compreensão sobre os usos da cultura popular, sua circulação e ressignificação diante dos processos de trocas, mediações e articulações, sua contextualização em diferentes espaços sociais e sua transformação em símbolo identitário e património cultural, para além de lançar um novo olhar sobre o bumba meu boi como zona de contacto.

Para alcançar os objetivos aqui propostos, analisar as relações entre os diferentes atores envolvidos com a brincadeira e compreender a dimensão total do bumba meu boi, foi necessário realizar um trabalho de campo prolongado; considerando que este é regido por uma tentativa de perceber o significado interno e alcançar uma visão holística (Powdermaker, 1969: 418 *apud* Robben e Sluka, 2007: 7). Neste sentido, o trabalho de campo decorreu em São Luís, capital do estado do Maranhão (Brasil), entre os meses de março e setembro de 2013, em virtude da brincadeira ser regida por um calendário festivo cíclico, de maneira a observar desde os preparativos até o encerramento da festividade para entender a realidade sociocultural do bumba meu boi.

A observação participante enquanto suporte metodológico fundamental permitiu-me construir uma rede de relações intersubjetiva que envolveu informantes, contactos e interlocutores tanto ligados aos grupos de bumba meu boi quanto vinculados às instituições de cultura do Estado. Em conformidade com a proposta empírico-científica de Roger Sanjek (1991: 618), o trabalho de campo baseou-se na observação participante, na etnografia, nos diálogos, nas conversas e nas entrevistas com os diversos sujeitos, possibilitando a enunciação de diferentes discursos que me conduziram às reflexões e conclusões obtidas neste estudo. Através da convivência e da interação com os diversos atores de interesse nesta pesquisa, e tendo atenção aos diferentes discursos produzidos pelos mesmos, busquei perceber as relações entre os próprios brincantes, assim como compreender as trocas, contactos e articulações entre os brincantes, o poder público (Estado), os intelectuais e os demais sujeitos envolvidos com esta manifestação com o intuito de analisar as mediações e relações de poder em torno do bumba meu boi.

Com o intuito de perceber o significado sociocultural do bumba meu boi, acompanhei tanto os bastidores da festa quanto as cerimónias e performances, estando sempre atenta às ações, aos discursos, às conversas, às interações e aos comportamentos dos brincantes nos diferentes espaços e circunstâncias. A observação participante realizou-se, sobretudo, junto a dois grupos distintos: o bumba meu boi da Liberdade e o bumba meu boi Lírio de São João. Assim, foi possível observar a rotina dos brincantes, as relações estabelecidas entre os próprios brincantes, inclusive as relações de poder e prestígio dentro dos grupos, os contactos com os diferentes sujeitos externos à brincadeira, as trocas e negociações existentes dentro do boi a partir das inúmeras circunstâncias que surgem ao longo do ciclo festivo.

É válido sublinhar que por meio de minha interação com o boi da Liberdade, assumi um papel na performance, o que me atribuiu o estatuto de brincante, e também passei

a colaborar na confecção dos bordados das indumentárias, desempenhando assim tripla função (pesquisadora/brincante/bordadeira), a qual me proporcionou uma experiência “tanto física quanto intelectual” (Clifford, 2005: 104). A partir da observação participante, da função de bordadeira e do papel de brincante pude acompanhar a rotina do grupo, estabelecer um contacto mais aproximado com os brincantes do boi da Liberdade, participar da brincadeira, partilhar sentimentos de alegria e frustração e, dessa forma, compreender “os códigos socialmente estabelecidos” ou as “estruturas de significação” (Geertz, 2008: 7) intrínsecas ao bumba meu boi. Assim, tive uma presença constante e uma participação mais dinâmica, interativa e colaborativa junto ao boi da Liberdade e uma atuação um pouco mais distanciada junto ao boi Lírio de São João; procurando em ambos os contextos, relacionar-me e interagir com os sujeitos sem interferir nas dinâmicas internas dos grupos.

O trabalho de campo realizado junto aos diversos atores envolvidos com o bumba meu boi foi marcado por períodos de maior aproximação e de relativo afastamento, pois é necessário estar “dentro para compreender, mas ao mesmo tempo tem que estar fora para racionalizar a experiência, e poder construir um objeto científico legítimo. Tem que se pensar a si próprio na relação com o outro” (Caria, 2002: 12-13). Neste sentido, o trabalho etnográfico configurou-se como um “lugar de fronteira”, permeado de tensão e ambiguidade no estar “dentro e fora” (Caria, 2002: 13), fosse na conciliação e negociação de papéis (pesquisadora/brincante/bordadeira), no meu envolvimento com o grupo e/ou no “desenvolvimento da intersubjetividade” (Caria, 2002: 15).

Dessa maneira, o terreno configurou-se em um “espaço partilhado de experiências, discursos e representações distintas” (Raposo, 2002: 45). Através da etnografia, construída a partir da convivência, “do diálogo e da polifonia” (Clifford, 2005: 126), da reciprocidade e do respeito mútuo, foi possível “conjuguar e fazer coexistir a linguagem da experiência, de estar e pensar no trabalho de campo, com a linguagem da teoria, que permite objetivar e racionalizar

o que ocorreu” (Caria, 2002: 10). A análise etnográfica, enquanto “construção estratégica” (Caria, 2002: 9), permitiu-me elucidar as diferentes vozes e problematizar a questão das relações de poder no bumba meu boi.

Ainda, usei o caderno de campo para manifestar minhas primeiras impressões, anotar datas celebrativas importantes, apontamentos de conversas informais e de observações, organizar roteiros de entrevistas, guardar contactos e endereços de informantes, assim como traçar todo o meu percurso nos diferentes espaços por onde transitei. No entanto, é válido destacar que eu não costumava andar com o caderno sempre à mão, pois, como sublinha João Leal (2016: 146) “o caderno de campo pode espantar a informação e há que identificar os momentos em que é preferível usá-lo de um modo diferido”. Assim, procurava me aproximar das pessoas, estabelecer contacto, conversar, perceber suas impressões sobre os aspetos variados da brincadeira, observar os espaços e as relações entre os brincantes; e, salvo raras exceções, apenas quando chegava à casa, anotava diretamente no diário de campo o resultado de minhas observações e conversas. Penso que o facto de eu não andar com o caderno à mão facilitou-me as trocas e os contactos com diferentes brincantes, visto que alguns destes não gostam de dar entrevistas. Por este motivo, livreimei-me daquela imagem da pesquisadora sempre com o caderno à mão anotando todos os pormenores e fazendo muitas perguntas, para concentrar-me mais nas conversas informais, nas trocas e na interação com os brincantes, estando sempre atenta aos seus discursos e suas relações entre si.

Considerando que o caderno de campo contempla informações mais gerais e fragmentadas enquanto o diário de campo está voltado para a sistematização desta informação fragmentada (Leal, 2016), neste último pude aprofundar reflexões, sistematizar as informações recolhidas, descrever os rituais, celebrações e demais observações. É válido referir a importância do diário de campo na pesquisa etnográfica como exercício constante de reflexão (Leal, 2016), entretanto, por vezes, este exercício diário era impraticável por causa da

falta de tempo durante o período festivo. No entanto, o uso da câmara fotográfica ajudou-me a registar as diversas celebrações e os espaços distintos de circulação do bumba meu boi, estimulando-me a memória ao longo da descrição etnográfica.

Como instrumento de pesquisa, recorri ainda às entrevistas, as quais decorreram, principalmente com os brincantes do boi da Liberdade após os seis meses de convivência e alguma cumplicidade estabelecida com os mesmos. Ao término do trabalho de campo, os brincantes sentiam-se mais à vontade comigo para responderem as questões colocadas, e eu também já detinha conhecimento suficiente sobre a brincadeira e dominava os códigos, as linguagens e a dimensão sociocultural do bumba meu boi, o que facilitou a comunicação e o entendimento recíproco, assim como a minha compreensão sobre os factos que estavam a me narrar. Nas entrevistas, busquei focar nos aspetos essenciais para as questões aqui trabalhadas, tais como, as relações de poder, as trocas e os contactos intersubjetivos, a questão da patrimonialização, o significado simbólico do bumba meu boi em suas vidas, as transformações na brincadeira, dentre outras.

Para além do acompanhamento das atividades e da interação com o bumba meu boi da Liberdade e com o Lírio de São João, também realizei entrevistas e conversas com José Pereira Godão (diretor da Companhia Barrica Teatro de Rua), seu Zé Olhinho (dono do boi Unidos de Santa Fé), Nadir (líder do boi Floresta), Leila (dona do boi de Axixá), Orlando (líder do boi Brilho de Areias) e Carla (dona do boi Encanto da Ilha). Ainda, pude observar inúmeras apresentações de diferentes grupos nos arraiais organizados pelo Governo do Estado e pela Prefeitura Municipal de São Luís, e também acompanhar celebrações importantes junto ao boi São José dos Índios, Maracanã, Unidos de Santa Fé e nos terreiros afro-religiosos Casa de Nagô, Iemanjá e Fé em Deus. O conjunto de dados obtidos permitiu-me compreender a dimensão simbólica do bumba meu boi na vida dos brincantes e donos de bumba boi e na sociedade maranhense, sobretudo em São Luís.

Ao longo da pesquisa empírica e qualitativa, para além das conversas informais com os diferentes sujeitos envolvidos com a brincadeira, foram realizadas 19 entrevistas no total, com perguntas abertas e semi-estruturadas. Com o consentimento dos entrevistados, gravei o áudio das entrevistas em meu telemóvel para facilitar a análise e sistematização das respostas (após o trabalho de transcrição), assim como reproduzir um discurso fidedigno nas citações diretas que são usadas ao longo deste estudo. Dentre estas, nove foram concedidas por brincantes do boi da Liberdade, sete por brincantes e donos de outros grupos e três por pessoas ligadas ao Estado e diretamente relacionadas ao bumba meu boi, nomeadamente Izaurina Nunes (técnica do IPHAN e responsável pelo processo de patrimonialização do bumba meu boi do Maranhão), Jandir Gonçalves (vinculado à Superintendência de Cultura Popular, órgão da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Maranhão) e Sebastião Cardoso (que, à época, exercia o cargo de diretor do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho).

As entrevistas com os donos de bumba meu boi e demais brincantes foram realizadas nas sedes dos grupos – espaço onde os grupos se organizam – exceção seja feita para seu Raimundo Monteiro da Cruz, rezador do boi da Liberdade, que concedeu-me entrevista em sua própria residência, seguida de um delicioso almoço preparado por sua esposa. Por sua vez, as entrevistas realizadas com as pessoas ligadas às instituições de cultura do Estado, foram concedidas nas próprias instituições. Não obstante, é válido referir que, em virtude da estreita relação que estabeleci com Izaurina Nunes, os diversos encontros e almoços decorreram em vários locais e circunstâncias proporcionando momentos de diálogo, troca de ideias e reflexões. Da mesma forma, as conversas travadas com Jandir Gonçalves também não limitaram-se ao espaço institucional, uma vez que tive a oportunidade de acompanhá-lo em uma viagem ao município de Pindaré Mirim, situado a 252 quilómetros de São Luís, para apreciar uma brincadeira de bumba meu boi.

As entrevistas permitiram complementar os dados obtidos com a observação participante e analisar as impressões e discursos dos brincantes, sobretudo no que tange às trocas e contactos com as políticas culturais através da atuação do Estado, e da mesma forma, aprofundar ideias e debates sobre aspetos fundamentais da pesquisa que não estão explícitos no campo e ratificar e/ou corrigir um pensamento precipitado. Neste sentido, como destaca Sanjek (2000: 281), as entrevistas “allow us to extend our ethnographic reach in time and space, to learn about events we cannot observe, and with careful, directed use, to achieve illumination of larger issues that originate in fieldwork observations”. Como propõe Sanjek (2000), utilizei as entrevistas como suporte complementar e procurei desenvolver um trabalho de campo baseado fundamentalmente na observação participante, priorizando o diálogo, a interação e os contactos intersubjetivos.

Em concordância com Sanjek,

Time in the field, the ethnographic presence, is a complex set of activities – listening to speech in action, learning how to ask, arranging dialogic exchanges, conducting interviews, requesting specific pieces of information, observing behaviour in predetermined times and places and among combinations of actors, and seeing and hearing in a wide-ranging and open manner (cf. Moore 1987: 730), especially in the early stages of fieldwork (Sanjek, 1991: 619).

Neste contexto, penso que o exercício de ouvir, observar e saber quando, o quê e como perguntar, assim como um posicionamento sensível, compreensivo e paciente tenham sido extremamente importantes para a construção das relações estabelecidas entre pesquisadora e sujeitos de estudo e para o alcance dos objetivos propostos. Como pondera Paulo Raposo,

Uma das vantagens de se selecionar performances culturais como objeto analítico é que elas são ótimos temas de conversas, despoletam sentimentos e refletem juízos, valores e representações sociais da própria “comunidade”. Assim, são não apenas *ex libris* locais, emblemas da singularidade cultural e da afirmação identitária da comunidade, mas também os sujeitos da reflexividade individual. Fazem pensar sobre o grupo, exprimem as diferenças e as cisões do mesmo, mas também as solidariedades e os consensos. E, simultaneamente, são boas para refletir sobre a construção do *self* (Raposo, 2002: 50).

Quanto a recolha de bibliografias, documentos e materiais audiovisuais específicos sobre o bumba meu boi, no Maranhão deu-se nos arquivos do IPHAN, Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, Casa de Nhozinho, Universidade Federal do Maranhão (UFMA), acervo pessoal dos professores Mundicarmo e Sérgio Ferretti e junto aos próprios grupos de bumba meu boi (Liberdade, Lírio de São João, Barrica, Encanto da Ilha, Santa Fé, Floresta) o que me permitiu complementar dados e informações acerca da brincadeira. Ainda, a participação nas reuniões do Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular (GPMINA), coordenado pelos professores Mundicarmo e Sérgio Ferretti, possibilitou-me estabelecer o primeiro contacto com o bumba meu boi da Liberdade, conforme abordarei no segundo capítulo desta tese, para além do aprofundamento de discussões acerca da cultura popular através de estudos de caso viabilizados no Maranhão, a partir da análise de textos seleccionados dos folcloristas Artur Ramos e Edison Carneiro e de fundamentação teórica da antropologia. As leituras de carácter mais teórico-antropológico estenderam-se também nas bibliotecas da Universidade de Coimbra, do Centro de Estudos Sociais (CES), da Fundação Calouste Gulbenkian, do Instituto Universitário de Lisboa (ISCTE-IUL) e na Biblioteca Nacional de Portugal.

O presente estudo está estruturado da seguinte forma: nos capítulos primeiro e segundo procuro caracterizar o bumba meu boi e nos capítulos terceiro, quarto e quinto busco analisar o processo de seleção e reinterpretação que elegeu o bumba meu boi como símbolo de identidade nacional e regional e património cultural imaterial do Brasil. No primeiro capítulo, realizo, primeiramente, um enquadramento dos principais conceitos utilizados ao longo desta tese e que sustentam a abordagem do bumba meu boi a partir da perspectiva da zona de contacto proposta neste estudo, fundamentada sobretudo em Mary Louise Pratt (1999a) e James Clifford (1999). A discussão teórica estende-se ainda ao conceito de hibridação cultural (Canclini, 1998), objetificação da cultura (Handler, 1988) e “segunda vida”

do património (Kirshenblatt-Gimblett, 1998) os quais auxiliarão as análises acerca das trocas, interações e contactos observados no e a partir do bumba meu boi.

Com o intuito de mostrar os diferentes olhares construídos em torno do bumba meu boi, destaco os primeiros relatos produzidos no século XIX no Brasil que atribuíram à brincadeira um lugar marginal; os estudos de folclore que, voltados aos propósitos ideológicos identitários, passaram a discutir as supostas origens do bumba meu boi; e, por fim, as análises sócio-antropológicas contemporâneas, as quais abordam, predominantemente, uma suposta dialética entre tradição e modernidade, as transformações observadas na brincadeira, a questão identitária e as dimensões ritualísticas. De modo a caracterizar o bumba meu boi do Maranhão, apresento, em linhas gerais, o contexto ritualístico, as fases do período festivo, a variedade de estilos dispersos pelo Maranhão, e, finalmente, a narrativa “norteadora” da brincadeira e as diferentes possibilidades de narrativas cómicas.

No segundo capítulo, a fim de sublinhar especificidades e descrever o ciclo ritualístico do bumba meu boi, proponho uma abordagem etnográfica onde acentuo a articulação entre diversão e devoção/obrigação a partir da observação da brincadeira em diferentes espaços de circulação e ressignificação, com base nos estudos de caso realizados com o boi da Liberdade, o boi Lírio de São João e os boizinhos de encantados dos terreiros afro-religiosos Fé em Deus, Iemanjá e Casa de Nagô. Demonstro a dimensão social e o carácter religioso da brincadeira que revelam uma visão de mundo particular dos brincantes e adeptos do bumba meu boi. Da mesma forma, procuro analisar as interações, as relações de poder e os mecanismos de trocas observados dentro da brincadeira e em seu entorno. As perspectivas de Mikhail Bakhtin (2010), Victor Turner (1988) e Richard Schechner (2012) auxiliarão a análise da dimensão festiva, ritualística e performática, assim como Marcel Mauss (2008) e Émile Durkheim (2002: 382) ajudarão a refletir sobre o sistema de trocas e a construção da coletividade a partir do bumba meu boi, respectivamente.

Com o objetivo de produzir uma análise temporal e progressiva sobre a objetificação do bumba meu boi, conforme a abordagem de Handler (1988), demonstro no terceiro capítulo, a partir dos estudos de folclore, o processo de seleção e valorização do bumba meu boi como símbolo identitário e sua conexão com os propósitos ideológicos voltados para a construção da cultura e da identidade brasileira e maranhense, sublinhando os interesses que regem esta emblematização e o papel da mediação neste processo. Neste contexto, é relevante a atuação dos folcloristas Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Arthur Ramos, em âmbito nacional, e Domingos Vieira Filho, na conjuntura maranhense, na atribuição de novos significados ao bumba meu boi. Da mesma maneira, a participação do Governo do Estado do Maranhão, sobretudo a partir da década de 1970, através da implementação de políticas culturais e de fomento ao turismo, foi determinante para esta objetificação e para uma maior visibilidade do bumba meu boi no cenário nacional. Deverão ser considerados ainda os agentes mediadores desses contactos e a zona de mediação dentro da zona de contacto, a partir da perspectiva do bilinguismo cultural discutida por Bakhtin (2010) e Burke (2010).

No quarto capítulo, a partir de uma tematização etnográfica, procuro discutir os resultados dessa objetificação do bumba meu boi, e principalmente os impactos das políticas estaduais e municipais de cultura, confrontando a percepção dos brincantes com a perspectiva de intelectuais e de gestores culturais ligados ao governo estadual e federal. Considerando que este debate gira em torno das transformações observadas na brincadeira e centraliza-se na dialética tradição/modernidade, a abordagem de hibridação cultural (Canclini, 1998) e das trocas horizontais e verticais (Assunção, 1995, 2005) será aqui utilizada para refletir sobre os processos criativos e a circularidade no bumba meu boi.

Por fim, no quinto capítulo, examino o desenvolvimento das políticas culturais voltadas para o património imaterial no Brasil, assim como o processo de instrução e o registo

do bumba meu boi do Maranhão como património cultural imaterial. Abordo ainda o carácter tradicionalista da proposta de salvaguarda do bumba meu boi, cujo objetivo é, fundamentalmente, preservar a “autenticidade” e resgatar as formas “tradicionais” da brincadeira ameaçadas diante da mercantilização e da estetização decorrentes da adequação do bumba meu boi ao turismo. Para tal, fundamento-me na abordagem de David Guss (2000) sobre a retraditionalização de práticas culturais em contextos de turistificação e de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998) sobre a “segunda vida” do património. Finalmente, sublinho os discursos dos brincantes, donos de bumba meu boi e demais atores envolvidos com a brincadeira, de modo a compreender suas perceções sobre este processo, articulando essa discussão com uma perspectiva teórica sobre o património cultural imaterial (Leal, 2010, 2013; Smith, 2012), para assim analisar os impactos e a viabilidade desta política patrimonial.



## Capítulo 1. O bumba meu boi como zona de contacto

Neste primeiro capítulo procuro, primeiramente, apresentar o quadro teórico que sustenta a minha abordagem sobre o bumba meu boi como zona de contacto. Em seguida, abordo os diferentes discursos construídos em torno da brincadeira do boi – desde os relatos do século XIX, aos estudos de folclore, até os debates antropológicos recentes. Ainda, com o intuito de caracterizar a brincadeira realizada no Maranhão, apresento os principais aspetos, sublinhando o carácter lúdico e religioso, assim como as categorias classificatórias predominantes, e, finalmente, a formatação da mesma a partir da cristalização de uma suposta narrativa originária. Desse modo, proponho uma discussão em torno das diferentes relações de poder, troca e negociações que se cruzam ou sobrepõem-se no bumba meu boi.

Com efeito, no presente estudo assumo uma conceção fundamentada na dinâmica da cultura e na sua capacidade de se reinventar, sendo os trabalhos de Néstor García Canclini (1982, 1998), David Guss (2000) e João Leal (2011) fundamentais para a construção das análises aqui propostas. Da mesma forma, os estudos de Maria Laura Cavalcanti (2000a, 2000b, 2002) e Luciana Carvalho (2004a, 2004b, 2005, 2011, 2014) também são relevantes para perceber essa dinâmica no contexto específico da brincadeira do boi. A abordagem de Richard Handler (1988) sobre a objetificação da cultura é extremamente importante para refletir sobre os usos do bumba meu boi em diferentes conjunturas e os interesses que regem o seu processo de emblematização. Assim sendo, busco contribuir para o aprofundamento dos estudos sobre o bumba meu boi a partir de uma abordagem analítica e reflexiva acerca das múltiplas zonas de contacto observadas no bumba meu boi de São Luís do Maranhão.

Convém destacar que o conceito de zona de contacto foi cunhado por Mary Louise Pratt em sua obra *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*, com base na terminologia “linguagem de contacto” usada na linguística para se referir às “linguagens

improvisadas que se desenvolvem entre locutores de diferentes línguas nativas que precisam se comunicar entre si de modo consistente” para fins comerciais (Pratt, 1999a: 31-32). Baseada neste pressuposto, Pratt definiu zona de contacto como os “espaços sociais onde culturas díspares se encontram, se chocam, se entrelaçam uma com a outra, frequentemente em relações extremamente assimétricas de dominação e subordinação” (Pratt, 1999a: 27). Nesses espaços, ocorre uma “tentativa de se invocar a presença espacial e temporal conjunta de sujeitos anteriormente separados por discontinuidades históricas e geográficas”, que entram em contacto através de interações e improvisos (Pratt, 1999a: 32).

Em *Os olhos do Império*, Pratt visa descolonizar o conhecimento por meio de críticas à literatura de viagem que cria uma consciência planetária eurocêntrica acerca do “outro” com base nas relações assimétricas entre o observador e o observado. Esta autora pretende dar visibilidade aos discursos silenciados no processo de colonização que apresentam outra visão acerca das relações entre colonizadores e colonizados manifestadas na zona de contacto. Dessa forma, esta autora utiliza-se dos seguintes conceitos: “zona de contacto”, também usado como sinónimo de “fronteira colonial”; “auto-etnografia”, utilizado para referir-se às auto-representações dos colonizados; e “transculturação”, fenómeno da zona de contacto que revela a resistência das populações subalternizadas diante da dominação.

Para Pratt (1991: 40) “where there are legacies of subordination, groups need places for healing and mutual recognition, safe houses in which to construct shared understandings, knowledges, claims on the world they can bring into the contact zone”. O termo “safe house” é usado “to refer to social and intellectual spaces where groups can constitute themselves as horizontal, homogeneous, sovereign communities with high degrees of trust, shared understandings, temporary protection from legacies of oppression” (Pratt, 1991: 40). Segundo este entendimento, cada grupo de bumba meu boi pode ser compreendido como uma “safe house”, uma vez que, é constituído maioritariamente por pessoas de uma

mesma classe social que residem no mesmo bairro e estão amparadas pela estrutura institucional do bumba meu boi; visto também como uma unidade organizacional da vida social comunitária e coletiva.

Amparado no conceito de zona de contacto elaborado por Pratt e na ideia de troca e reciprocidade inserida no mesmo, James Clifford (1999: 193) enfatiza a importância da fronteira nesses espaços, pela qual supõe-se a existência de um centro e uma periferia, e assim sublinha: “before we explore this reciprocity, it is important to realize the limits of the contact perspective”. Para Clifford as relações firmadas na zona de contacto, embora sejam permanentes, “these are not relations of equality, even though processes of mutual exploitation and appropriation may be at work. [...] Moreover, contact zone are constituted through reciprocal movements of people” (Clifford, 1999: 194). Considerando as distâncias sociais como produtos históricos e políticos relevantes para a abordagem da zona de contacto, Clifford acrescenta:

The notion of a contact zone, articulated by Pratt in contexts of European expansion and transculturation, can be extended to include cultural relations within the same state, region, or city – in the centers rather than the frontiers of nations and empires. The distances at issue here are more social than geographic. [...] As in the colonial examples evoked by Pratt, negotiations of borders and centres are historically structured in dominance (Clifford, 1999: 204).

Assim, Clifford (1999: 212) define as zonas de contacto como “places of hybrid possibility and political negotiation, sites of exclusion and struggle”. Este autor acrescenta ainda que “a contact perspective, as Pratt argues, complicates diffusionist models, whether they be celebratory (the march of civilization and Western exploration) or critical (the relentless spread of capitalist commodity systems)” (Clifford, 1999: 216). Neste sentido, a definição a ser seguida ao longo desta tese está em conformidade com esta abordagem, pela qual “a contact zone perspective argues for the local/global specificity of struggles and choices concerning inclusion, integrity, dialogue, translation, quality, and control” (Clifford, 1999: 214).

Da mesma forma, Boaventura de Sousa Santos contribui para esta discussão ao incorporar à zona de contacto “diferenças culturais seleccionadas e parciais”, e assim concebe zonas de contacto como

[...] campos sociais onde diferentes mundos-da-vida normativos, práticas e conhecimentos se encontram, chocam e interagem. As duas zonas de contacto constitutivas da modernidade ocidental são a zona epistemológica, onde se confrontam a ciência moderna e o saber ordinário, e a zona colonial, onde se defrontaram o colonizador e o colonizado. São duas zonas caracterizadas pela extrema disparidade entre as realidades em contacto e pela extrema desigualdade das relações de poder entre elas (Santos, 2002: 268).

E tendo em conta o carácter seletivo existente neste processo, Santos sublinha a capacidade das práticas culturais selecionarem os aspetos a serem mantidos, transformados ou eliminados, pois “em cada cultura há aspetos considerados demasiado centrais para poderem ser postos em risco pelo confronto que a zona de contacto pode representar ou aspetos que se considera serem inerentemente intraduzíveis noutra cultura” (Santos, 2002: 269). Ainda, Santos chama atenção para as relações de poder existentes nas zonas de contacto entre saberes e práticas que,

[...] por serem extremamente desiguais, conduziram à produção maciça de ausências. É que, nestas situações, uma vez tornados presentes um dado saber ou uma dada prática antes ausentes, há o perigo de se pensar que a história desse saber ou dessa prática começam com a sua presença na zona de contacto. Este perigo tem estado presente em muitos diálogos multiculturais (Santos, 2002: 271).

A partir da perspectiva da zona de contacto é possível “examinar a maneira como os laços sociais vão se fazendo por entre linhas de diferença, de hierarquia e de pressupostos conflituosos ou não compartilhados”, de maneira a ponderar “o modo como as diferenças e as hierarquias são produzidas no contacto e pelo contacto dessas linhas umas com as outras” (Pratt, 1999b: 12). Como argumenta Pratt (2005: 240) “embora os povos subordinados geralmente não controlem aquilo que emana da cultura dominante, eles determinam, até certo ponto, aquilo que é absorvido pela sua própria cultura e aquilo para que é usado”.

É válido referir que o conceito de zona de contacto reata uma discussão sobre contactos entre culturas tematizada na antropologia através de conceções como aculturação (Herskovits, 1969), transculturação (Ortiz, 2002) e sincretismo (Bastide, 1971). Assim, em linhas gerais, enquanto aculturação refere-se à transição de uma cultura a outra; transculturação relaciona-se a transformações culturais em ambos os lados do contacto; e sincretismo, mais aplicado ao campo religioso, denota equivalências ou fusões entre práticas religiosas e culturais distintas. Embora esse conjunto de conceitos envolvam contactos entre culturas dominantes e subalternizadas, Pratt busca através da noção de zona de contacto, sublinhar com maior ênfase as relações assimétricas de poder, as hierarquias e as desigualdades.

A perspetiva da zona de contacto é usada neste estudo para analisar as interações, trocas e negociações, assim como a resistência simbólica entre pessoas, instituições, políticas e práticas socioculturais a partir do bumba meu boi, tendo atenção às mediações e as relações de poder existentes neste processo. Na zona de contacto do bumba meu boi nota-se a co-presença de sujeitos diferenciados que se articulam em torno da brincadeira promovendo um diálogo entre distintas epistemologias que produzem, a partir de processos criativos e seletivos contínuos, formas e significações híbridas. Não obstante, avaliar até que ponto as relações assimétricas de poder – dominação e subordinação – ainda são predominantes é extremamente pertinente neste contexto.

Considerando as relações de poder como um fator determinante para a análise dos contactos, cabe inferir que as relações observadas no bumba meu boi envolvem não apenas trocas verticais entre segmentos sociais distintos (brincantes e folcloristas, intelectuais e Estado); mas também incluem trocas horizontais efetivadas entre pessoas da mesma classe sociocultural. Esta aplicação dá-se conforme tematizado por Mathias Assunção (2005: 161) para o contexto das religiões afro-brasileiras e refere-se à necessidade de sublinhar diferenças

entre “sincretismo vertical” (usado para designar “uma fusão imposta de cima para baixo”, e portanto, marcada por “relações de poder desiguais”) e “sincretismos horizontais” que relaciona-se a interações mais democráticas observadas entre populações subalternizadas. Em seu estudo sobre o desenvolvimento da cultura popular no Maranhão ao longo do processo histórico, Assunção (1995: 265) procura mostrar que a “popular culture is the result of a permanent confrontation between the subculture of the different subordinated groups on one hand and elite interventions on the other”.

Levando em conta o envolvimento de sujeitos diferenciados na constituição do bumba meu boi e as dinâmicas resultantes destas interações, é particularmente importante para esta tese a definição de hibridação cultural e o contributo de Néstor García Canclini (1998). À luz das discussões contemporâneas sobre hibridação, proponho a aplicação da perspectiva do contacto ao domínio específico das culturas populares na contemporaneidade de forma a contemplar processos criativos gerados a partir de trocas, articulações e negociações entre a cultura popular, os intelectuais, o Estado e o mercado cultural. De acordo com Canclini (1998) a hibridação cultural consiste em um processo em que segmentos distintos de uma mesma cultura interagem provocando transformações em ambos os lados do contacto. Portanto, este conceito

[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais costuma limitar-se o termo “mestiçagem” – e [...] permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre a fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais (Canclini, 1998: 19).

Avesso às visões maniqueístas e à ideia de preservação da tradição perante os processos de globalização, Canclini (1998: 218-238) volta-se ao modo como a cultura popular se transforma, a partir de processos de interação, circulação e adaptação, e reformula o seu carácter local e a sua associação com o nacional e o subalterno, assumindo novos sentidos e significados que permitem a sustentabilidade e a continuidade de determinadas práticas culturais. Assim, Canclini (1998: 221) defende o carácter dinâmico da cultura popular, a qual

se constitui através de “processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações”. Nesta aceção, Canclini (1998: 346) sublinha a importância da interação e argumenta que a perspectiva da hibridação cultural “torna evidente que captamos muito pouco do poder se só registamos os confrontos e ações verticais”, tendo em vista que “as relações se entrelaçam umas com as outras, cada uma consegue uma eficácia que sozinha nunca alcançaria”; e destaca: “o que mais conta é a astúcia com que os fios se mesclam”.

Considerando a importância dos usos da cultura popular para este estudo, a abordagem de Richard Handler (1988) sobre a objetificação da cultura é aqui utilizada para analisar os processos de seleção e reinterpretação que elegeram o bumba meu boi símbolo de identidade nacional e regional. Em sua análise, Handler mostra o papel preponderante dos folcloristas e das políticas culturais na instrumentalização de determinados elementos ou práticas culturais, atribuindo-lhes novos significados e transformando-os em modelos de tradição e identidade cultural. Sendo assim, este autor infere:

[...] the folklorists have objectified those aspects of social life that they sought to preserve; that is, they have transformed them into discrete things to be studied, catalogued, and displayed. This involves selection and reinterpretation. The objectifier looks at a familiar milieu and finds that it is composed of traditional traits, things that he carves out of a hitherto taken-for-granted cultural background and makes over into typical specimens (Handler, 1988: 77).

Portanto, o conceito de objetificação está relacionado à transformação da cultura popular em emblema identitário e à construção ideológica da nação através da atuação dos folcloristas.

Ainda no contexto das trocas e negociações entre o bumba meu boi e as políticas culturais, é válida a perspectiva de Barbara Kirshenblatt-Gimblett (1998), tendo em conta que a patrimonialização do bumba meu boi busca a preservação dos formatos “tradicionais” da brincadeira que estariam ameaçados pelo processo de objetificação. De acordo com esta autora, o património – embora fundamentado no discurso da conservação, preservação e recuperação – não recupera as funções do passado, mas sim atribui uma “segunda vida” a

práticas culturais moribundas, produzindo uma “coisa nova”. Nesta acepção, “heritage is a mode of cultural production that gives the endangered or outmoded a second life as an exhibition of itself” (Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 56). Assim, a patrimonialização do bumba meu boi, em virtude de seu caráter tradicionalista, será aqui analisada como um “novo modo de produção cultural no presente que recorre ao passado” (Kirshenblatt-Gimblett, 1998: 149).

Portanto, o quadro teórico apresentado permite uma reflexão acerca do bumba meu boi fundamentada na zona de contacto, envolvendo trocas, contactos e articulações horizontais e verticais entre segmentos sociais distintos a partir e através da cultura popular, com um foco particular em processos ligados a objetificação da cultura. Com este suporte conceptual e considerando as interações entre o bumba meu boi, os folcloristas, os intelectuais, o Estado – através das políticas e instâncias culturais – e os diferentes atores sociais envolvidos com esta brincadeira, procuro perceber a resistência simbólica, os processos de negociação e seleção, as mediações e as relações de poder nos variados contextos que permeiam o universo do bumba meu boi e que serão abordados ao longo desta tese tendo a perspectiva da zona de contacto como fio condutor.

### **1.1 A construção dos discursos em torno do bumba meu boi**

Morfologicamente, bumba ou bumbá consiste em uma interjeição que denota “impressão de choque, batida, pancada”, usada em tempos pretéritos para incitar o boi a avançar contra as pessoas durante a brincadeira; neste sentido, bumba meu boi quer dizer “Bate! Chifra, meu boi!” (Cascudo, 1962: 140). Na definição ainda válida do folclorista Sílvio Romero “o bumba meu boi vem a ser um magote de indivíduos, sempre acompanhados de grande multidão, que vão dançar nas casas, trazendo consigo a figura de um boi, por baixo da qual oculta-se um rapaz dançador” (*apud* Cascudo, 1962: 142). Com uma trajetória marcada

pela repressão e pelo controle policial, até meados do século XX o bumba meu boi esteve vinculado às populações subalternizadas da sociedade brasileira, enfrentou preconceito social e acusações de atentar contra a moral e os bons costumes. Tais aspetos impulsionaram a sua proibição nos centros das cidades para não perturbar a ordem pública, limitando-o às zonas suburbanas, e mesmo assim os praticantes necessitavam solicitar autorização junto à polícia para realizar a brincadeira nas áreas periféricas<sup>1</sup>.

Segundo os estudos de Mathias Assunção (1995), as autoridades passaram a proibir os batuques, ou seja, qualquer festa ou celebração que envolvesse o uso de tambores, no centro das cidades e após o toque de recolher desde 1830 com o objetivo de reprimir os encontros entre pessoas livres e escravos, pois temiam uma revolta escrava. Desse modo, decorreu a criminalização de um conjunto de práticas culturais e religiosas exercidas por populações negras e mestiças, tais como, o bumba meu boi, a capoeira, o candomblé, dentre outras. Entretanto, após um processo de valorização e objetificação (Handler, 1988) iniciado na década de 1930 e impulsionado pelos folcloristas, o qual será devidamente analisado no terceiro capítulo deste estudo, o bumba meu boi passou a configurar-se como ícone da cultura e da identidade maranhense e brasileira.

De acordo com Câmara Cascudo (1962, 1967), o bumba meu boi surgiu no século XVIII nos engenhos de cana de açúcar, nas fazendas de gado e no litoral do nordeste brasileiro, onde era praticado por escravos, negros e mestiços das classes socioeconômicas menos favorecidas. Autores como Alceu Araújo (1967), Mário de Andrade (1982), Ester Marques (1996), Antônio Xavier (2003) e Maria Laura Cavalcanti (2006a) ratificam essas ideias. Todavia, para Vicente Salles (1971) o boi bumbá do norte seria contemporâneo ao do nordeste, embora reconheça a inexistência de documentação para comprovar esta suposição.

---

<sup>1</sup> Pela Lei Provincial de 4 de julho de 1866, o Código de Postura de São Luís proibia “a realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes” (*apud* IPHAN, 2011a: 39), submetendo o bumba meu boi à autorização da polícia.

Do nordeste esta brincadeira teria se expandido às demais regiões (Cascardo, 1962, 1967; Araújo, 1967; Marques, 1996; Xavier, 2003), possivelmente através das migrações internas. E ao ser “transportado” no tempo e no espaço, o bumba meu boi adaptou-se a outros contextos e incorporou elementos diferenciados conforme as crenças e realidades locais, apresentando distinções significativas nas manifestações realizadas em cada localidade brasileira. Tais diferenças se evidenciam na nomenclatura<sup>2</sup>, no período de realização, nas formas de apresentação, nos ritmos musicais, nos instrumentos utilizados, nas indumentárias, na confeção e ornamentação do boi, nas máscaras utilizadas, nos enredos apresentados, nos personagens e em um suposto enredo que não é observado em todas as regiões. Portanto, encontra-se a brincadeira do boi em grande parte do território brasileiro, embora seja mais evidente nas regiões norte, nordeste e no sul, mais especificamente em Santa Catarina.

Apesar de não comprovarem uma matriz nordestina do bumba meu boi, os registros mais antigos encontrados até o presente momento referem-se a São Luís, capital do Maranhão, e datam da primeira metade do século XIX. Na primeira referência, datada de 1823, o escritor maranhense Clóvis Dunshee de Abranches, em seu romance histórico intitulado *A Setembrada*, menciona o bumba meu boi para delatar os ataques populares direcionados aos portugueses durante a guerra de Independência, ocorridos na noite de 23 de junho, quando um grupo de rapazes “afrontaram a soldadesca até ao Largo do Carmo, onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portugueses, através de um verdadeiro

---

<sup>2</sup> Denominado bumba meu boi no Maranhão, no Rio Grande do Norte, em Alagoas e no Piauí, também é conhecido como boi bumbá ou pavulagem no Pará e Amazonas; boi de reis, boi surubim ou boi zumbi no Ceará; boi calemba ou bumbá em Pernambuco; boi janeiro, boi estrela do mar, dromedário ou mulinha de ouro na Bahia; boi de reis no Espírito Santo; bumba ou folguedo do boi em Minas Gerais e Rio de Janeiro (neste último recebe ainda o nome de boi pintadinho); boi de jaca ou dança do boi em São Paulo; e, boi de mamão no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul (Cascardo, 1967; Queiroz, 1967; Cavalcanti, 2006a); ou ainda, bumba boi, simplesmente boi ou brincadeira.

combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a espécie” (Abranches, 1933: 110-111 *apud* Assunção 1995: 281)<sup>3</sup>.

Na imprensa local<sup>4</sup>, em 7 de julho de 1829, o jornal *O Farol Maranhense* expõe a reclamação de um cidadão a exigir providências das autoridades competentes em função das “correrias do bumba meu boi” na noite de São João com grupos de “40 e 50 pessoas pelas ruas armados de buscapés<sup>5</sup>, todos mui alegres que a polícia não prendeu a ninguém por quanto nenhuma desordem acontecera” (*O Farol Maranhense*, 1829 *apud* Cavalcanti, 2006a: 91). E, em 1839 uma ocorrência policial registra a prisão do “preto Fernando, escravo de José Maria Barreto, por andar com uma armação coberta vulgarmente conhecida por bumba meu boi, dando assim motivo a que se reunissem grupos de pretos fazendo motim pela rua” (*apud* IPHAN, 2011a: 36).

Ainda na região nordeste, tem-se o relato do padre Miguel Lopes Gama no periódico *O Carapuço* de Recife, capital do estado de Pernambuco, datado em 11 de janeiro de 1840, cuja crônica intitula-se “A estultice do bumba meu boi”. Nesta crônica, o padre Lopes Gama qualifica a brincadeira como “um agregado de disparates” e tece-lhe críticas intransigentes por atentar contra a moral e, sobretudo, por debochar dos padres através de encenações cômicas:

[...] de certos anos para cá não há bumba meu boi que preste se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola para servir de bobo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um brejeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o mais porco e nojento ridículo (Lopes Gama *apud* Cascudo, 1967: 34-35).

---

<sup>3</sup> Há também um documento do Corpo de Polícia, datado de 1828, que relata a prisão de um soldado por “dar pancadas nos rapazes que estavam no divertimento do bumba com licença da polícia” (*apud* IPHAN, 2011a: 36).

<sup>4</sup> De acordo com o IPHAN (2011a: 35), o primeiro jornal maranhense, intitulado *Conciliador do Maranhão*, foi inaugurado em 1821, e portanto, tal aspeto justificaria a ausência de informações acerca do bumba boi na imprensa local anteriormente à data referida.

<sup>5</sup> Usados no período junino, consiste em uma “peça de fogo de artifício constante de um canudinho cheio de pólvora lenta e vedado de um dos lados o qual, aceso, serpeia pelo chão, preso a uma delgada flexa de bambu ou madeira fina como que atrás dos pés das pessoas, e que frequentemente contém um explosivo leve” (Houaiss *et al.*, 2001).

Em 1858, o jornal *O Globo*, de São Luís do Maranhão, censurava o bumba meu boi por ser uma “brincadeira indecente, grotesca, bárbara e que por isso se devia proibir” (*apud* Vieira Filho, 1977: 26). Destaca-se também, a crónica intitulada “Bumba meu boi”, publicada em 15 de junho de 1861 no jornal *O Imparcial*, de São Luís, assinada anonimamente por “um amigo da civilização”, o qual, para além das acusações direcionadas à brincadeira, critica a polícia por conceder licença para o bumba boi sair às ruas:

Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os buscapés, por serem fatais, concede-se licença para o estúpido e imoral folguedo<sup>6</sup> de escravos, denominado bumba meu boi, incentivo para os buscapés, e admira-se mais que isso aconteça, quando há anos a presidência ordenou à polícia que não consentisse esse folguedo, por ser oposto à boa ordem, à civilização e à moral. Quando por causa do bumba meu boi não aparecem cacetadas e mesmo facadas, é causa de uma enorme algazarra que prejudica o silêncio perturbando o sono, sossego que cumpre à polícia manter (*O Imparcial*, 1861 *apud* Prado, 1997: 118).

Por outro lado, ainda em 1861 o jornal *A Verdadeira Marmota*, também de São Luís, publica o relato assinado por “Os Ss” que demonstra admiração pelo bumba meu boi, afirma ser este um “inocente divertimento de escravos” dispensados dos serviços dos seus senhores (*apud* IPHAN, 2011b: 26) e, para contestar a proibição da brincadeira, argumenta: “os antigos gregos acabaram com as suas saturnais, os romanos com as festas de Bacho, os passados francos com as procissões dos mís, e com as festas dos jumentos, mas nós não podemos banir o bumba” (*apud* IPHAN, 2011a: 37). Finalmente, em 5 de julho de 1868, João Domingos Pereira do Sacramento, em sua “Crónica interna”, do periódico *O Semanário Maranhense*, comemora a “sábria resolução da autoridade policial” e o “renascimento” do bumba boi após um período de sete anos em que esteve obliterado, revelando uma conceção diferenciada das demais manifestas nos jornais da época pelas elites locais:

[...] que importa que as melhores horas do sono e do sossego as paredes dos aposentos estrondeassem com os gritos do boi, se todos nós tivéssemos a incomensurável fortuna de ver renascido o folguedo com que tanto se divertiram nossos pais e nossos avós? (Sacramento, 2007 [1868]: 14)

---

<sup>6</sup> Folguedo é “toda expressão de cultura popular ou facto folclórico dramático, estruturado e coletivo” (Borrvalho, 2006: 159).

Já na região norte, os primeiros registos datam de 1850 e foram observados no estado do Pará, nos jornais *A Voz Paraense*, domiciliado em Belém, capital do estado, e *O Velho Brado do Amazonas* de Óbidos. No primeiro periódico, encontra-se um pedido direcionado aos encarregados de polícia para se acabar com o boi bumbá, “festejado por mais de 300 moleques pretos, pardos e brancos, de todos os tamanhos”, na véspera de São Pedro, que resultou em “facadas e pauladas, além de certos vivos atentatórios da moral, e segurança pública” (*A Voz Paraense*, 1850 *apud* Braga, 2002: 133). Em *O Velho Brado do Amazonas*, um correspondente anónimo critica o presidente da Província do Pará por permitir que o delegado de polícia de Óbidos estivesse, na noite de 29 de junho,

[...] à frente de um bando de moleques com o seu bumbá, designando os lugares onde deviam dançar e tendo o descôco de ameaçar com cadeia a uma porção de rapazes da melhor sociedade de Óbidos, só porque lançavam carretilhas sobre os diretores do bumbá, que eram seus escravos Casemiro e Claudino (*O Velho Brado do Amazonas*, 1850 *apud* Prado, 1997: 155).

Em Manaus, capital do estado do Amazonas, pode-se apontar em 1859, o relato do médico germânico Robert Avé-Lallémant que, ao realizar uma viagem de estudos pelo Rio Amazonas, presenciou o “bumba”, realizado por “gente de cor”, em homenagem a São Pedro e São Paulo, em frente à residência do chefe de polícia, e compara os versos improvisados da cantoria a um “descante vienense”. Avé-Lallémant, com um olhar eurocêntrico, acentua o carácter burlesco do bumba, admira-se da forma como “introduzem nas festas católicas um cortejo pagão” e argumenta que, para ele, o bumba “representava, com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem” (Avé-Lallémant, 1961 [1859]: 105-107).

É interessante sublinhar ainda que, em 22 de maio de 1893, o jornal *Diário do Maranhão* anuncia a participação do bumba meu boi na Exposição Colombiana, realizada em Chicago, em comemoração aos “400 anos do descobrimento da América”:

No vapor inglês “Maranhense”, seguiram ontem para New York sete homens e seis mulheres de cor, acompanhados por um interprete especial, contratados para, no

parque da grande exposição, exibir as danças populares do nosso estado, conhecidas pelos nomes de “bumba meu boi”, “tambor” e “chorado”. Foi pintado pelo conhecido artista João Cunha, o boi que há de servir para a dança e ao qual deu-lhe a aparência de um formidável garrote taurino (*Diário do Maranhão*, 1893 *apud* Barros, 2007: 76).

Na passagem do século XIX para o XX, observa-se no periódico *Pacotilha*, de São Luís, alguns anúncios de bares e cafés que, para atrair a clientela, divulgavam a contratação de grupos de bumba meu boi durante o período das festas juninas<sup>7</sup>:

Em 1897, o bar do Garrido esperava a “rapaziada de bom tom” para assistir aos bumbas [...]. Em 1899, anunciava-se que no bar do Albino ia dançar o boi da Maioba [...]. No ano seguinte, também naquele bar se esperava um “bumba meu boi vistosamente preparado” que iria ao largo em frente ao botequim apresentar-se com Pai Francisco e Mãe Catirina [...]. Em 1913, o proprietário de um bar convidava o público para assistir na véspera de São Pedro, a “dança do bumba” [...]. Em 1924, o proprietário do Café Floresta convidava “o belo sexo” e outros para assistir “à tradicional festa do boi, nas noites de 23 e 24” de junho (Barros, 2007: 137).

Fundamentado na análise de jornais de circulação no Maranhão, António Evaldo Barros (2007: 169-170) infere que “embora não tenha 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”, tal como constata-se no jornal *Pacotilha*, de 29 de junho de 1916, no qual

[...] reclamava-se do “abuso das danças de bumba meu boi dentro da cidade” e se afirmava que “tempo houve em que era proibida a dança aludida”, quando quem morava no centro de São Luís não tinha “boi à porta”. O “descaso da polícia” teria atingido “expoente máximo” e o “incômodo brinquedo” estaria dominando a cidade [...]. *Pacotilha* salientava convir “pôr um paradeiro a esses prejudiciais divertimentos [...] especialmente dentro do perímetro da cidade, pois quase sempre terminam em confusão” (Barros, 2007: 118).

Nota-se, portanto, um conjunto de depoimentos realizados acerca do bumba meu boi durante o século XIX e início do século XX que, predominantemente, manifesta um caráter discriminatório e preconceituoso, relacionando-o à baderna, violência<sup>8</sup> e imoralidade.

---

<sup>7</sup> O período junino refere-se às festas realizadas durante o mês de junho em homenagem a Santo António, São João, São Pedro e São Marçal.

<sup>8</sup> Até meados do século XX, quando grupos rivais de bumba meu boi se encontravam pelas ruas, geralmente havia confronto físico entre seus integrantes em decorrência da troca de insultos, pois uma das características

Embora não haja referências substanciais até 1920, o bumba meu boi constituía objeto de discussão, pela qual evidencia-se o processo de criminalização da brincadeira, apesar da contradições observadas. No entanto, a partir dos anos 1930 e da atuação dos folcloristas, percebe-se uma ampla produção de estudos mais substanciais sobre a brincadeira do boi ao longo do território brasileiro, revelando uma mudança epistemológica na sua abordagem.

Com propósitos políticos ideológicos, os folcloristas passam a discutir as possíveis origens e/ou influências do bumba meu boi e suas características fundamentais, promovem a sua valorização no cenário nacional e apontam-no como símbolo da identidade e da cultura brasileira, conforme será devidamente discutido no terceiro capítulo desta tese. Neste contexto, destacam-se os estudos de Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmara Cascudo. Dentre estes autores, Mário de Andrade (1982)<sup>9</sup> afirma uma procedência “ibérica e europeia” para o ritual; já Arthur Ramos (1934) defende uma origem africana, e Câmara Cascudo (1962), embora aceite a influência ibérica, ratifica ser o bumba meu boi uma brincadeira brasileira e mestiça, criada a partir de interações culturais diversas.

Sublinhando o bumba meu boi como prática cultural ligada aos escravos negros, os folcloristas Domingos Vieira Filho (2008) e Alceu Araújo (1954) relacionam a sua ligação com o calendário católico cristão às folgas concedidas pelos senhores em respeito ou devoção aos dias santos. Nessas datas os escravos seriam liberados de suas atribuições e encontrariam a oportunidade de se reunirem, confraternizarem e se divertirem, de alguma forma. Como argumenta Domingos Vieira Filho,

O negro pilhara a chance de poder, em certo dia da semana, reviver as folganças que trouxera da terra distante. Irmão do boi no sofrimento e no trabalho, o que sinceramente desejava era distender os músculos e afogar a mágoa do cativo nos meneios febricitantes de danças lascivas. Os ingredientes para a formação de um

---

marcantes do bumba meu boi era, e é ainda hoje, a disputa. Entretanto, na atualidade, o confronto dá-se através das letras das músicas, que, por vezes, ofendem direta ou indiretamente os integrantes do grupo rival, através da confecção de roupas mais elaboradas, de organização de festas para mostrar sua superioridade diante de outros grupos e etc.

<sup>9</sup> Embora a obra *Danças dramáticas do Brasil* de Mário de Andrade tenha sido editada apenas em 1982, o conjunto de estudos que a compõe foi realizado pelo autor e sua equipe durante as décadas de 1930 e 1940.

auto popular estavam à mão. Não foi difícil a mistura, que deu nascimento a uma brincadeira que vem resistindo ao tempo, numa sadia afirmação de vitalidade da alma popular (Vieira Filho, 2008: 18).

Alceu Araújo (1954: 254) complementa que “graças a esses dias é que o folclore negro se manteve, porque neles, o controlo do senhor era frouxo”. Assim, destaca o caráter noturno da brincadeira do boi e a caracteriza como “uma recriação sadia e distração para os que mourejaram de sol a sol” (Araújo, 1967: 406).

É válido ainda, o estudo de Maria Isaura Queiroz (1967: 91-97) realizado na década de 1960 que aponta as funções do bumba meu boi na sociedade brasileira, dentre as quais, a autora destaca o fortalecimento dos laços de amizade e solidariedade entre os brincantes, o caráter económico relacionado ao contrato da brincadeira mediante pagamento e angariação de donativos para a realização das festividades, e, por fim, a função artística e estética que “permite a auto-realização de vocações” por meio da dança, da dramatização, da confeção das indumentárias e da composição das músicas.

A atuação dos folcloristas determinou ainda a formatação do bumba meu boi a partir de uma suposta trama norteadora que delimita o enredo da brincadeira. A narrativa mais generalizada decorre no interior de uma fazenda, e

[...] relata o drama vivido pelo casal Pai Francisco e Mãe Catirina a partir do momento que ela, grávida, passa a desejar comer a língua ou o fígado do boi mais precioso e querido do dono da fazenda onde ambos trabalham. O casal, normalmente representados como negros escravizados ou lavradores, atravessa uma série de contratempos provocados pelo insensato desejo da mulher, que acaba resultando na morte ou no roubo do boi e, em consequência, na prisão e punição de Pai Francisco. Obrigado a pagar ou a ressuscitar o boi do fazendeiro, o homem se desespera e pede socorro a doutores e pajés<sup>10</sup>, até que consegue reparar a perda e recuperar a liberdade depois de protagonizar muitas estripulias que dão à tragédia do casal franco apelo cómico (Carvalho, 2014: 16).

---

<sup>10</sup> Os relatos do século XIX apontavam ainda a figura de um padre na trama, todavia este foi proibido sob a acusação de ridicularizar publicamente os clérigos na encenação cómica, como pode ser comprovado no discurso indignado do padre Lopes Gama (1996) no periódico *O Carapuceiro*, de Recife, em 1840 e na crônica do médico germânico Avé-Lallemant (1961) de 1859 que confirma a substituição da figura do padre pela do pajé e a proibição do primeiro no bumba de Manaus.

Dessa maneira, e conforme será discutido mais adiante, esta narrativa aborda as relações estabelecidas entre diferentes atores sociais<sup>11</sup> numa encenação permeada de improvisos e de situações cômicas. Convém entretanto destacar que, embora haja uma variedade temática de tramas, esta versão se cristalizou a partir das interpretações dos folcloristas que intitularam-na convencionalmente de “auto”<sup>12</sup>.

Mais recentemente, acentua-se uma abordagem sócio-antropológica nos estudos acadêmicos sobre o bumba boi. Esses trabalhos, ao mesmo tempo que se desinteressam da procura das raízes étnicas do bumba meu boi, introduzem um conjunto de novas perspectivas analíticas no estudo do ritual. Dentre essas análises salientam-se as de Maria Laura Cavalcanti (2000a, 2002) sobre o boi bumbá de Parintins, estado do Amazonas, que refletem sobre a sua conexão com a construção da identidade regional, o caráter espetacular e massivo da festa e as dinâmicas de transformação da cultura popular, bem como abordam as variantes da narrativa relacionada à brincadeira em diferentes localidades brasileiras (2006a, 2006b). Sérgio Braga (2002) também tem contribuído para os estudos sobre o boi bumbá de Parintins ao analisar a importância desta manifestação no contexto histórico e cultural da Amazônia.

No Maranhão, destacam-se os estudos de Luciana Carvalho (2005, 2011) sobre a diversidade de temáticas narrativas encontradas na zona rural maranhense e a espontaneidade dessas dramatizações. É relevante também a discussão que faz sobre os “processos de criação de identidades em universos marcadamente narrativos e performáticos” (Carvalho, 2011: 74). As demais pesquisas têm-se focado na relação entre a festa e a estrutura socioeconômica no meio rural (Prado, 2007), no consumo do bumba meu boi como uma atividade de lazer e um atrativo turístico e cultural (Araújo, 1986, 2006), na transformação do bumba boi em artefacto

---

<sup>11</sup> Para um maior aprofundamento sobre as relações estabelecidas entre o escravo e o fazendeiro, marcadas por lealdade, confiança e traição, ver as análises de Maria Laura Cavalcanti (2006a).

<sup>12</sup> No contexto do folclore e da cultura popular, auto “designa uma forma tradicional de teatro popular alusiva às formas alegóricas do teatro medieval trazidas pelos jesuítas às terras brasileiras” (Cavalcanti, 2006a: 62). Ainda, caracteriza-se “pela simplicidade da construção, ingenuidade da linguagem, caracterizações exacerbadas e intenção moralizante, podendo, contudo, comportar também elementos cômicos e jocosos” (Ferreira, 1999).

político a partir da atuação de intelectuais maranhenses e de agentes culturais do Estado (Sousa, 2002, 2003), nas políticas de patrimonialização (Carvalho, 2004a, 2004b), nos processos de construção da identidade maranhense a partir da seleção do bumba boi como seu símbolo emblemático (Albernaz, 2004; Barros, 2005a, 2005b, 2007), na teatralidade e nas formas de manipulação dos personagens que compõem a brincadeira (Borrvalho, 2006, 2011), na experiência estética fenomenológica e educativa vivenciada através do corpo (Viana, 2006), na participação feminina na brincadeira (Carvalho, 1996; Albernaz, 2008, 2010).

Embora o sentimento religioso seja apontado em diversos estudos sobre o bumba meu boi, a dimensão religiosa intrínseca à brincadeira não foi ainda analisada em profundidade. Todavia, os trabalhos de Sérgio Ferretti (1996, 2013), Abmalena Sanches (2003b), Gerson Lindoso (2006) e Mundicarmo Ferretti (2008), que abordam a estreita relação do bumba meu boi com os encantados<sup>13</sup> nos terreiros afro-religiosos, fornecem elementos etnográficos relevantes; assim como o dossiê de patrimonialização produzido pelo IPHAN (2011a) que enfatiza o catolicismo popular inerente ao bumba boi. No contexto da cultura material, a análise tem-se centrado fundamentalmente na produção das máscaras do personagem Cazumba, em suas performances e características principais (Manhães, 2009; Matos e Ferretti, 2009; Beuque, 2010; Matos, 2010), demonstrando alguma carência de reflexões acerca dos demais aspectos relacionados à cultura material do bumba meu boi.

A Comissão Maranhense de Folclore (CMF)<sup>14</sup>, por sua vez, tem promovido e divulgado estudos que debatem, sobretudo, a dialética entre tradição e modernidade e destacam as transformações observadas no bumba meu boi de acordo com dois pontos de

---

<sup>13</sup> Entidades espirituais que se manifestam através da incorporação, ou transe mediúnico, no tambor de mina – religião afro-brasileira. De acordo com Mundicarmo Ferretti (s/d: s/p), “fala-se na [tambor de] mina que uma entidade é encantada quando teve vida terrena e desapareceu sem ter sido constatada a sua morte. Em certo sentido, ao se encantar ela venceu a morte e pode reaparecer muito tempo depois incorporada em algum filho de santo, narrando sua história”.

<sup>14</sup> Vinculada à Comissão Nacional de Folclore (CNF), a Comissão Maranhense de Folclore (CMF) foi fundada em São Luís em 1948 pelo folclorista Antônio Lopes da Cunha (1889-1950), com o objetivo de incentivar os estudos e a divulgação do folclore e da cultura popular maranhense.

vistas preponderantes. O primeiro argumenta que as interferências externas impulsionadas pela modernidade têm transformado o bumba boi do Maranhão e provocado a sua descaracterização e a perda da “autenticidade” e, portanto, aponta as mudanças observadas como um aspeto negativo e problemático de modo a defender a “preservação” da tradição (Lima, 1996, 2001, 2003; Carvalho, 2000; Marques, 2000, 2012). Já a segunda perspetiva, assente numa visão que faz ressaltar o caráter dinâmico da cultura e a importância dos processos criativos coletivos, questiona essa essencialização da tradição e da “autenticidade” e argumenta que as modificações asseguram a continuidade da brincadeira (Cavalcanti, 2000b; Sousa, 2001a; Pereira, 2013).

Ainda no âmbito dos trabalhos divulgados pelo CMF, merecem destaque a pesquisa documental baseada nos requerimentos emitidos pelos donos ou líderes de grupos de bumba meu boi junto à secretaria de polícia entre 1842 e 1915 a solicitar autorização para ensaiar e brincar boi<sup>15</sup> (Araújo, 2013) e as discussões em torno da temática da “tradição e modernidade” realizadas nas “rodas de conversas<sup>16</sup>” envolvendo grupos de bumba meu boi, pesquisadores, estudantes, imprensa local e pessoas ligadas ao Estado (Sousa, 2001b). Para além dos estudos supracitados, as publicações do CMF contemplam também uma gama de etnografias acerca das variadas dimensões do bumba meu boi (Lima, 1998; Pacheco, 2000; Sanches, 2000, 2004; Carvalho, 2001; Lima, 2004; Manhães, 2005).

Os trabalhos de Michol Carvalho (1995) e Ester Marques (1996) abordam ainda a espetacularização do bumba meu boi e a suposta descaracterização de aspetos tidos como tradicionais; ponto esse, exaustivamente debatido por pesquisadores (Oliveira, 2003; Sanches, 2003a; Rios, 2004; Silva, 2006), grupos de bumba meu boi e instâncias governamentais de

---

<sup>15</sup> “Brincar boi” é a expressão utilizada no Maranhão pelos adeptos desta brincadeira.

<sup>16</sup> As “rodas de conversas” foram organizadas pelo CMF em parceria com o Centro e Cultura Popular Domingos Vieira Filho com o objetivo de discutir a dialética tradição e modernidade, sobretudo as inovações introduzidas na brincadeira, e contou com a participação de 90 boieiros – brincantes e donos de bumba meu boi –, estudantes, professores, pesquisadores, artistas locais e representantes do poder público (Estado).

cultura. No entanto, é válido referir que as transformações em torno do bumba meu boi vêm sendo evidenciadas desde a crônica de João Domingos Pereira do Sacramento em 1868, na qual o cronista revela modificações significativas apontadas nas indumentárias dos personagens da brincadeira, na introdução das matracas<sup>17</sup>, no canto e na dramatização, após sete anos de proibição do bumba meu boi:

Efetivamente as legendárias figuras do bumba deste ano, não deram espécimes daquele antigo sainete do boi dos tempos em que eu e vós leitores moços éramos ainda crianças. Só na extravagância do vestuário eram exatas e parecidas às de outrora; as mesmas casacas velhas com enfeites de pedaços de papel com exceção porém do caboclo guerreiro, que com certeza não tinha o brilho nas penas, o garboso cocar, o leve e ligeiro do enduape do caboclo antigo, que era em tudo semelhante aos heróis indígenas do nosso poeta Gonçalves Dias. Introduziram na folgança deste ano um repinicado de matracas com acompanhamento de uns gritos estólios e dissonantes, que me arrepiavam as carnes ao ouvi-los, sem a mínima lembrança de que outrora usassem de tais cousas as figuras do boi. No canto notei sensível diferença e sempre para o pior e não encontrei a graça antiga na tagarelice desconchavada do doutor pisa macio, nem os requebros da Mãe Catarina, nem no aparvalhado ridículo do célebre Pai Francisco (Sacramento, 2007 [1868]: 14).

Quase um século depois, em 1953, Domingos Vieira Filho (2008: 18) criticou as transformações implementadas na brincadeira que comprometeriam a “pureza de dantes”, Maria Isaura Queiroz (1967) acentuou a standardização da brincadeira e Alceu Araújo (1967: 408) apontou as interferências do poder público, da iniciativa privada e dos folcloristas com interesses “patrióticos”. Entretanto, Câmara Cascudo (1962: 142-143) defendeu que essa dinâmica de adaptação ao longo do tempo viabiliza a permanência funcional do bumba meu boi, e ratificou a inexistência de uma homogeneidade desde os primórdios da manifestação, pois esta “se recompõe cada ano na exigência das predileções e curiosidades do povo”; portanto, “sua alteração não prejudica a essência dinâmica do interesse folclórico, antes o revigora numa expressão indizível de espontaneidade e de verismo”.

Desse modo, revelam-se os diferentes discursos, olhares e abordagens que marcaram a trajetória do bumba meu boi e, de certa forma “moldaram” o modo como

---

<sup>17</sup> Matraca é um instrumento de percussão composto por duas plaquetas de madeira retangulares usadas para marcar o ritmo, as quais batidas uma contra a outra provoca um som agudo.

brincadeira é percebida na atualidade, e que servirão de contraponto para as discussões efetivadas ao longo deste estudo.

## 1.2 O universo do bumba meu boi do Maranhão

No Maranhão, o bumba meu boi ultrapassa o estatuto de manifestação folclórica ou cultural para ser considerado “quase uma forma de oração”<sup>18</sup> (Azevedo Neto, 1983: 66) e um símbolo de identidade. A brincadeira do boi faz parte da vida de seus adeptos e é por eles vivenciada ao longo do ano, e não apenas durante o período festivo, seja na preparação de suas vestimentas, na busca por temas ou inspiração para a composição das toadas<sup>19</sup>, nas reuniões e preparativos voltados para o festejo do próximo ano, seja no sentido de comunidade brincante, nas conversas trocadas com a vizinhança ou na devoção constante ao santo padroeiro, São João.

É válido referir que a palavra “boi”, no Maranhão, pode manifestar um sentido mais amplo para designar todo o conjunto social que envolve a brincadeira, seu capital simbólico e material, sejam os brincantes, o grupo, a sede<sup>20</sup> e todos os seus bens materiais, como por exemplo, o boi, as indumentárias, os instrumentos e demais equipamentos contidos na sede de propriedade do boi. Através do bumba meu boi observa-se um forte sentimento de pertença, identidade e coletividade, embora as rivalidades e disputas sejam notórias tanto entre grupos distintos quanto no interior de um mesmo grupo. Geralmente, os grupos de boi são denominados de acordo com o município, a localidade ou o bairro onde estão sediados, ou

---

<sup>18</sup> Azevedo Neto (1983: 66) faz ressaltar que “entretanto, não existem, contrariando alguns estudiosos, quaisquer implicações idólatras, pois não é ao boi que rende homenagem mas, através dele, a um santo”.

<sup>19</sup> As toadas são as músicas compostas e cantadas pelos cantadores dos grupos de bumba meu boi; com temática variada podem retratar a fazenda, seu espaço físico, social e cultural, a labuta com o gado e as dificuldades vivenciadas nesse contexto, manifestar uma cosmovisão particular, prestar homenagem aos santos padroeiros, às entidades afro-religiosas ou a determinados indivíduos, provocar os cantadores do grupo rival, refletir sobre acontecimentos históricos ou contemporâneos, dentre outros temas.

<sup>20</sup> Local onde os brincantes se reúnem, ensaiam, confeccionam as indumentárias, guardam o boi, os instrumentos e as vestimentas, e realizam as cerimônias de batizado e morte do boi.

são conhecidos pelo nome de seu dono e/ou fundador, podem ainda receber uma nomeação em homenagem ao santo padroeiro ou alguma outra denominação específica.

Festejado durante o mês de junho em homenagem aos santos populares – Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal – o bumba meu boi manifesta o forte vínculo existente entre a brincadeira e o domínio da religião, presente tanto nas práticas do catolicismo popular quanto nas celebrações dos terreiros afro-brasileiros. Essa dimensão religiosa consiste em uma das características primordiais e diferenciais do bumba boi do Maranhão, e relaciona-se diretamente com o universo místico e simbólico da brincadeira, de acordo com o qual, brinca-se boi devido à devoção a São João, ou como forma de pagar uma promessa feita ao santo em virtude de uma graça ou cura alcançada, ou para cumprir uma obrigação nos rituais afro-religiosos concebidos em homenagem às entidades espirituais que gostam de brincar boi, sobretudo no tambor de mina<sup>21</sup>. Esse caráter de obrigação envolve uma relação de dependência e reciprocidade entre a entidade espiritual e o indivíduo que a incorpora ou entre o brincante e São João.

O bumba meu boi também é praticado como forma de lazer, diversão, prazer e entretenimento, onde faz-se ressaltar o baixo cômico, o riso grotesco e o sentido de carnaval, segundo a aceção de Mikhail Bakhtin (2010)<sup>22</sup>, e tão presentes na intimidade dos brincantes e no aspecto lúdico do bumba boi em si. Tal como analisa Bakhtin (2010: 57) acerca da cultura popular no período do Renascimento, igualmente no bumba meu boi, o riso grotesco assume

---

<sup>21</sup> Religião de matriz africana, cuja denominação faz referência ao principal instrumento utilizado durante o ritual (o tambor), e ao forte de São Jorge da Mina, na atual República do Gana, por onde embarcavam os escravos africanos (Ferretti, 2013). Amplamente difundido no Maranhão, o tambor de mina desenvolveu características próprias que o distinguem das demais religiões de matriz africana praticadas no Brasil (Assunção, 1995: 275), envolvendo o culto tanto às entidades africanas e brasileiras quanto aos “caboclos”, ou seja, os “nobres europeus que se encantaram na mina” (Ferretti, 2013: 264). Para um maior aprofundamento acerca do tambor de mina, consultar os estudos de Sérgio Ferretti (1985) e Mundicarmo Ferretti (1993).

<sup>22</sup> Bakhtin (2010: 189-190) propõe um alargamento do conceito de carnaval para abranger festas populares de origens diversas, realizadas em diferentes datas, mas com características comuns. Nesta concepção mais ampla, o carnaval permite liberar “a consciência do domínio da concepção oficial” lançando “um olhar novo sobre o mundo, um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista” (Bakhtin, 2010: 239). Todavia, Darren Webb (2005) atenta para os usos da noção de “carnavalesco” que podem provir e servir para mascarar mais do que iluminar as dimensões utópicas da cultura popular.

“um profundo valor de conceção do mundo”. Do mesmo modo, através da brincadeira, por vezes, é possível promover uma “fuga provisória” à ordem vigente, aos princípios morais e às relações hierárquicas, configurando, dessa forma, uma “segunda vida” viabilizada temporariamente no bumba meu boi (Bakhtin, 2010: 8).

O contexto da religiosidade e a estreita ligação estabelecida com os santos populares é determinante para a criação e continuidade de determinados grupos de bumba boi, visto que grande parte dos grupos maranhenses foram criados a partir de uma promessa ou obrigação, entretanto, alguns persistiram enquanto outros sucumbiram. Em geral, as promessas estão relacionadas com saúde, problemas financeiros ou resolução de alguma situação grave e podem ser sancionadas de diferentes maneiras, variando conforme o acordo estabelecido entre o promesseiro e o santo: há quem promete “botar um boi”<sup>23</sup> na rua, ou brincar boi para São João, ou contratar um grupo para brincar na porta de sua casa, ou oferecer algum bem simbólico a determinado grupo de boi. Tais promessas podem manifestar um carácter temporário ou acrónico, uma vez que podem ter duração de três, cinco ou sete anos consecutivos, mas o promesseiro pode comprometer-se com a brincadeira “enquanto tiver vida”, como costumam falar.

Ainda, ocorre a transferência da promessa para uma terceira pessoa, geralmente um filho do promesseiro, atribuindo à promessa um carácter hereditário, uma vez que é transmitida através das gerações. Pode também fazer-se a promessa para outra pessoa pagar em seu lugar, normalmente, o “agraciado”. Muitos pais, avós e demais familiares costumam pedir pela saúde de seus entes queridos quando estes encontram-se com alguma enfermidade, e, ao alcançarem a graça ou a cura, “preparam”<sup>24</sup> o filho, neto ou parente para brincar boi. Há

---

<sup>23</sup> “Botar boi” é a expressão utilizada no Maranhão para organizar um grupo de boi e providenciar as condições materiais necessárias para que ele possa sair às ruas, sobretudo, indumentárias, instrumentos, transportes, alimentação e bebida para garantir o sustento do grupo durante a noite em que irá brincar.

<sup>24</sup> Preparar, neste contexto do bumba meu boi, significa providenciar a indumentária e criar as condições necessárias para inserir o indivíduo em um grupo de bumba boi, caso ainda não esteja ligado a nenhum.

ainda aqueles que começam a brincar para pagar uma promessa, mas depois de quitar sua dívida com o santo, continuam na brincadeira por prazer, diversão, mas sobretudo, em função dos laços de amizade, sociabilidade e solidariedade que se estabelecem a partir do bumba boi.

Outra forma de pagamento de promessa que merece referência foi apontada por Jandir Gonçalves – funcionário da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão<sup>25</sup> – em conversa informal, pela qual o boi é “passado na água”. Ou seja, o promesseiro, ritualmente deposita um boizinho em um pequeno barco, semelhante a uma jangada, e entrega-o no rio, como se fosse uma oferenda. Caso alguém pegue esse boizinho ao longo do rio, deverá organizar e realizar a brincadeira no próximo ano e, em seguida, soltá-lo novamente no rio para cumprir a promessa que foi feita.

A ligação íntima, de natureza religiosa, que as pessoas mantêm com o bumba boi ultrapassa a dimensão lúdica e festiva, para homenagear também os mortos em visitas ao cemitério. De acordo com o relato de Jandir Gonçalves contido no documentário produzido pelo IPHAN (2011c), tais visitas são observadas em Bom Jesus do Alto Mearim, Itapecuru e microrregião do baixo Parnaíba, onde o bumba meu boi surge “como consolador da morte”. Embora as visitas de cova, como são conhecidas, sejam raras, ainda é possível observá-las na atualidade, sobretudo no interior do estado, e constituem uma dimensão de análise relevante. Devo destacar também a ocorrência de visitas de cova com a celebração do Divino Espírito Santo que seguem uma ritualística semelhante a dos grupos de bumba boi. Conforme as imagens registradas, e que me foram gentilmente fornecidas por Jandir Gonçalves, os brincantes devidamente trajados, levam o boi para dançar em cima da sepultura do falecido,

---

<sup>25</sup> À época do trabalho de campo, Jandir Gonçalves era diretor da Casa de Nhozinho, a qual está vinculada à Superintendência de Cultura Popular, órgão da Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão e consiste em um espaço de exposição de peças de artesanato que evidenciam elementos da vida cotidiana local, destacando os métodos, técnicas e o saber fazer das camadas populares e de comunidades tradicionais maranhenses. Criada em 2002, homenageia Antônio Bruno Pinto Nogueira (1904-1974), mais conhecido como “Nhozinho”, renomado artesão maranhense que produzia em fibra de buruti – palmeira nativa da região – objetos ligados à vida cotidiana e folclórica do maranhense, especialmente miniaturas de bonecos e de personagens e rodas de bumba meu boi. Atualmente Jandir Gonçalves ocupa o cargo de Superintendente de Cultura Popular da Secretaria de Cultura do Governo do Estado do Maranhão.

com o acompanhamento de instrumentos, os presentes acendem velas ao redor do túmulo, rezam e cantam. Entretanto, neste caso, o tema das toadas versa sobre o falecido e sua história, “mesmo sendo enterro, o boi brinca, dança, [...], há quem ri, há quem chora, há quem dança”, relatou-me Jandir Gonçalves (Entrevista concedida em 22 de julho de 2013). A visita de cova pode ser realizada durante o funeral, no sétimo dia ou em data posterior, para atender à solicitação do próprio falecido ou de algum membro da família.

Normalmente, o ritual inicia-se com um pedido de licença cantado pelos brincantes junto ao cruzeiro, e, conforme narra Jandir Gonçalves no documentário produzido pelo IPHAN (2011c), “é a cantoria mais importante, porque é ali que se ajoelhariam todas almas” do cemitério. Tal dimensão ratifica a forte relação do bumba boi com o universo religioso, revelando a devoção e o sentimento de fé que seus brincantes e apreciadores têm para com o bumba boi, seja em vida ou mesmo após a morte. E assim, evidencia mais um espaço onde a dimensão religiosa e a brincadeira se encontram.

Outra forma pouco comum de se brincar boi, é destacada por Jandir Gonçalves, em conversa informal, e chama-se “passa fogo”, um ritual observado na região da baixada ocidental maranhense, sobretudo no município de Viana, pelo qual “o boi é passado no fogo”. Neste episódio, os brincantes munidos de carretilhas<sup>26</sup> formam duas fileiras para o boi passar no meio e, em seguida, perseguem o boi, que tenta fugir pelas ruas da cidade, para “passar fogo” em seu lombo. Antes de iniciarem a perseguição ao boi, os brincantes rezam para pedir proteção e encharcam o boi e o miolo – sujeito que esconde-se por baixo da armação do boi reproduzindo seus movimentos – para evitar queimaduras. Para esta ocasião, confeccionam um boi com material diferenciado para garantir maior resistência ao fogo. Assim, o boi permanece dançando pelas ruas durante o cortejo, sob os fogos e faíscas que os brincantes lhe atiram, produzindo fumaça e um espetáculo pirotécnico em meio à escuridão da noite, uma

---

<sup>26</sup> Consiste em um cano de bambu cheio de pólvora, formando uma espécie de espada de fogo semelhante à broca de ferreiro.

vez que apagam as luzes da cidade propositadamente para esta celebração. De acordo com IPHAN (2011a: 107), “a passagem do fogo é uma antiga prática cultural que consistia colocar à prova o boi e a coragem e valentia de seus integrantes, seja por promessa ou por simples diversão”.

No contexto ritualístico do bumba meu boi é necessário destacar ainda um conjunto de procedimentos que demarcam as diferentes etapas do ciclo festivo, o qual inicia-se com os ensaios, batizado do boi, apresentações e finaliza-se com a morte do boi, caracterizando o ciclo<sup>27</sup> de vida da brincadeira com momentos repletos de orações, danças, toadas, devoção a São João e diversão. Normalmente, os ensaios começam no sábado de aleluia e têm a finalidade de ensaiar as coreografias e as músicas que serão cantadas, pois o repertório destas muda a cada ano.

O batizado do boi costumava decorrer em 23 de junho, véspera de São João, entretanto devido ao facto de as apresentações nos arraiais<sup>28</sup> se iniciarem no começo de junho, esta data tem sido antecipada em alguns grupos; todavia os tidos como os mais tradicionais continuam a celebrar no dia 23, como rege a tradição. Este ritual denota forte caráter religioso, é marcado por orações, conta com a participação dos padrinhos e, por vezes, de um padre católico ou pai de santo afro-religioso.

Quanto às apresentações, ocorrem com maior intensidade entre junho e julho, mas devido a uma dinâmica de contratos e convites realizados em ocasiões diversas, podem se

---

<sup>27</sup> As etapas do ciclo festivo assim como a etnografia analítica acerca da ritualização inerente a cada fase serão mais aprofundadas no próximo capítulo e baseiam-se nas observações realizadas em campo e conforme presenciado nos distintos grupos. Entretanto, apresento sucintamente este enquadramento para caracterizar o bumba boi do Maranhão e, assim, destacar suas especificidades.

<sup>28</sup> Locais destinados às apresentações durante as festas juninas com o incentivo do Estado. Normalmente possuem barracas para a comercialização de comidas e bebidas típicas, produtos relacionados ao bumba meu boi e demais manifestações da cultura local, artesanato e souvenirs. Os arraiais com maior visibilidade e palcos mais estruturados, com qualidade de som e iluminação, são o Arraial da Lagoa da Jansen, localizado em zona elitista e organizado pelo Governo do Estado, e o Arraial da praça Maria Aragão, situado no centro histórico e organizado pelo Governo municipal de São Luís. Ambos os arraiais contam com a participação de cantores consagrados nacionalmente como atrações principais para encerrar a programação de cada noite, sobretudo aos fins de semana.

estender ao longo do ano em situações mais isoladas, sobretudo para atender iniciativas de promoção turística e da cultura local, seja de interesse público ou privado. As apresentações realizadas nos arraiais organizados pelo poder público local e estadual atraem grandes contingentes, sobretudo para assistir os grupos mais famosos, e costumam ter duração de trinta minutos a uma hora, variando conforme o prestígio de cada grupo.

Por fim, a morte do boi assinala o término do ciclo de vida do boi, não possui uma data estipulada, uma vez que realiza-se consoante as demandas e o calendário de apresentações de cada grupo, podendo ocorrer entre agosto e outubro, e é permeada por orações, ladainhas, danças, músicas, dramatização e um banquete farto em comidas e bebidas para celebrar o encerramento das festividades. A celebração da morte do boi varia de acordo com a ritualística e o costume de cada grupo, pelo qual o boi pode morrer, ou ter meia morte<sup>29</sup>, ou apenas “desmaiar”, ou ser posto em liberdade. No entanto, predomina a libertação do boi em virtude das possíveis futuras demandas de apresentação em ocasiões mais isoladas.

### **1.3 As diferentes formas de brincar boi**

Deve-se destacar ainda uma grande variedade de estilos e formas de brincadeiras de boi dispersos pelo Maranhão. Com a finalidade de “organizar” e estruturar esses estilos em categorias classificatórias, convencionou-se identificá-los em cinco sotaques, a partir de critérios geográficos, rítmicos, estéticos e raciais. Os sotaques do bumba meu boi são: zabumba, costa de mão, baixada, matraca e orquestra<sup>30</sup>. Segundo Carvalho (2011: 152), inserido no “intrincado sistema cultural que articula signos, mensagens e interações de diversas naturezas em torno do boi, cada sotaque constitui uma espécie de subsistema

---

<sup>29</sup> Conforme relatou-me Jandir Gonçalves, no ritual de meia morte corta-se apenas a língua do boi para entregar ao indivíduo que fez a promessa.

<sup>30</sup> Para uma caracterização mais aprofundada acerca dos aspetos rítmicos, melódicos e coreográficos dos distintos sotaques do bumba meu boi do Maranhão, consultar IPHAN (2011b).

operando a partir de elementos e regras próprios”. Neste sistema, utilizado sobretudo em São Luís, há ainda grupos identificados como alternativos, os quais manifestam características independentes e costumam demonstrar em suas apresentações um pouco de cada sotaque, além de outras danças e ritmos típicos do Maranhão, não se limitando portanto ao bumba meu boi.

Américo Azevedo Neto (1983) incorpora os atributos étnicos predominantes à classificação em sotaques para sugerir uma divisão em grupos de matriz negra, indígena ou branca, pela qual o sotaque de zabumba e costa de mão estão associados ao negro, o sotaque de baixada e matraca ao índio e o sotaque de orquestra ao branco. Esta categorização também foi aceite e incorporada nos discursos dos brincantes, mas apenas para identificar uma maior influência e características dos grupos, sendo o termo sotaque o mais usado em São Luís tanto pelos brincantes quanto por produtores e instituições culturais.

Sendo assim, o sotaque de zabumba<sup>31</sup>, oriundo da antiga região de Guimarães – situada ao norte no litoral ocidental maranhense – é apontado pela população local e representantes do poder público como o mais representativo da tradição. Alguns estudiosos e brincantes arriscam afirmar que foi a partir deste sotaque que surgiram os demais; por esta “teoria”, através das migrações internas, as pessoas oriundas de Guimarães teriam levado a sua forma de brincar boi para outras localidades, e ao interagir com indivíduos, crenças e modos de vida diferenciados, este foi assumindo novos formatos. Entretanto, tal afirmação não pode ser comprovada por falta de documentos, relatos, crônicas ou registros de memórias que atestem esta concepção. Neste sentido, Carvalho infere:

De acordo com teorias nativas, supõe-se que na região de Guimarães estariam localizadas as origens históricas e as matrizes culturais não só do sotaque de zabumba, mas do próprio bumba meu boi maranhense. A brincadeira, em sua concepção mais difundida no estado, teria sido criada por negros escravizados nessa

---

<sup>31</sup> Espécie de tambor confeccionado em madeira e revestido em couro animal em ambos os lados, é característico deste sotaque. Além da zabumba, também são usados os maracás produzidos em metal, o tambor de fogo e os pandeirinhos, estes dois últimos são revestidos em couro animal e aquecidos à beira da fogueira para atingir afinação adequada.

região, em eventual colaboração com indígenas. E a formação do sotaque de zabumba, segundo memórias registadas por pesquisadores [cf. Azevedo Neto, 1997: 34], dataria da década de 1860 (Carvalho, 2014: 23).

Em discordância com esse caráter matricial do boi de zabumba, Izaurina Nunes – técnica do IPHAN responsável pela patrimonialização do bumba meu boi –, argumenta que tal afirmação está relacionada à “ideia do evolucionismo que está presente na cabeça das pessoas até hoje, [...] as pessoas deduziram que, por ser um boi no qual a presença do negro é muito forte, e assim, fazendo uma relação do povo negro com o primitivismo”, apontaram o boi de zabumba como o mais antigo, embora não haja nenhuma comprovação (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013). Tendo em conta a diversidade de estilos e formas de bumba meu boi encontrada no Maranhão, parece-me pouco provável que todas elas tenham se ramificado de uma única fonte “pura” e “original”.

Desse modo, o sotaque de zabumba manifesta um ritmo forte e acelerado, marcado pelo compasso do tambor de fogo e pelas batidas das zabumbas. A apresentação organiza-se em formato semicircular, não possui coreografia padronizada, embora haja um conjunto de passos reproduzidos pelas tapuias<sup>32</sup>, e é marcada pelo grito dos vaqueiros que entoam “ê boi ê”, “equiô” e “etchô” em meio às toadas cantadas. A indumentária utilizada pelos brincantes é rica em bordados confeccionados com pedrarias, canutilhos e missangas.

Por sua vez, o sotaque costa de mão, oriundo de Cururupu – município localizado no litoral ocidental maranhense – encontra-se escasso em São Luís, caracteriza-se pela maneira como se tocam os pandeiros com as costas das mãos ao invés da palma<sup>33</sup> e organiza

---

<sup>32</sup> Tapuia é a forma como são chamadas as índias no sotaque de zabumba. De acordo com Câmara Cascudo (1962: 728) “durante muito tempo, tapuia designou o indígena do interior, o selvagem típico. A divisão sumária e fácil era apenas: tupis, pelo litoral, e tapuias, pelo sertão. A denominação generalizou-se, e diz-se comumente no Pará e Amazonas tapuia como sinónimo de indígena, de caboclo da terra”. No bumba meu boi, geralmente são as jovens que fazem o papel das índias e tapuias, entretanto é possível encontrar algumas poucas índias com idade acima dos quarenta anos.

<sup>33</sup> Em conversa informal com um brincante antigo – chamado Belmiro e com cerca de oitenta anos de idade – o mesmo me relatou que trocou-se a palma das mãos pela costa, em função dos escravos estarem com a palma das

sua apresentação em formato semicircular. Gustavo Pacheco (2000) aponta a existência deste sotaque em 1880, e destaca que a técnica de bater o pandeiro com a costa das mãos pode ser observada em Portugal e em países árabes. Devido à semelhança rítmica com o sotaque de zabumba, alguns estudiosos argumentam que este seria uma variante do primeiro, “porém, o toque tem sonoridade menos pesada que a batucada do sotaque de zabumba e andamento mais cadenciado” (IPHAN, 2011b: 68). A indumentária caracteriza-se pelo uso de meias compridas e bermudas até a altura dos joelhos decoradas com ricos bordados elaborados com missangas, lantejoulas e canutilhos.

O sotaque de matraca ou da Ilha, como também é conhecido por ser procedente da ilha de São Luís, caracteriza-se pelo uso das matracas e pela presença do personagem e dançarino “caboclo de pena”, cuja indumentária é constituída por penas naturais de ema e chega a pesar cerca de trinta quilos. As vestimentas são marcadas pelo uso de penas e plumas, e o ritmo é um pouco mais lento que o do sotaque de zabumba. A apresentação obedece à forma de círculo e no centro da roda encontram-se alguns personagens; embora haja um conjunto de passos repetitivos, não há coreografia ensaiada. As apresentações deste sotaque atraem grandes contingentes das camadas populares que costumam acompanhar os grupos de sua preferência ao longo da noite nos variados arraiais – deslocando-se em carros particulares ou nos autocarros fretados pelos próprios grupos para transportar os brincantes – para dançar junto com as índias, tocar matracas e celebrar o bumba boi, visto que é permitida a inserção da assistência no âmbito dessas apresentações.

O sotaque da baixada ou de Pindaré é proveniente da região da Baixada maranhense, localizada ao norte do Maranhão, e destaca-se pela presença do mascarado

---

mãos machucadas. Entretanto, por não haver tal registo em nenhuma das fontes consultadas, tal afirmação não pôde ser confirmada.

Cazumba<sup>34</sup>. No âmbito das apresentações, o Cazumba é o primeiro do grupo a adentrar o espaço destinado à brincadeira e chama bastante atenção do público pela beleza e criatividade de sua indumentária, a qual, caracteriza-se pelo uso de máscaras antropozoomórficas ou em formato de grandes torres, veste-se com uma larga e comprida túnica trapeziforme, utiliza um cesto de fibra vegetal no quadril para acentuar as ancas e atribuir mais graça ao seu bailado e movimenta-se livremente. A apresentação do sotaque da baixada organiza-se em círculo e sem padrão coreográfico, embora haja um conjunto de passos específicos reproduzidos pelas índias e pelos caboclos guerreiros. Apresenta uma estrutura rítmica semelhante à do sotaque de matraca “porém, o toque tem sonoridade mais leve e andamento mais lento” (IPHAN, 2011b: 42). A indumentária é rica em plumagens, sobretudo penas naturais de ema, com detalhes bordados em canutilho e missangas.

Por fim, o sotaque de orquestra, originário da região do rio Munim, é apontado por brincantes e estudiosos como o sotaque mais recente. Com base em relatos colhidos em campo, Lady Selma Albernaz aponta o suposto surgimento deste sotaque entre 1920 e 1930, quando “uma orquestra do bordel da cidade de Rosário, após cumprir sua apresentação daquela noite, saiu pelas ruas tocando seus instrumentos, encontrou-se com um boi de zabumba e começaram a tocar juntos, fazendo uma nova festa e criando um novo sotaque” (Albernaz, 2004: 101). Entretanto, esta autora afirma não ter encontrado tal informação nos estudos produzidos sobre o bumba meu boi. Por outro lado, Zelinda Lima argumenta, também baseada em relatos, que o advento teria acontecido em Axixá quando

[...] uns músicos, ao voltarem de uma festa, encontraram um grupo de bumba meu boi e começaram a acompanhar com os seus instrumentos as toadas. O efeito resultou bonito e assim se foram introduzindo na brincadeira novos sons, do pistom, do banjo, modificando o ritmo inicial. Rosário gostou da invenção e passou a imitar o de Axixá (Lima, 2004: 4).

---

<sup>34</sup> Cazumba é um personagem mascarado que possui uma participação especial durante a morte do boi, visto que, em alguns grupos, é ele quem corre atrás do boi quando este tenta fugir, executa sua morte e faz a repartição de sua “carne”, conforme será elucidado no próximo capítulo.

É interessante destacar que, além do posto de cidade originária do sotaque de orquestra, a disputa entre o boi de Axixá e o boi de Rosário também dá-se no campo das apresentações, nas quais ambos almejam ratificar a sua preponderância. Embora não haja documentação que comprove os acontecimentos supracitados, tal encontro permite refletir sobre uma outra zona de contacto entre os diferentes sotaques.

Quanto às apresentações do sotaque de orquestra, estas obedecem à uma coreografia intensamente ensaiada e modificada a cada ano de acordo com um tema previamente escolhido para a composição das toadas e confecção das indumentárias. Assim, as apresentações reproduzem uma sequência musical e coreográfica repetitiva e prolongada, com duração aproximada de uma hora e não contemplam a participação do público na “roda do boi”. Para além dos instrumentos utilizados nos demais sotaques, tais como, zabumba, maracá<sup>35</sup> e pandeiros, contam com a presença de uma orquestra contratada que incorpora instrumentos como, por exemplo, o banjo, o trompete, o trombone e o saxofone. Em São Luís, os grupos do sotaque de orquestra, e do mesmo modo o boi Barrica<sup>36</sup>, são mais apreciados pelas elites socioeconómicas locais e pelo público em geral, e predominam nas programações dos arraiais organizados pelos órgãos de cultura ligados ao Estado, nomeadamente a SECMA (Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão) e a FUNC (Fundação Municipal de Cultura de São Luís)<sup>37</sup>.

No entanto, é válido inferir que essa preferência local pelo sotaque de orquestra dá-se também em função de uma musicalidade que abre mais para o gosto *main stream* por apresentar temática romântica e ritmo melodioso. Como sublinha Izaurina Nunes,

---

<sup>35</sup> Maracá é um instrumento musical de percussão composto por uma espécie de chocalho de metal, no qual são inseridas sementes, pedras e esferas de metal para produzir um som ao ser balançado.

<sup>36</sup> Classificado pelas instâncias culturais como grupo alternativo, o boi Barrica faz uma releitura de diversas danças e manifestações da cultura popular maranhense, tem ótima aceitação junto às elites económicas e sociais e mantém estreitas relações com o governo do Estado.

<sup>37</sup> Instituições de cultura que promovem e organizam o calendário festivo e cultural de São Luís. A SECMA é ligada ao Governo do Estado enquanto a FUNC é vinculada à Prefeitura Municipal de São Luís.

comparativamente aos demais sotaques, o de orquestra caracteriza-se como “um boi mais lírico, mais voltado pra questão do amor, da beleza da mulher; [enquanto] zabumba, baixada e costa de mão, são mais rurais, as temáticas e o linguajar das toadas também são mais rurais” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013). Regina Avelar Santos – dona do bumba meu boi da Liberdade – ratifica tal aspeto e argumenta que, o sotaque de zabumba, “pela musicalidade, é o menos aceito, é o que menos atrai pessoas” nos arraiais, sublinhando certo preconceito por parte do público local em relação aos grupos deste sotaque por serem formados maioritariamente por pessoas oriundas da zona rural, “negros pobres, analfabetos” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). O sotaque de zabumba e o costa de mão apresentam-se em número reduzido nos cadastrados das secretarias de cultura e, portanto, são observados com menos frequência na programação oficial dos arraiais governamentais.

Em virtude de atrair a apreciação de grande público, predominar nas programações dos arraiais e receber apoio financeiro do Estado, o número de grupos do sotaque de orquestra tem crescido significativamente e ultrapassado o dos demais estilos. De acordo com os registos da SECMA, em São Luís há 114 grupos do sotaque de orquestra, 61 de baixada, 56 de matraca, 22 de zabumba, 4 de costa de mão e 12 alternativos (Maranhão, 2008). Segundo o IPHAN (2011a: 62) essa “crescente reprodução dos bois de orquestra intensificou o processo de mudanças internas ao sotaque”, observadas sobretudo nas vestimentas e na musicalidade, e por isso vem recebendo críticas por parte de alguns segmentos envolvidos com a brincadeira, tal como será elucidado no quarto capítulo desta tese.

Tendo em conta os princípios geográficos e rítmicos dessa classificação em sotaques, é válido referir que as formas próprias de brincar boi de cada localidade foram transportadas junto com os brincantes e donos de boi que se deslocaram para a capital do estado através das migrações internas ocorridas nas décadas de 1960/1970. Este aspeto pode

ser comprovado tanto na bibliografia consultada quanto em conversa com os brincantes mais velhos e donos de boi, oriundos sobretudo das regiões da Baixada e de Guimarães, que procuram manter as características essenciais da brincadeira realizada em suas terras natais, mas aceitam a introdução de elementos voltados para a melhoria da brincadeira e do grupo, principalmente, no que se refere à qualidade das indumentárias.

Embora este sistema de classificação em sotaques não satisfaça toda a diversidade existente no bumba meu boi do Maranhão, ele foi aceite e incorporado no discurso dos brincantes, de intelectuais e das instâncias políticas e culturais. E, como argumenta Carvalho,

[...] seu alcance é bastante amplo, assim como é efetivo seu reconhecimento entre os mais diversos segmentos envolvidos na brincadeira. Para alguns pesquisadores [...] a adoção dessa categoria de classificação dos bois foi inaugurada por folcloristas que estudaram a manifestação. Todavia, como não estão claros os contextos e os autores dessa reapropriação linguística, fica apenas a sugestão de que sotaque pode não ser propriamente uma classe nativa, mas uma categoria analítica que se “nativizou” (Carvalho, 2011: 188).

Neste contexto, convém destacar a identificação que a população de São Luís tem para com o bumba boi e seus respectivos sotaques. Mesmo aquelas pessoas que não brincam boi, sempre têm estima por um determinado sotaque, adotam um grupo como o preferido e acompanham-no durante todo o ciclo festivo, sobretudo, nas cerimônias de batizado e de morte do boi, mas também estão presentes em algumas das apresentações, seja para assistir, torcer, e, em alguns casos, se misturar com os brincantes e tocar algum instrumento, cantar ou reproduzir passos de dança, de modo a inserir-se na brincadeira e vivenciar o bumba boi. Como argumenta Carvalho,

[...] a filiação a um sotaque determinado funciona como parâmetro de ação e representação para os brincantes, na medida em que cada sotaque enquadra elementos que atuam como fontes de significação simbólica nos processos de construção de identidades específicas por parte dos diferentes grupos (Carvalho, 2011: 189).

Contudo, deve-se atentar que a classificação em sotaques não consegue “cobrir toda a diversidade dos bois do estado, havendo bois que não se enquadram bem num ou

noutro sotaque, permanecendo, de certa forma, inclassificáveis” (Carvalho, 2014: 16). Como inúmeros grupos de bumba meu boi “não se encaixam” nesta classificação, Carvalho e Pacheco (2004: 28) destacam que “diversos grupos, principalmente no interior do estado, incluem-se ou são incluídos de forma mais ou menos arbitrária em algum dos sotaques preexistentes, com evidente prejuízo de sua especificidade cultural”.

Por seu turno, Jandir Gonçalves questiona essa distinção em sotaques e aponta inúmeros grupos de bumba meu boi em diversas regiões do Maranhão que fogem à classificação por misturarem toques, batidas e instrumentos e introduzirem elementos, personagens e demais caracteres que não se enquadram em nenhum dos modelos pré-estabelecidos (Entrevista concedida em 22 de julho de 2013). Jandir Gonçalves comprova essa “teoria” através de registos fotográficos realizados nas zonas rurais do estado, onde os brincantes não mencionam a palavra sotaque e nem sabem o seu significado; tal como pude constatar junto ao bumba meu boi Brilho de Areias, em Vila Esperança, na região da Baixada, município de Pindaré Mirim. Por fim, Jandir Gonçalves conclui:

[...] tudo é uma invenção né, nós estamos aqui justamente pra ti chegar a essa conclusão, de tudo o que [você] já leu e já viu nesse [festejo de] São João, não é isso. *É isso, mas é muito mais, só que a gente tem uma bitola aqui [em São Luís] em função do que já foi escrito*, do que leram e que veio documentado. A maioria das pessoas nunca nem ouviu falar que um boi é passamado, que ele é queimado, que tem meia morte (Entrevista concedida em 22 de julho de 2013, os itálicos são meus).

Portanto, tal classificação evidencia as trocas e contactos que sempre existiram em torno do bumba meu boi envolvendo pesquisadores, brincantes e políticas culturais. No entanto, a partir de uma determinação do Estado, incorporada no senso comum, passa a predominar e, por vezes, a limitar as brincadeiras realizadas em São Luís mostrando assim, as relações de poder existentes.

De acordo com os dados levantados no Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), foram identificados no estado do Maranhão 450 grupos de bumba meu boi em 70 municípios (IPHAN, 2011a). Em São Luís existem mais de 200 grupos dotados de

personalidade jurídica e cadastrados nas instituições municipais e estaduais de cultura (Carvalho, 2004a, 2004b). Na atualidade, tanto os grupos da zona rural do Maranhão quanto os de São Luís devem estar registados nas respectivas secretarias municipais e estar em dia com o pagamento da quota anual de inscrição para poderem se apresentar na programação do Estado e de seus municípios, assim como beneficiarem de algum subsídio oferecido pelo poder público ou mesmo participarem dos editais voltados para o financiamento e captação de recursos promovidos a nível estadual e federal.

Os grupos de bumba meu boi devem ainda apresentar em sua composição os personagens principais que compõem a trama norteadora da brincadeira; nomeadamente, o boi<sup>38</sup>, que é imprescindível em qualquer grupo, o Pai Francisco, a Catirina, os vaqueiros, os rajados e os indígenas<sup>39</sup>. Podem surgir também outros personagens, alguns dos quais, vistos com mais frequência nos grupos das zonas rurais, tais como, Dona Maria e Sinhazinha<sup>40</sup>, tapuio<sup>41</sup>, caboclo<sup>42</sup>, boneca Panduxa<sup>43</sup>, caipora<sup>44</sup>, burrinha<sup>45</sup>, palhaceiros<sup>46</sup>, soldado, toureiro,

---

<sup>38</sup> A armação do boi é confeccionada em madeira leve e coberta por um tecido bordado ou pintado, chamado couro do boi. Geralmente, os grupos costumam apresentar dois bois (artefactos) em seu conjunto.

<sup>39</sup> Tais personagens configuram as diferentes categorias de brincantes, as quais serão apresentadas no segundo capítulo deste estudo.

<sup>40</sup> A dona Maria é caracterizada como uma senhora vestida de branco que leva consigo um retrato ou uma estatueta de São João e uma vela acesa, pode representar a mãe ou a esposa do dono da brincadeira ou fazendeiro. De acordo com Jandir Gonçalves, em conversa informal, por vezes, a dona Maria pode ser interpretada por um homem travestido. A Sinhazinha, por sua vez, também veste-se de branco, mas não carrega o santo, é uma menina, e pode simbolizar a filha do fazendeiro.

<sup>41</sup> O tapuio está presente em alguns grupos do interior do estado, é representado por garotos e sua vestimenta é confeccionada com fibra de buriti (palmeira típica da região).

<sup>42</sup> A figura do caboclo, inexistente nos grupos de São Luís, utiliza indumentária vermelha e pode ser interpretado tanto por uma criança como por um adulto.

<sup>43</sup> A panduxa, geralmente interpretada por um homem, traja máscara pintada e vestimenta confeccionada em fibra de buriti; segundo Jandir Gonçalves, molhavam-se as panduxas para refrescar os brincantes no ritual do passa fogo.

<sup>44</sup> A caipora, também chamada de manguda, é uma boneca com cerca de dois metros de altura, braços longos e pendentes, cuja estrutura principal é confeccionada em madeira ou vime e coberta por tecido, veste saias longas e camisa de mangas compridas.

<sup>45</sup> Com forma semelhante a de um burro, possui armação confeccionada com varetas de madeira leve e um buraco ao centro desta armação para encaixá-la no vaqueiro que “monta” sobre a burrinha e a suspende através de um suspensório.

<sup>46</sup> Personagens variados ligados às narrativas cômicas observadas na zona rural.

dentre outras figuras que podem ser introduzidas de acordo com a criatividade dos brincantes. Desse modo, revelam-se as diversas formas de brincar boi criadas coletivamente por sujeitos que constituem, atualizam e perpetuam o bumba boi no Maranhão.

#### **1.4 As narrativas no bumba meu boi: do mito de origem à auto-etnografia**

Tal como foi exposto anteriormente, a trama consagrada como o auto do bumba meu boi gira em torno do roubo, seguido da morte e ressurreição ou restituição do boi mais estimado da fazenda em decorrência do desejo de Catirina, e retrata, por meio da sátira e da comédia, as relações estabelecidas entre atores sociais de diferentes procedências étnicas: o fazendeiro branco, o escravo negro e o indígena. Através da narrativa, observa-se que, ao se apropriar do boi do fazendeiro, Pai Francisco desestabiliza a ordem social vigente e subverte as hierarquias, revelando conflitos sociais até então latentes. No entanto, com o desenrolar da trama, a interação entre os elementos étnicos com o objetivo de restituir o boi, ameniza as divergências existentes nas relações entre os distintos personagens. As presenças étnicas na narrativa, conforme sublinha Cavalcanti (2006a: 88-89), manifestam “uma visão mais ambivalente e fortemente crítica com relação à dominação e às hierarquias”, revelando, através da sátira, as “múltiplas dependências da ordem social em um país pós-escravocrata em busca da cidadania”. Segundo esta abordagem, o auto poderia simbolizar metaforicamente a origem mítica da sociedade brasileira que emerge do contexto dos ciclos económicos<sup>47</sup> e do final do período colonial, em busca da instauração de uma nova realidade miscigenada e multicultural.

---

<sup>47</sup> Os ciclos económicos referem-se às flutuações de determinadas atividades económicas a longo prazo, envolvendo uma alternância de períodos de crescimento da produção com períodos de relativa estagnação ou declínio. No Brasil destacam-se os seguintes ciclos económicos: pau-brasil (séc. XVI), cana-de-açúcar (séc. XVI-XVIII), tabaco (séc. XVII-XIX), drogas do sertão (séc. XVII), algodão (séc. XVIII), mineração (séc. XVIII), café (1800-1930) e borracha (1879-1912). Para uma análise profunda acerca do desenvolvimento da economia brasileira desde o período colonial, consultar Caio Prado Júnior (1945) e Celso Furtado (1959).

Nesta perspectiva, a narrativa poderia constituir-se como uma auto-etnografia ou uma auto-representação da zona de contacto produzida no contexto colonial, uma vez que, nos termos abordados por Mary Louise Pratt (1999: 35), através da auto-etnografia populações subalternizadas, numa apropriação seletiva do discurso dominante, constroem uma representação de si próprias em diálogo ou resposta às representações dominantes, fornecendo subsídios significativos “para o esclarecimento das histórias de subjugação imperial e resistência”. Neste sentido, o auto parece apropriar-se do mito das três raças e do lusotropicalismo<sup>48</sup> para construir uma resposta às representações hegemónicas que assentaram a relação “pacífica” e “harmónica” entre brancos, negros e índios na formação da sociedade brasileira, obliterando o genocídio, a opressão e a violência gerados neste processo.

No entanto, é válido sublinhar o carácter ambivalente do auto, visto que, ao mesmo tempo em que contesta o discurso dominante e denuncia as diferenças sociais, ele ratifica este mesmo discurso ao retratar a manutenção das relações de dominação e subordinação impostas pelo colonialismo. Neste sentido, o auto utiliza-se da estratégia do mimetismo<sup>49</sup>, nos termos abordados por Homi Bhabha, para revelar o que está nas entrelinhas desta narrativa e desestabilizar a autoridade do discurso hegemónico; mas, ao mesmo tempo em que se manifesta contra as regras vigentes, o auto situa-se dentro delas (Bhabha, 2007: 134). Tal aspeto é observado no ato transgressivo de Pai Francisco que subverte as hierarquias de poder ao se apropriar de um bem que não lhe pertence questionando as normas vigentes, mas ao restituir o boi retorna a posição subalternizada de escravo da fazenda, de forma que a subversão das hierarquias é seguida da restituição da ordem. Dessa forma, o auto como

---

<sup>48</sup> De forma sucinta, tanto o mito das três raças quanto o lusotropicalismo representam o discurso ideológico dominante acerca da formação da sociedade brasileira, sendo que o primeiro exalta o “encontro” das três raças (o negro, o branco e o índio) enquanto que o lusotropicalismo enaltece a colonização portuguesa no Brasil e a mestiçagem gerada neste contexto. Esta discussão será mais aprofundada no terceiro capítulo desta tese.

<sup>49</sup> O mimetismo “revela algo na medida em que é distinta do que poderia ser chamado um si-mesmo que está por trás. O efeito do mimetismo é a camuflagem... Não se trata de se harmonizar com o fundo, mas contra um fundo mosqueado, ser também mosqueado – exatamente como a técnica de camuflagem praticada na guerra dos homens” (Lacan, 1977: 99 *apud* Bhabha, 2007: 129).

representação mimética se transforma em ameaça por questionar o poder hegemónico, configurando-se em um instrumento de demonstração da autoridade, das diferenças, dos fetichismos e dos preconceitos, os quais “são os resultados de uma recusa que nega as diferenças do outro, mas que produz em seu lugar formas de autoridade e crença múltipla que alienam as pressuposições do discurso civil” (Bhabha, 2007: 136-137).

Para alguns autores<sup>50</sup>, o auto do bumba meu boi seria uma forma de resistência, e portanto, um instrumento de contestação e reivindicação das camadas marginalizadas perante as relações de dominação, poder e autoridade. Entretanto, é necessário relativizar esta resistência, pois, conforme enunciado anteriormente, o ato subversivo e transgressivo de Pai Francisco é seguido de sua submissão e do restabelecimento da ordem após a restituição do boi. Como destaca Queiroz (1967: 92-94), ao ridicularizar e satirizar a sociedade como um todo, o auto apresenta “intuitos reformistas implícitos”, todavia busca também “reforçar a obediência” às normas e aos valores da “sociedade tradicional paternalista”, exercendo assim uma função de controlo social.

No entanto, cabe sublinhar que, apesar de um conjunto de autores<sup>51</sup> defender a ideia de um auto originário, o qual estaria relacionado a uma origem mítica do bumba meu boi, Luciana Carvalho (2005, 2011, 2014) e Maria Laura Cavalcanti (2006a, 2006b) apontam para uma diversidade de narrativas que permeiam o universo do bumba boi e questionam esse carácter matricial do auto. De acordo com Cavalcanti (2006a: 69), convém “relativizar a renitente ideia” de que a brincadeira do boi corresponderia à encenação do auto em suas supostas origens, pois “o ‘auto’ é sobretudo a crença dos pesquisadores no auto, em uma

---

<sup>50</sup> Cf. Salles, 1971; Marques, 1996; Assunção, 1999; Xavier, 2003; Barros, 2005, 2007; Prado, 2007; IPHAN, 2011a.

<sup>51</sup> Cf. Ramos, 1934; Cascudo, 1962; Queiroz, 1967; Andrade, 1982; Borba Filho, 1982; Carneiro, 1982, 2008; Azevedo Neto, 1983; Carvalho, 1995; Marques, 1996.

notável cristalização do efeito de ilusão do arcaísmo<sup>52</sup>, característico dos estudos folclóricos e também antropológicos da cultura popular”.

De acordo com Carvalho (2005, 2011), o auto é uma das diferentes possibilidades de narrativas relacionadas ao roubo ou à morte do boi, e assim trata esta questão como a “ilusão do auto”, uma vez que as encenações produzidas na zona rural do Maranhão não obedecem necessariamente a um enredo determinado e utilizam-se da criatividade e do improviso. Embora alguns relatos do século XIX (cf. Lopes Gama, 1996; Sacramento, 2007; Avé-Lallémant, 1961) demonstrem uma encenação espontânea com a presença de determinados personagens, é necessário sublinhar que a conceção do auto surge com os folcloristas a partir de 1950. Ao modificarem a forma de registo e transmissão da brincadeira, passando-a da oralidade para a escrita, os folcloristas propagaram a ideia da dramatização do auto desde as origens do bumba meu boi, cristalizando uma “espécie de narrativa canónica” (Cavalcanti, 2006a: 72). É válido sublinhar que

[...] ao designar indiscriminadamente como autos as diferentes representações cómicas que eventualmente ocorrem no boi, diversos autores têm confundido e encoberto, sob a categoria de unidade, os múltiplos sentidos evocados pela brincadeira, ao mesmo tempo em que contribuem para o obscurecimento das formas de expressão que não correspondem àquela que tomam por tradicional (Carvalho, 2011: 72).

Portanto, a explicação do bumba boi pelo auto é reducionista (Cavalcanti, 2006a: 73), uma vez que há um amplo campo performático criativo que ultrapassa a versão cristalizada.

Em seus estudos, Carvalho (2005, 2011) busca desconstruir essa ideia cristalizada do auto do boi, e ao recolher diversas narrativas cómicas junto aos brincantes da zona rural do Maranhão detetou que

As performances são elaboradas a partir de factos observados no cotidiano, notícias transmitidas pelo rádio e televisão, sonhos ou inspirações de carácter místico-religioso, incluindo-se nessa classe os motivos de promessas feitas por brincantes do grupo ou pessoas de seu relacionamento próximo. As tramas desdobram-se em vários assuntos: relações de trabalho, direito à terra, doença, morte, hierarquia,

---

<sup>52</sup> Refere-se à “ideia de que esses factos chegaram, ou deveriam ter chegado, até nós tal e qual foram no passado” (Cavalcanti, 2006b: 80).

relações de afinidade e parentesco, traição, engodo. Nelas, a perda do precioso animal – por morte, roubo ou dano – revela-se como uma ideia recorrente a organizar as performances dos bois, constituindo-se como desfecho das mais diversas sequências cômicas, quase sempre deflagradas pela expressão não controlada do desejo humano. Nesse sentido, apesar da variedade temática das histórias, elas invariavelmente culminam num ato dramático chamado “meia lua”, marcado por uma toada correspondente ao momento de perda, roubo ou morte, ao qual se segue a restituição do animal à fazenda simbólica delimitada pelas fileiras de vaqueiros e rajados de fitas (Carvalho, 2014: 30-31).

Segundo Neto de Azile – produtor cultural do bumba meu boi da Liberdade – embora haja uma suposta narrativa matriz, há uma abertura para a inserção de novos acontecimentos nas encenações que revela a brincadeira como um “veículo de percepção social”:

O auto matriz é aquela história básica da relação Catirina, Pai Francisco, boi, desejo; o que leva a crer que eles reproduzem relações sociais da época do período pós-escravocrata: Pai Francisco, negro escravo que trata de uma grande fazenda, mas não tem acesso aos bens econômicos dessa fazenda, é um mero empregado, e onde pra satisfazer a necessidade da mulher, ele rouba o boi, mata e tira a língua, e é preso. [...] Com o passar do tempo essa matriz, no caso do boi de zabumba, ela permite inserir novos elementos e novas realidades até cotidianas, não segue o modelo rígido do tradicional. Então: histórias pessoais, histórias contemporâneas, eventos políticos globais, regionais ou nacionais são reproduzidos de forma sátira, o que nos leva a crer é a apreensão, é o nível de percepção dos brincantes da realidade social fora do boi reproduzida, porque eles conseguem trazer [para a brincadeira] um terramoto da China como também um naufrágio aqui na baía de São Marcos, então estão antenados, eles tem a percepção da realidade, mas numa visão mais condicional. Então, isso reproduzido de forma cênica permite inferir que essa cultura, a produção da manifestação, ela também é um veículo de percepção social (Entrevista concedida em 27 de agosto de 2013).

De acordo com Regina – dona do bumba meu boi da Liberdade – através da história de Catirina e Pai Francisco, o auto deve narrar os acontecimentos da fazenda “contando com um pequeno teatro, na verdade, vai encenar aquela história, e o cenário já é a fazenda que são os brincantes, os bois e personagens, mas ele [o auto] conta aquela história do sumimento [sumiço] do boi, o boi morre...” (Entrevista concedida em 31 de agosto de 2013).

Em sua perspectiva

O auto é o que representava realmente nas grandes fazendas, eu vejo que é isso mesmo, é por isso essa encenação, é por isso essa continuidade do que [os brincantes mais antigos] vivenciavam lá nas fazendas e trouxeram pra cá [para a cidade], pro moderno. Acho que até assim que surgiu essa história do bumba meu boi, eu vejo que é mais assim, trouxeram e começaram a representar nos grandes centros (Regina em entrevista concedida em 31 de agosto de 2013).

No entanto, Regina lamenta que hoje “as pessoas já não estão tão comprometidas” com a dramatização, embora reconheça que a questão do tempo limitado das apresentações nos arraiais organizados pelo Estado também prejudique a encenação da trama.

Cabe inferir ainda que muitos brincantes do próprio boi da Liberdade desconhecem a palavra “auto” e tão pouco sabem a que se refere, pois guardam na memória as lembranças das matanças e comédias<sup>53</sup>, i.e., dramatizações espontâneas permeadas de improvisos e de situações cômicas envolvendo acontecimentos do cotidiano da comunidade, indivíduos e/ou animais variados. De acordo com Carvalho (2004a: 88), na zona rural essas histórias são conhecidas como matanças, comédias ou palhaçadas e caracterizam-se por “tramas curtas, com temas e personagens de escolha relativamente livre, que envolvem a fuga, o sumiço, a doença ou morte e a eventual recuperação ou ressurreição do boi”. Carvalho (2011: 72) infere ainda que “tais representações preservam imensa liberdade de criação e improvisação na montagem das histórias, que parecem não se ligar obrigatoriamente ao ‘núcleo temático básico’ identificado como o auto do boi”.

João Vieira, brincante do boi da Liberdade e mais conhecido por Zió, durante muitos anos brincou na função de Pai Francisco, – também chamado de palhaço ou palhaceiro na zona rural – relatou-me que o sumiço do boi ocorre em meio à comédia, enquanto o público está atento à narrativa. E demonstra o processo de criação da seguinte forma:

No interior quando tem uma comédia boa, todo mundo ri. [...] Lá no interior, quando eu tava lá, Betinho – [...] fazedor de palhaçada no interior – uma vez lá em Santa Maria nós tava sentado conversando, [...] ele me procurou [perguntou]:

– Rapaz, o que nós vamo fazer hoje?

Eu digo: Não tem matança? O que você quer?

– Ah! Mas essa já tá manjada!

Aí a gente conversando assim... Aí eu vi um camaleão no pé do vidro que tava lá em cima.

Eu digo: Olha a matança aí!

– Tá onde rapá?

---

<sup>53</sup> Conforme relatou-me seu Zió, “matança é assim: sai o pai Francisco e fala com o cabeceira e inventa qualquer coisa, pra fazer graça pro povo, né, pois é, assim que era, comédia” (Entrevista concedida em 31 de agosto de 2013).

– Oh lá!  
 – Ah é mesmo! Como nós vamo fazer ele?  
 – Bora vender ele, né.  
 Aí fomo lá, pegamo [o camaleão], laçamo, botamo dentro do coco. Aí [o grupo] cantou, cantou e chegou [a hora da matança]:  
 – Chefe nós viemos aqui pra fazer negócio.  
 – Que negócio?  
 – Nós tem um bicho de estimação em casa, e tá com falta de dinheiro e não sei quê, a gente quer vender.  
 – Tá certo.  
 Eu digo: Tu não abre esse coco perto de gente, porque esse bicho de noite ele sai, pra qualquer lado que ele sair ele sai, deixa a assistência lá e toma distância que a corda não dê pra chegar na assistência.  
 Aí ele disse: Tá certo.  
 Aí quando eu disse: Traz o bicho de estimação pra vender.  
 Ele disse: Que bicho é esse dentro do coco rapaz?  
 Disse: não senhor, cê já vai olhar o coco.  
 Quando abriu o coco, a gente amarrou o camaleão na cintura aqui pra não afogar [asfixiar], quando abriu o coco o camaleão saiu... Ah rapaz, falhou gente pra toda banda...  
 – Ih sinhô, comprou um camaleão!  
 – Camaleão não, sinhô, isso aí é um bicho de estimação. Não quer comprar o bicho?  
 – Não.  
 E fica ali... fica teimando, coisa, e... qualquer coisa, e o *boi some*. Aí terminamo lá e cantamo meia lua, e tiramo pra fora [saímos de cena] com o camaleão.  
 Aí [após a performance, se questionaram]: rapá, vamo fazer o que com esse camaleão?  
 – Solta ele no mangue aí rapá, ele dorme e de manhã ele dá o jeito dele.  
 Soltamos pela cabeça dele, e largamo a corda e ele saiu correndo pra dentro do mangue. E é assim, assim que a gente faz. *Agora aqui [em São Luís] não tem essas coisas. [...]* Isso aí tudo a gente vai fazendo, né, é comédia (seu Zió em entrevista concedida em 31 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

Para seu Zió, um dos aspetos fundamentais da brincadeira é “fazer uma comédia legal que todo mundo ri” (Entrevista concedida em 31 de agosto de 2013), corroborando com o argumento de Carvalho acerca da dupla função do palhaceiro:

Segundo a tradição secular, que muitos atribuem aos antigos escravos, o bumba meu boi nasceu como uma celebração em homenagem ao santo que batizou Jesus Cristo. A comédia, por sua vez, tematizando factos relativos ao contexto da promessa feita pelo devoto responsável pela brincadeira, constituiria um testemunho da intervenção de São João. Nessa visão mais tradicional do boi, a função dos palhaceiros estaria, portanto, duplamente fundada na noção de graça: no sentido de fazer rir e de dar testemunho da dádiva divina (Carvalho, 2014: 24).

Uma vez que as dramatizações não costumam mais ser realizadas, percebe-se que a missão dos palhaceiros fica prejudicada por não haver oportunidade para apresentar as comédias e expor a criatividade, o senso de humor e a visão de mundo desses autores. Betinho – palhaceiro e interlocutor de Carvalho (2004a) – queixa-se de não ter como cumprir sua missão,

pois os grupos em que se inseriu em São Luís não permitiram que ele apresentasse as suas comédias; assim desabafa: “eu me sinto triste na brincadeira, por causa da brincadeira. Por não fazer aquilo que eu gosto, ou então aquilo que eu fui missionado. Eu me sinto triste” (*apud* Carvalho, 2004a: 90).

Concita, tapuia veterana do boi da Liberdade, com 45 anos de idade, destaca que na sua infância, em São Luís, as matanças abordavam ocorrências observadas no cotidiano da comunidade, e lamenta: “quando era o dono do boi mesmo, era Leonardo que fazia, tinha graça, mas agora... [...], tinha uma coisa que ele olhava assim na rua que acontecia, ele fazia uma matança [...], qualquer coisinha, ele tirava uma matança, mas agora não”. Por sua vez, Ana Luzia, também tapuia veterana do boi da Liberdade, com quarenta anos de idade, acrescenta que antigamente “era mais engraçado, [mas] foi se perdendo, hoje em dia nem fazem mais” (Conversa realizada com Concita e Ana Luzia em 31 de agosto de 2013).

Em trabalho realizado com os palhaceiros residentes ou originários da zona rural, Carvalho (2014: 19) busca “documentar, difundir e valorizar as tradições orais e dramáticas do bumba meu boi”, registrando as mesmas e seus respectivos autores no livro *Comédias do bumba meu boi do Maranhão*, editado em 2014. O projeto “Palhaceiros da Graça de Deus” abrange o norte da Baixada Ocidental maranhense, “área cultural reconhecida como a ‘raiz’ do sotaque de zabumba, o qual, por sua vez, é mais apegado às tradições cômicas do boi, na visão local” e tem como objetivo registrar os “modos tradicionais de pensar, narrar, rir, festejar e, enfim, de ‘brincar boi’, que são próprios dos moradores de zonas rurais e que vêm, a cada ano, perdendo espaço para formas mais ‘modernas’ de realizar a celebração” (Carvalho, 2014: 20).

Em função das inúmeras narrativas registradas no livro *Comédias do bumba meu boi do Maranhão* abordarem temas que circundam o imaginário dos palhaceiros, pode-se argumentar que, por meio das comédias, esses indivíduos reproduzem as suas próprias auto-

etnografias, não mais referentes ao contexto colonial como apontei anteriormente na versão cristalizada do auto, mas sim narrativas auto-etnográficas, pelas quais “as pessoas procuram autodescrever-se, tendo em conta as representações que outros fizeram delas” (Pratt, 2005: 236). Desse modo, revelam seus modos de vida, visões de mundo, superstições, crenças, costumes, acontecimentos e situações cômicas do cotidiano, evidenciando “um tipo particular de consciência cultural de si mesmo” (Pratt, 2005: 258).

Diferentemente da moralidade e das hierarquias sociais observadas no auto, as comédias demonstram relações mais horizontais e buscam, sobretudo, provocar o riso, liberar a criatividade dos palhaceiros e entreter o público. Considerando que, de acordo com Pratt (2005: 256) “a expressão auto-etnografia visa especificamente a intervenção no modelo discursivo de um grupo dominante; um grupo subordinado reclama uma alternativa às suas representações por parte do grupo dominante”, o vasto repertório criativo das comédias produzidas pelos palhaceiros simboliza uma alternativa à versão cristalizada do auto.

Ao longo deste primeiro capítulo foi possível perceber as zonas de contacto que se estabelecem entre o bumba meu boi, os intelectuais e as instâncias políticas e culturais, seja na construção dos discursos em torno da brincadeira, na formatação dos estilos de brincar boi ou na cristalização do auto. Portanto, a análise sobre as relações de poder, as trocas e os contactos observados nas diferentes esferas que permeiam o universo do bumba meu boi é válida e pertinente na atual conjuntura. Cabe, no entanto, primeiramente analisar em profundidade a dimensão social da brincadeira, a estrutura interna dos grupos e suas estratégias de subsistência a fim de compreender o significado simbólico do bumba meu boi para seus adeptos e praticantes, para em seguida discutir como se constroem as relações e negociações com os diferentes segmentos envolvidos, tal como será abordado nos seguintes capítulos.



## **Capítulo 2. O universo religioso e lúdico no bumba meu boi: uma abordagem etnográfica**

Considerando o elevado número de grupos de bumba boi no Maranhão e suas formas variadas de brincar boi classificadas de acordo com características regionais mais ou menos predominantes e o meu incipiente conhecimento sobre o tema até então, optei por me estabelecer na capital, São Luís, para poder interagir com estilos diferenciados. Ao chegar em São Luís em março de 2013, procurei estabelecer os primeiros contactos com alguns donos de boi através telefonemas, os quais obtive junto às secretarias de cultura do Estado e Município e em páginas da internet. Para perceber as trocas e interações entre os grupos de bumba boi e o poder público, tive como ponto de partida a categoria sotaque e indicativos de uma suposta tradição – entendendo que tradição não significa imobilidade. Primeiramente, realizei vários telefonemas, trocas de e-mails e mensagens, alguns encontros e conversas, até chegar àqueles que se tornaram meus principais interlocutores. Como o meu objetivo era acompanhar um ciclo de vida completo da brincadeira junto a um ou mais grupos específicos, selecionei aqueles em que as datas celebrativas não coincidiram.

Neste sentido, o presente estudo foi fundamentado a partir de conversas e de intensa observação participante realizada, sobretudo junto ao bumba meu boi da Liberdade – por causa de sua historicidade ligada à tradição – e com o bumba meu boi Lírio de São João devido ao seu caráter afro-religioso e por ser um grupo relativamente recente. No entanto, é válido referir que para além destes dois grupos, a fim de obter um contraponto, realizei entrevistas e conversas com José Godão do boi Barrica, Carla do Encanto da Ilha, Leila do Axixá, Zé Olhinho do Unidos de Santa Fé, Nadir do boi da Floresta, Orlando do Brilho de Areias, dentre outras conversas de caráter mais informal realizadas com brincantes de diversos grupos.

Pude acompanhar também alguns momentos marcantes, como batizados e/ou morte dos bois Unidos de Santa Fé, Maracanã, São José dos Índios e dos boizinhos<sup>54</sup> de encantado nos terreiros de Nagô, Iemanjá e Fé em Deus, além de inúmeras apresentações realizadas nos arraiais organizados pelos governos estadual e municipal. Sublinho ainda, diversas tentativas de encontrar-me com Jorge, dono do boi de Nina Rodrigues, por apresentar um formato espetacular e apelativo, entretanto, tais encontros nunca se efetivaram devido a imprevistos de última hora, por parte do mesmo. No entanto, o entrosamento com os diferentes grupos contactados não foi difícil, uma vez que todos se mostraram bastante receptivos e dispostos a colaborar com o meu trabalho.

Ainda, cabe enfatizar a colaboração fundamental de Izaurina Nunes – técnica do IPHAN – durante o trabalho de campo, principalmente no acompanhamento das festividades de morte de alguns grupos de bumba boi, tais como Maracanã e São José dos Índios, assim como nas celebrações de batizado e morte dos boizinhos de encantado. Izaurina, com quem estabeleci uma relação estreita, foi uma parceira incansável, fornecendo-me constantemente informações imprescindíveis que complementaram o meu entendimento sobre a institucionalização do bumba meu boi, mas sobretudo permitiram-me uma maior compreensão sobre o universo dos terreiros.

Considerando ser de suma importância compreender a estrutura interna e as relações sociais tanto dentro dos grupos quanto aquelas mantidas com as instituições de cultura externas à brincadeira, desenvolvi um trabalho mais aproximado com o boi da Liberdade, onde tive uma inserção efetiva e uma participação ativa, chegando a assumir o estatuto de brincante. Neste grupo, ultrapassei a linha de minha atuação apenas como pesquisadora, para também desempenhar o papel de brincante e bordadeira. Meu primeiro

---

<sup>54</sup> A armação dos boizinhos de terreiro costuma ter um tamanho menor do que a dos bois em outros grupos.

contacto com o boi da Liberdade deu-se através de Neto de Azile<sup>55</sup>, que à época ocupava o cargo de produtor cultural do grupo. Obtive o número do telemóvel de Neto de Azile, por indicação do professor Sérgio Ferretti, através de um de seus alunos que é ativista do movimento negro e afro-religioso, na primeira reunião em que participei do GPMINA (Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular) na casa dos professores Ferretti.

Ao contactar Neto de Azile, me apresentei como aluna de doutoramento da Universidade de Coimbra, expliquei meu interesse pela brincadeira, e então este me convidou para visitar a sede do boi, em frente à sua casa, no bairro da Liberdade. Ao chegar à sede, no dia 18 de abril, por volta das 16 horas, as bordadeiras e um bordador estavam a preparar as indumentárias<sup>56</sup>. Observei tudo atentamente e estabeleci uma longa conversa com Neto de Azile, o qual me falou da importância deste grupo por causa da sua tradição e explicou um pouco da estrutura interna e administrativa do grupo. Regina, a dona do boi, chegou à sede ao final da tarde e convidou-me para assistir ao treino do grupo, que seria no próximo domingo, dia 21 de abril, às 18 horas. Compareci ao referido treino e nessa oportunidade Regina apresentou-me publicamente ao grupo como uma pesquisadora que iria acompanhá-los desde os treinos até a morte do boi, ao que muitos dos brincantes presentes vieram me cumprimentar. Ao término do treino, por volta das 21 horas, Regina perguntou-me se eu tinha gostado e, por ter me visto tocar maracá durante o treino, convidou-me a brincar no boi; então, eu perguntei-

---

<sup>55</sup> Firmino Inácio Fonseca Neto, mais conhecido por Neto de Azile, é professor, geógrafo e tem atuado junto aos movimentos sociais ligados aos povos de terreiros do Maranhão. É uma liderança afro-religiosa, ativista de Direitos Humanos e diretor geral do Fórum Estadual de Religiões de Matriz Africana do Maranhão – FERMA. Durante minha presença campo, em 2013, Neto de Azile atuava como coordenador do Ponto de Cultura Mestre Leonardo e como produtor cultural do boi da Liberdade, entretanto, posteriormente, foi afastado do grupo e dos cargos que ocupava em decorrência de conflitos de interesse interno.

<sup>56</sup> No âmbito da confecção das indumentárias do boi da Liberdade, foi realizada uma oficina de bordado em 2012, e posteriormente em 2017, que permitiu a capacitação de vinte brincantes e moradores da comunidade. Destes, aproximadamente seis, entre mulheres e homens, passaram a ser contratados temporariamente para bordar as indumentárias do grupo. Esta atividade foi viabilizada com recursos do governo federal através do Ponto de Cultura Mestre Leonardo. Os Pontos de Cultura consistem em entidades sem fins lucrativos que recebem apoio financeiro e institucional do Ministério da Cultura com o objetivo de desenvolver ações socioculturais. Em 2010, por meio de edital, o boi da Liberdade adquiriu este estatuto e beneficiou-se de melhorias significativas, como por exemplo, as oficinas de bordado e de corte e costura voltadas para a geração de emprego e renda, e a inclusão digital através da compra de computadores.

lhe se minha presença não iria descaracterizar a brincadeira, ao que ela respondeu-me que não, e assim, integrei-me no boi da Liberdade como brincante na categoria vaqueira.

Nesta ocasião, Regina convidou-me ainda para acompanhar os trabalhos de confeção dos bordados que decorriam na sede ao longo da semana, e então, passei a frequentar a sede diariamente com o propósito de me aproximar do grupo, interagir e observar a dinâmica interna. E com o auxílio de Concita – bordadeira e brincante do boi com quem estreitei uma profunda amizade, e também a pessoa a quem Regina deposita total confiança – passei a desempenhar o papel de bordadeira e colaborar com a confeção dos bordados das indumentárias. Eu costumava chegar à sede por volta das 10 horas da manhã, almoçava junto com a equipa de bordado e procurava retornar a minha casa ao final da tarde, por volta das 18 horas, antes de escurecer, devido a violência urbana, e tendo em conta que a Liberdade é considerada um dos bairros mais perigosos de São Luís. A função de bordadeira me permitiu acompanhar as atividades diárias do grupo, conhecer sua intimidade, estabelecer um vínculo e uma convivência estreita com os bordadores, brincantes e demais pessoas ligadas ao grupo que costumavam frequentar a sede do boi, e observar as relações sociais dentro do grupo e com a comunidade do entorno.

Em virtude deste estreito contacto, a etnografia realizada sobre o boi da Liberdade é mais pormenorizada, mas não mais importante do que as observações realizadas nos demais grupos e contextos que complementam o meu entendimento e a minha reflexão sobre o bumba meu boi. É válido sublinhar ainda, que o boi da Liberdade não foi o primeiro grupo que contactei, mas sim, aquele com o qual consegui me inserir de maneira mais efetiva e desenvolver uma profunda observação participante. Portanto, busco neste capítulo apresentar o universo complexo e diverso do bumba meu boi através da etnografia, de modo a caracterizar a organização interna do boi da Liberdade, do boi Lírio de São João e dos boizinhos de encantado com o objetivo de evidenciar a ressignificação da brincadeira nos

diferentes espaços de circulação. Da mesma forma, procuro compreender as interações e os mecanismos de trocas observados dentro da brincadeira e em seu entorno, analisar seu caráter social e as relações de poder, assim como mostrar a articulação entre diversão e devoção.

## **2.1 A constituição do bumba meu boi da Liberdade**

No conjunto dos grupos de bumba boi sediados em São Luís, destaca-se, por sua história e representatividade, o bumba meu boi da Liberdade, classificado no sotaque de zabumba. Considerado, tanto pela população local quanto pelos órgãos de cultura, como um dos grupos mais tradicionais da capital, o boi da Liberdade ou boi de Leonardo, como também é conhecido, foi fundado em 1956 por mestre Leonardo (1921-2004). Leonardo Martins Santos nasceu em Santa Maria dos Vieiras<sup>57</sup> (localizada na região de Guimarães), começou a brincar boi aos oito anos de idade, não cursou o ensino formal, mas aprendeu a ler e escrever na fase adulta, e trabalhou na lavoura até migrar para São Luís em 1940, onde, para além da prestação de serviços braçais mal remunerados, trabalhou na estiva.

Em São Luís, Leonardo brincou no boi de Misico<sup>58</sup>, mas relata, em *Memória de velhos*<sup>59</sup>, que na cidade, diferentemente do que ocorria na zona rural, as pessoas tinham medo de brincar boi por causa da perseguição da polícia que, por razão nenhuma, agredia os brincantes (Santos, 2008). Em função de desentendimentos com Misico, Leonardo resolveu sair do grupo e, aliado a alguns amigos que o acompanharam, fundou a Sociedade Junina Bumba Meu Boi da Liberdade em 1º de maio de 1956, com sede na casa onde morava, no

---

<sup>57</sup> Situada ao norte maranhense, a vila de Santa Maria dos Vieiras pertencia a Guimarães, entretanto, passou a integrar o município de Porto Rico a partir de sua fundação em 1997. De acordo com o último censo realizado em 2010, Porto Rico apresentava 6.030 habitantes (Cf. [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)). No entanto, não há dados específicos para Santa Maria dos Vieiras.

<sup>58</sup> Raimundo Hemetério Cardoso, mais conhecido como Misico, criou em 1920 o primeiro grupo de bumba boi do sotaque de zabumba em São Luís, formado por estivadores oriundos da região de Guimarães (IPHAN, 2011a).

<sup>59</sup> *Memória de velhos* consiste em uma coletânea de depoimentos de diversos mestres da cultura popular maranhense.

bairro da Liberdade, para pagar uma promessa feita a São João; caracterizando-se como um boi de promessa. Convém sublinhar, entretanto, a relação estreita de Leonardo com as religiões de matriz africana, nomeadamente, o tambor de mina, com base no qual consagrou a sede do boi demarcando os espaços sagrados da casa e, dessa maneira, estabeleceu a ritualística e os alicerces simbólicos e espirituais que ainda hoje protegem o boi da Liberdade.

A ritualística executada até os dias presentes obedece aos preceitos deixados por Leonardo e envolve defumação, velas acesas, sacrifício de animais e cuidados especiais com uma série de objetos, espaços sacralizados e datas comemorativas. Quem realiza a defumação é Regina<sup>60</sup>, filha de Leonardo e atual dona do boi, que, de pés descalços conforme seu pai lhe instruiu, defuma o boi (artefacto) e todos os compartimentos da casa, com o auxílio de um turbulo, nos dias de ensaio, nas datas comemorativas e antes do grupo sair da sede para brincar e quando retorna, com a finalidade de afastar os espíritos ruins e proteger o grupo. Neste sentido, a obediência à ritualística estabelecida por Leonardo, de acordo com Émile Durkheim (2002: 382), é necessária “para manter a vitalidade das crenças em causa, para impedir que estas últimas se apaguem da lembrança, quer dizer, em suma, para reavivar os elementos mais essenciais da consciência coletiva”.

Segundo Regina, seu pai tinha uma obrigação para com São João e São Benedito, o “santo preto” protetor dos pobres e oprimidos, e padroeiro do tambor de crioula<sup>61</sup>. Para Regina “quem coloca uma brincadeira desse tipo está cumprindo alguma obrigação<sup>62</sup> [...]

---

<sup>60</sup> Cláudia Regina Avelar Santos, é filha de Leonardo com Edinete Almeida Avelar, nasceu em Cururupu em 22 de março de 1965, e aos dez anos de idade foi morar na casa de seu pai e de sua madrastra, dona Adelaide.

<sup>61</sup> O tambor de crioula é uma manifestação da cultura popular maranhense que envolve dança circular feminina, batida de tambores, canto e devoção a São Benedito; foi o primeiro bem da cultura imaterial do Maranhão a ser reconhecido pelo IPHAN, em 2007. Os grupos mais representativos do bumba meu boi de São Luís, formam um núcleo em seu interior para compor o tambor de crioula. Do mesmo modo como o bumba meu boi, o tambor de crioula pode ser praticado tanto como uma forma de divertimento quanto devoção, agradecimento, promessa e obrigação para com São Benedito.

<sup>62</sup> No tambor de mina utiliza-se o termo obrigação para referir-se a determinados rituais de caráter obrigatório desempenhados pelos médiuns em benefício das entidades espirituais. No bumba meu boi, o termo também pode ser usado como equivalente à promessa, conforme será visto mais adiante.

quem faz esse tipo de festa tem uma ligação forte com o santo” (*apud* Santos, 2008: 204). A devoção de Leonardo para com São João pode ser observada em algumas toadas que compôs:

O dono dessa festa é São João  
O Pai nos dá o poder  
E ele me dá a orientação  
Nossa Senhora benze o nosso batalhão  
Se brincar boi é pecado  
A Deus eu peço perdão (Leonardo – bumba meu boi da Liberdade).

Ainda, Leonardo era conhecido no bairro da Liberdade por preparar remédios elaborados à base de ervas medicinais, chamados de garrafadas. Estas, segundo Regina, eram confeccionadas sob as orientações que recebia das entidades espirituais que lhe acompanhavam, embora ele próprio afirmasse receber esses conhecimentos através de sonhos. Muitas pessoas enfermas, procuravam Leonardo por causa de suas garrafadas, tal como ocorreu com Aldo Costa<sup>63</sup>.

Em conversa informal, seu Aldo relatou-me que quando chegou em São Luís na década de 1980, procurou Leonardo para adquirir uma garrafada para sua cunhada que encontrava-se doente. Neste encontro, Leonardo improvisou umas toadas e perguntou se ele gostaria de participar do ensaio do boi naquela noite. Durante o referido ensaio, ao observar a habilidade de seu Aldo com a zabumba, Leonardo o convidou para brincar no boi, providenciou a vestimenta necessária e o instrumento, e integrou-o no boi da Liberdade, da mesma forma como incentivou outros brincantes. Neste contexto, destaca-se também o depoimento de Marcelino Azevedo, falecido dono do boi de Guimarães – outro boi que desfruta de certo estatuto dentre os grupos do sotaque de zabumba – em documentário realizado por Stela Cunha (2011). Neste, seu Marcelino presta homenagem a Leonardo por incentivar-lhe e abrir-lhe muitas portas em São Luís, contribuindo consideravelmente para

---

<sup>63</sup> Aldo Costa nasceu em 1943 em Guimarães, onde brincou boi desde criança acompanhado de seu pai e irmãos, e aprendeu a bater a zabumba. Trabalhou durante muitos anos nos garimpos do Pará, nunca de casou e não teve filhos. É um senhor negro, alto, forte, muito calmo e discreto, toca zabumba com cautela e suavidade, diferentemente dos mais jovens que batem a zabumba com força.

que o boi de Guimarães alcançasse o atual patamar. Tal comentário releva ainda, que para além da disputa existente entre os grupos do mesmo sotaque, também há colaboração.

No começo da década de 1990, Leonardo transferiu a liderança do boi da Liberdade para Chico Coimbra, um dos fundadores do grupo, por encontrar-se debilitado em decorrência de um acidente cardiovascular cerebral, sem força e saúde para comandar o grupo, e, pelo facto de não ter um filho homem para lhe suceder<sup>64</sup>. De acordo com Regina, seu pai foi afastando-se aos poucos da brincadeira também devido a divergências e disputas internas. Leonardo tinha uma preocupação acentuada com as características tradicionais, procurava manter os aspetos fundamentais do sotaque de zabumba e as datas celebrativas, e por essas e outras razões, entrava em conflito com alguns brincantes que almejavam implementar mudanças na brincadeira. Chico Coimbra permaneceu à frente do grupo até 2002, quando Regina assumiu a presidência do boi da Liberdade, a pedido de Leonardo por temer a transferência do grupo para o bairro Monte Castelo, onde Chico Coimbra morava, pois esta era a intenção do último líder.

Em 2004, Leonardo sofreu o segundo acidente cardiovascular cerebral, mas não resistiu e faleceu. Durante o funeral, os familiares, brincantes e amigos homenagearam-no através do bumba meu boi e do tambor de crioula. De acordo com Raimundo Monteiro da Cruz, rezador do boi da Liberdade, a cerimónia foi muito alegre: “no velório, nós brincamos tambor [de crioula] à pedido dele. Quando foi o enterro, ele foi acompanhado de tambor e o boi até na hora que acabou de botar terra em cima dele lá no cemitério”. E sublinhou o seguinte:

Leonardo mesmo dizia assim: “quem morreu, morreu, quem ficou, ficar triste pra que?”. Aquela pessoa morreu, mas ele já brincou, fez o que ele tinha de fazer, até ele viver enquanto Deus quis ele viveu, os outros não vão se impressionar porque ele morreu, porque todo mundo morre, né, eu acho que isso tá certo, né (seu Raimundo em entrevista concedida em 22 de agosto de 2013).

---

<sup>64</sup> Geralmente são os filhos homens que assumem o comando do boi na ausência, debilidade ou falecimento dos pais. Entretanto, na atualidade observa-se o aumento no número de mulheres que estão na liderança dos grupos, conforme será retratado mais à frente.

Segundo contam os brincantes mais antigos, a vida de Leonardo foi totalmente dedicada ao bumba meu boi, mas a sua paixão era o tambor de crioula.

Leonardo teve seis filhas, todas fora do casamento, e foi à Regina a quem coube cumprir a obrigação do bumba meu boi. Neste ponto, convém salientar a preponderância masculina dentro do universo do bumba meu boi, e certa subalternidade feminina ainda visível na atualidade, embora este posicionamento venha sendo alterado em função do aumento do número de mulheres no comando da brincadeira. Não raro, nota-se a prática da poligamia entre os brincantes, cantadores e donos de boi, com a qual, muitas vezes, as mulheres mantêm uma convivência pacífica, todavia uma ocupa o posto “oficial” enquanto às demais cabe o papel de “camarada”, ou seja, amante.

No entanto, é interessante frisar o crescente papel que as mulheres<sup>65</sup> têm vindo a conquistar no boi, dado que, em tempos pretéritos elas eram invisibilizadas e o seu contributo limitado aos bastidores da brincadeira, onde se dedicavam à confeção e aos cuidados das indumentárias, aos preparativos das festas e da alimentação e ao auxílio aos maridos, camaradas ou filhos; não participando diretamente da brincadeira, mas apenas acompanhando o boi, facto que rendeu-lhes a alcunha “mutuca”<sup>66</sup>, usada ainda hoje. Neste sentido, é válido referir que as mutucas, também chamadas de torcedoras, detêm um papel fundamental para o bom desenvolvimento da brincadeira, pois são responsáveis por toda a logística dos bastidores.

De acordo com Lady Selma Albernaz (2008), o crescimento das mulheres na brincadeira foi possibilitado a partir das políticas culturais voltadas para o turismo e aos processos identitários efetivados a partir da década de 1970 que promoveram a valorização do bumba meu boi. Na atualidade observa-se um número significativo de mulheres no comando

---

<sup>65</sup> Para um maior aprofundamento sobre a participação das mulheres no bumba boi do Maranhão, consultar Albernaz (2008).

<sup>66</sup> “Designação comum a todos os insetos dípteros da família dos tabanídeos, de corpo robusto e de tamanho médio a grande [...]: são incômodas ao gado e ao homem, devido às suas picadas dolorosas” (Houaiss *et al.*, 2001).

dos grupos, geralmente, em substituição aos pais ou maridos, tal como aconteceu com Regina, Nadir do boi da Floresta, Leila do boi de Axixá, Carla do boi Encanto da Ilha e Maria do boi de Maracanã, com as quais tive o prazer de conversar, dentre outras tantas mulheres que deram continuidade à proposta do bumba boi com liderança e maestria.

Em um universo maioritariamente masculino, Regina enfrentou dificuldades, primeiramente por ser mulher, e pelo facto de na altura em que assumiu a presidência, não haver essa representatividade feminina no comando do bumba boi, à exceção de Terezinha Jansen do boi da Fé em Deus. Entretanto, na atualidade, segundo Regina, cerca de 60% dos grupos de bumba meu boi de São Luís são administrados por mulheres. Portanto, sua inserção na direção do boi da Liberdade “coincide” com um momento de crescimento da liderança feminina no bumba boi. Contudo, ainda é possível observar certa resistência a essa prática no comportamento e nos comentários de alguns brincantes.

Em princípio, Regina não queria se envolver com o boi, pois cresceu neste ambiente a realizar todas as tarefas necessárias por exigência de sua madrasta, e, conforme argumenta, criança naquele tempo era para ajudar nas atividades domésticas. Entretanto, percebeu a inquietação de seu pai, que estava cada vez mais excluído de sua própria brincadeira, e compreendeu “que se não tivesse um representante de Leonardo, essa história se acabava” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). A partir da necessidade de se ter alguém diretamente ligado a Leonardo à frente do boi para conduzir da maneira como ele queria, Regina decidiu atender ao pedido de seu pai e assumir a responsabilidade do boi da Liberdade e se prontificou a conduzi-lo

[...] como ele queria ou então até melhor do que ele, pelo menos é o que a gente ouve falar, que ficou bem melhor quando eu estava na direção dele [do boi]. E eu vejo assim, ele [o boi] faz parte da minha vida, da minha luta, do meu cotidiano, eu pretendo lutar representando o boi da Liberdade, o boi que Leonardo fundou, assim, é como se eu tivesse fazendo aquilo que ele mais queria. [...] Pra mim é assim, faz parte da minha vida, hoje eu não me vejo sem tá inserida no boi de Leonardo (Regina em entrevista concedida em 1º de setembro de 2013).

A partir da gestão de Regina e de uma fase política mais propícia aos anseios da cultura popular<sup>67</sup>, observa-se uma maior organização administrativa do grupo, até mesmo em função das exigências das instâncias municipais e estaduais de cultura que financiam e promovem a programação oficial do bumba meu boi no Maranhão durante os festejos juninos.

Regina procurou, junto aos órgãos competentes, regulamentar a estrutura institucional e o registo do boi da Liberdade enquanto pessoa jurídica, oficializar a ata de fundação da Associação Junina Bumba Meu Boi da Liberdade e formalizar o regimento interno, o qual estabelece o funcionamento e a organização do boi da Liberdade, direitos e deveres dos associados, composição da diretoria<sup>68</sup> e suas respectivas atribuições, assim como os objetivos desta associação. Dentre os objetivos declarados no regimento interno, destaca-se: fomentar e divulgar a cultura popular maranhense através do bumba meu boi e do tambor de crioula, viabilizar a integração social dos associados por meio de ações inclusivas, angariar fundos através de editais de políticas culturais de financiamento e elaboração de projetos de captação de recursos voltados para o desenvolvimento do grupo enquanto instituição e auxiliar os “associados na defesa e garantia de suas necessidades básicas, de forma a favorecer o provimento de condições para atender contingências sociais e a universalização dos direitos sociais” (Estatuto, 22 de abril de 2008, Capítulo 1, Artigo 2º, inciso IV).

Evidencia-se, portanto, uma acentuada preocupação social tanto nas cláusulas do regimento interno quanto nas ações promovidas pelo bumba boi, conforme pude acompanhar durante o trabalho de campo, que se configuram como um aspeto emblemático do bumba meu boi como um todo, e não apenas do boi da Liberdade. Pelo facto dos donos de boi possuírem certo prestígio social e alguma influência política, obtêm meios e conhecimentos para

---

<sup>67</sup> A relação entre o bumba meu boi e as políticas culturais será abordada a seguir, nos próximos capítulos.

<sup>68</sup> A diretoria do boi é composta pelo presidente, vice-presidente, primeiro secretário, segundo secretário, primeiro tesoureiro e segundo tesoureiro, possui um mandato de quatro anos que pode ser renovado, através da reeleição, por mais quatro anos, e quantas vezes a assembleia geral a eleger. Esta estrutura interna, também observada nos diferentes grupos de bumba boi com os quais mantive contacto, representa uma exigência das instituições governamentais de cultura.

proporcionar algumas melhorias na qualidade de vida ou atender a determinadas necessidades dos brincantes, seja na indicação para uma consulta, tratamento e/ou cirurgia médica ou odontológica, providência de um emprego, resolução de conflitos matrimoniais e familiares, apoio psicológico, jurídico e administrativo, promoção de atividades de lazer voltadas para a integração e satisfação dos brincantes. Ainda, destaco o resgate de jovens do mundo do crime e do vício das drogas através do apoio psicológico e auxílio prestados pelos donos de boi aos brincantes que encontram-se em dificuldades e vislumbram no boi, enquanto grupo de apoio e fortalecimento social, um nicho de respeito e confiança.

Neste contexto, sublinho também o trabalho desempenhado pelo boi da Floresta<sup>69</sup> voltado para a inclusão social de crianças, jovens e idosos, sobretudo alunos das escolas públicas do bairro. Conforme informou-me Nadir, em conversa informal, sob a coordenação de uma pedagoga, brincante do boi, uma equipe de voluntários auxilia essas crianças e jovens na pesquisa e elaboração dos trabalhos escolares; oferece aulas de reforço escolar, de informática e de inglês instrumental para a comunidade. Desse modo, garante uma melhoria na qualidade do aprendizado e a continuidade dos estudos desses jovens, despertando o interesse profissional destes para horizontes mais vastos e oferecendo o suporte necessário na tentativa de impedir que mais um indivíduo enverede no mundo do crime e das drogas, tal como ocorre frequentemente com os jovens do bairro, sejam eles brincantes ou não.

## **2.2 A dimensão social do boi da Liberdade**

A sede do boi da Liberdade continua a ser a antiga casa de Leonardo, localizada no bairro da Liberdade. Apesar de ser considerado um bairro problemático, situado em uma das zonas mais perigosas de São Luís, com elevados índices de violência urbana,

---

<sup>69</sup> O boi da Floresta está sediado nas imediações do bairro da Liberdade, é classificado como sotaque de baixada e mantém uma relação de amizade e parceria com o boi da Liberdade.

criminalidade e tráfico de drogas, as celebrações do bumba boi, mesmo ocorrendo nas ruas, sempre se desenvolveram em articulação com a comunidade devido ao sentimento de pertença e o respeito dos moradores do bairro para com o bumba meu boi, ao mestre Leonardo e à Regina. Fundado em 1918, o bairro da Liberdade foi formado por migrantes oriundos das zonas rurais do Maranhão, sobretudo de Guimarães e da Baixada maranhense, muitos dos quais passaram a integrar o boi da Liberdade por afinidade com Leonardo, por questões identitárias ou por um sentimento de pertença. Este bairro manifesta intensa dinâmica cultural ao concentrar elevado número de terreiros afro-religiosos e de grupos vinculados à cultura popular maranhense que contribui significativamente para este sentido de coletividade, pelo qual grande parte da vizinhança participa, acompanha ou se envolve de alguma forma com as diversas manifestações culturais e religiosas que estão presentes no bairro e conformam a identidade de seus moradores, também representada no boi da Liberdade.

Atualmente, o boi da Liberdade é constituído por cerca de 120 associados, embora nem todos estejam presentes nas atividades realizadas pelo grupo. No que tange à ocupação dos brincantes, a maioria dos homens trabalha no ramo da construção civil como pedreiro ou pintor, dedica-se a serviços prestados na estiva, em atividades profissionais ligadas à área da vigilância e segurança, ao mercado informal ou já reformaram-se, sobretudo como estivadores; enquanto grande parte das mulheres trabalha como empregada doméstica e os mais jovens, em idade escolar, são estudantes.

Em sua maioria, os brincantes do boi da Liberdade são negros e mestiços migrados, sobretudo da antiga região de Guimarães<sup>70</sup> ou descendentes destes, com reduzido poder aquisitivo, baixa escolaridade ou não alfabetizados, grande diversidade etária, elevado grau de parentesco, fortes ligações afetivas e de afinidade, marcadas por relações de

---

<sup>70</sup> Nomeadamente, Santa Maria dos Vieira, Guimarães, Cururupu, Anajá, Gurutil, Engenho do Meio, Mirinzal, Porto Rico, Parati, dentre outras vilas e municípios situados na referida região.

compadrio. A relação de parentesco entre os brincantes estrutura-se em torno de quatro famílias predominantes que integram o boi da Liberdade através da brincadeira do boi e/ou do tambor de crioula, sendo a família Martins Vieira, direta ou indiretamente ligada aos progenitores de Leonardo, a mais numerosa.

Os brincantes do boi da Liberdade dividem-se de acordo com as seguintes categorias: personagens (Pai Francisco, Catirina e boi), vaqueiro, tapuia, chapéu de fita e percussão. Por via de regra, e de acordo com a configuração do sotaque de zabumba, a apresentação do grupo estrutura-se em formato semicircular; a percussão posiciona-se no centro deste semicírculo e a partir desta estende-se, de ambos os lados, o “cordão” com os chapéus de fita e as tapias, formando a “roda do boi”. O Pai Francisco, a Catirina, o boi e os vaqueiros dançam no meio desta “roda”. O Pai Francisco é caracterizado por uma máscara preta, um paletó roto e costuma andar com uma faca de papelão. Já a Catirina, geralmente é interpretada por um homem travestido e gorducho para caracterizar a barriga de grávida de forma mais caricata, entretanto, alguns grupos utilizam enchimentos para atribuir-lhe este aspeto. Esta personagem também usa uma máscara preta, peruca de cabelo curto cacheado, vestido estampado de algodão e luvas pretas.

No bumba boi da Liberdade tem dois bois e, portanto, dois miolos – indivíduos que dançam por baixo da armação do boi – ambos homens, com 26 e 46 anos. Geralmente são pessoas de baixa estatura, pois no sotaque de zabumba, para além do tamanho da armação do boi ser menor do que a dos demais sotaques, o miolo deve dançar abaixado de forma que a barra da saia do boi cubra totalmente suas pernas. O boi é o elemento principal da brincadeira, portanto, a participação do miolo é fundamental, pois, como me afirmou um dos miolos, Raimundo Pedro Costa, “o boi sem miolo, não dança” (Entrevista concedida em 28 de agosto de 2013). Considerado “a alma do boi”, o miolo deve performatizar um comportamento

semelhante ao do animal, ora é mais agressivo, avança contra os vaqueiros e representa um “boi bravo”, ora é mais “manso” e afável, deixando-se ser acarinhado pela assistência.

Os vaqueiros possuem um papel importante no contexto da brincadeira, pois são eles que brincam mais diretamente com o boi, ora avançando contra o mesmo e agitando a vara de ferrão<sup>71</sup>, ora escapando de suas chifradas. Entretanto, as investidas entre boi e vaqueiros devem ser estabelecidas por meio de um bailado gracioso e evidenciam o jogo existente entre os personagens, através do qual, os brincantes interpretam os seus papéis e dão vida, graça e beleza à brincadeira. O grupo dos vaqueiros é constituído por dezoito brincantes com idade entre seis e 71 anos, normalmente, é formado por homens e rapazes, mas é crescente o número de mulheres a ingressar nesta categoria. Parte dos homens ingressa na brincadeira na infância assumindo o papel de vaqueiro e depois de crescidos mudam para a categoria chapéu de fita ou adentram à percussão.

O conjunto das tapuias é composto por 27 meninas e mulheres, com idades entre quatro e 45 anos. Geralmente ingressam nesta categoria ainda pequenas, passam a adolescência e juventude no papel de tapuia e quando sentem-se com idade mais avançada e cansadas para acompanhar o ritmo da dança das tapuias, marcada por passos curtos salteados e acelerados, transferem-se para a categoria chapéu de fita ou vaqueiro. Na ocasião do auto ou da matança, são as tapuias que cercam e capturam o Pai Francisco. Por sua vez, a categoria “chapéu de fita” é composta por mulheres e homens que totalizam trinta brincantes com idades compreendidas entre 16 e 78 anos, e é assim intitulada por causa do chapéu de abas largas usado por estes brincantes, do qual caem longas fitas coloridas de cetim, chamadas grinalda; em outros grupos, esses brincantes são denominados “rajados”. Quanto à percussão, embora algumas mulheres adentrem nesta categoria, ela é composta maioritariamente por homens com idade entre sete e 87 anos. No total são 23 pandeiristas, quinze zabumbeiros e

---

<sup>71</sup> Vara de ferrão é um objeto enfeitado e colorido com fitilho, semelhante ao instrumento utilizado pelos vaqueiros no contexto das fazendas de gado, e serve para conter o boi.

um tocador de tambor de fogo, utilizado para fazer a marcação e cadenciar o ritmo, ora mais lento ora acelerado. Ainda, o bumba meu boi da Liberdade conta com a colaboração de um regente<sup>72</sup>.

Em função da participação significativa de crianças no grupo, é válido referir que a brincadeira permite-lhes um “contacto com um mundo simbólico e um clima moral que existe e se perpetua” através do bumba meu boi, garantindo uma “continuidade sociocultural” (Fernandes, 1978: 62). Neste sentido, a brincadeira promove a preparação das crianças para a fase adulta à medida que “a criança aprende a agir como ser social, submeter e valorizar as regras sociais existentes na herança cultural”, introjetando valores e conhecimentos que encontram-se “objetivados culturalmente” (Fernandes, 1978: 62). Este aspeto é relevante, pois, em conformidade com Florestan Fernandes (Fernandes, 1978: 62), “a criança assimila esses elementos culturais, introduzindo-os em seu horizonte cultural e passando a ver as coisas muitas vezes através deles”.

Destacam-se também, onze brincantes residentes de Santa Maria dos Vieiras que compõem o quadro do boi da Liberdade. Deslocando-se para São Luís propositadamente para brincar boi, geralmente, eles chegavam na ocasião do batizado do boi e permaneciam até o final da temporada junina. Então, retornavam às suas casas e regressavam a São Luís somente em setembro para a festividade da morte do boi, que, conforme será demonstrado mais adiante, tem duração de uma semana. Saliento ainda, que todos os custos com deslocamento, alimentação e hospedagem desses brincantes do interior, são financiados pelo próprio boi, ou

---

<sup>72</sup> Sujeito encarregado de distribuir bebida entre os brincantes. O regente do boi da Liberdade, à época do trabalho de campo, contou-me que se envolveu com esta tarefa em função de uma promessa feita a São João, pela qual assumiria esta responsabilidade durante três anos consecutivos, e somente após este período obteria autorização do santo para poder brincar boi. No entanto, Jandir Gonçalves sublinha que o cargo de regente não está necessariamente ligado a uma promessa, e que este sujeito deve ter o controle total sobre a qualidade e a quantidade da bebida oferecida aos brincantes, sobretudo as bebidas alcoólicas que são ingeridas em grandes quantidades ao longo da noite. O regente deve ter conhecimento da dose de bebida que cada um pode tomar, e também deverá estar atento ao bem estar de todos, vigiando aqueles que encontram-se alterados ou desfalecidos.

seja, Regina utiliza os recursos oriundos das apresentações contratadas para custear essas despesas, e para acomodá-los costumava alugar uma casa ao lado da sede.

Conforme contou-me seu Zió, um dos cabeceiras<sup>73</sup> do boi da Liberdade, no início, estes brincantes moradores de Santa Maria dos Vieiras tinham vergonha de brincar na cidade “porque no interior é assim, se você não aprontar a sua indumentária, você pode [brincar], é porque no interior não tem um padrão, aí você brinca [...], não é como esse daqui que é o [boi] padronizado, tirou a indumentária, a roupa já é uma fantasia” (Entrevista concedida em 31 de agosto de 2013). A indumentária a que seu Zió se refere são a gola e a saia – bordadas com canutilho, missanga e pedrarias – usadas pelos vaqueiros, chapéus de fita e percussão. Mas por baixo desta vestimenta, o boi de Leonardo utiliza calça vermelha e camisa branca de cetim e mangas compridas evidenciando um padrão que é seguido pelos diferentes grupos de bumba boi da capital do estado.

Entretanto, cada grupo adota uma combinação de cores que o identifica e o diferencia dos demais, sendo a marca registrada do boi da Liberdade, por exemplo, a calça vermelha e a blusa branca, pois foram as cores escolhidas por Leonardo para homenagear São João. Por isso, para seu Zió, se retirar a gola e a saia, “a roupa já é uma fantasia”, o brincante já está pronto para brincar, embora haja uma exigência de Regina para que o brincante se apresente com a vestimenta completa. Alguns brincantes arcam com as despesas de suas próprias indumentárias, pois a promessa destes está relacionada ao uso de roupa nova durante a temporada, principalmente a partir do batizado do boi. Este tipo de promessa exige algum esforço econômico, visto os custos elevados na compra do material para a confecção e/ou na encomenda terceirizada. Todavia, de modo geral, as indumentárias são financiadas pelo grupo e providenciadas de forma a manter a pomposidade da vestimenta e a qualidade do grupo,

---

<sup>73</sup> No bumba meu boi, o principal cantador do grupo é conhecido como cabeceira, pois é ele quem encabeça e inicia a cantoria; geralmente este cargo é atribuído ao dono do boi.

motivo pelo qual o boi da Liberdade também se faz respeitar no contexto dos bois de zabumba, tido como o sotaque com menores recursos económicos.

O discurso de seu Zió revela também a espontaneidade da brincadeira realizada na zona rural, visto que não é preciso indumentária para brincar boi, basta se juntar ao grupo e tocar algum instrumento ou dançar com o boi. Argumenta ainda que os brincantes do interior mesmo não conhecendo as toadas, “eles sabem o som da toada”, e por isso conseguem acompanhar o cabeceira emitindo sons monossilábicos ritmados conforme a melodia, “no som da toada né, então aquilo tudo cobre né, e quando vê todo mundo tá respondendo”, cantando junto, diferentemente de São Luís, onde os brincantes só cantam aquelas toadas que já conhecem a letra (seu Zió em entrevista concedida em 31 de agosto de 2013).

Seu Zió argumenta que o número de brincantes provenientes do interior tende a aumentar no grupo, pois a cada ano o interesse deles em participar da brincadeira de Leonardo é maior. O primeiro brincante de Santa Maria a deslocar-se para São Luís por ocasião do período junino foi seu Barroso, a pedido de Leonardo, há quase 20 anos. Aos poucos esse contingente cresce, e, a partir de minha participação na brincadeira e da observação realizada em campo, afirmo que a presença desses brincantes oriundos do interior confere um “brilho” sobresselente à brincadeira e promove uma diferença significativa, seja na forma de brincar boi com maior entusiasmo ou mesmo no comprometimento manifestado em relação às diversas atividades realizadas na sede, como por exemplo, preparo dos alimentos, confecção das indumentárias, conserto dos instrumentos, organização e limpeza da sede, dentre outras.

Ainda, é relevante apontar no bumba meu boi a função de organizar a comunidade brincante – e em uma escala mais ampla, a sociedade maranhense, tendo em conta a quantidade de grupos existentes – através da solidariedade, da sociabilidade e da modelação de regras e padrões de comportamento empreendidos dentro do grupo. Neste sentido, o boi da Liberdade pode ser analisado como um “todo socialmente integrado”, tal como sugere

Fernandes (1978: 29), por partilhar coletivamente emoções, contribuir para a organização da vida social e satisfazer as necessidades socioculturais dos brincantes. Portanto, através do bumba boi, observa-se um conjunto de valores e conhecimentos “que se revigora e que orienta o comportamento” dos brincantes (Fernandes, 1978: 61), revelando a dimensão social desta brincadeira.

### **2.3 O ciclo ritualístico do boi da Liberdade**

O ciclo de vida do boi da Liberdade costuma ter início no sábado de aleluia, conforme rege a tradição, com a realização da ladainha<sup>74</sup>. Durante a ladainha, ora rezada em latim ora cantada em português, faz-se o oferecimento das orações a São João, acentuando a dimensão religiosa da brincadeira e o caráter primordial da ladainha, sendo esta realizada tanto nos treinos e ensaios quanto no batizado e na morte do boi. Todavia, essas orações em latim realizadas no âmbito das celebrações do bumba boi, apresentam uma pronúncia um tanto deturpada, visto que os praticantes da brincadeira não a dominam completamente. Quem faz a ladainha no boi da Liberdade há mais de trinta anos é seu Raimundo, que obteve este conhecimento ao longo de sua infância em Guimarães, através da oralidade, ao acompanhar o pai nas rezas que fazia nos vilarejos vizinhos a pedido de promesseiros e em virtude de festividades católicas populares. Seu Raimundo contou-me que em uma determinada ocasião, antes de fazer o oferecimento, seu pai perguntou-lhe: “tu sabe rezar?”, ao que seu Raimundo respondeu: “eu sei”, e a partir desse dia passou a oferecer as orações.

De acordo com seu Raimundo “o oferecimento é bonito quando tem duas pessoas, um faz a primeira [estrofe], o outro faz a segunda, tem as respostas né, daí que é bonito, mas

---

<sup>74</sup> Os brincantes costumam denominar “ladainha” a todo o conjunto de orações, rezas, oferecimento, benditos e versos, pronunciados e cantados diante do altar durante a parte litúrgica. Seu Raimundo explica que o “oferecimento” é um só, é proferido em latim e serve para todos os santos, mas cada santo tem o seu “bendito”, “tem o bendito São João que é cantado sempre, é o hino de São João” (seu Raimundo em entrevista concedida em 22 de agosto de 2013).

quando é só um, vai direto” (Entrevista concedida em 22 de agosto de 2013). Seu Raimundo confessou-me não dominar o idioma latim e não saber exatamente o significado das palavras que pronuncia, “é porque eu aprendi as palavras, começou ali, mas dizer que eu sei outras palavras, não”, e acrescenta: “é uma tradição que vem de muito tempo, é um oferecimento falando a respeito daquela reza, daquela promessa de santo” (Entrevista concedida em 22 de agosto de 2013).

Segundo seu Raimundo, a ladainha que faz é uma herança deixada pelo seu bisavô português que migrou para o Brasil ainda no período colonial, e lhe foi transmitida através das sucessivas gerações, predominantemente pela via paterna<sup>75</sup>. Embora tenha aprendido oralmente ao ouvir o pai rezar nas casas de promesseiros, seu Raimundo destacou que herdou alguns cadernos de orações, oferecimentos, benditos e ladainhas deixados pelo bisavô. Todavia, após decorar a ladainha, deitou fora os cadernos por causa do mau estado de conservação em que se encontravam, mas copiou algumas das orações contidas para um novo caderno<sup>76</sup>. Entretanto, quase não o utiliza, pois conhece as rezas todas de cor, apenas busca neste caderno alguma inspiração para escolher as orações a serem rezadas ao longo da ladainha. Seu Raimundo sempre empresta este caderno a uma torcedora ou mutuca do boi da Liberdade que reza ladainhas nas comemorações do Divino Espírito Santo em residências do bairro. Para seu Raimundo, a ladainha “é obra de Deus, é coisa de Deus [...] tem gente que bota dinheiro no meu bolso [para eu rezar], eu não ganho dinheiro [com reza], não, isso aí é de Deus, Deus é quem me paga, né” (Entrevista concedida em 22 de agosto de 2013). Desse

---

<sup>75</sup> O bisavô de seu Raimundo transmitiu este conhecimento ao seu avô; este, o transferiu ao pai de seu Raimundo, que, por sua vez repassou a seu Raimundo. Todavia, os filhos e netos de seu Raimundo não têm interesse nesta prática, embora eu tenha observado na celebração da morte do boi, alguns jovens manifestarem interesse e dominarem as orações.

<sup>76</sup> Seu Raimundo argumenta que não frequentou a escola, e embora não saiba escrever, sabe ler e assinar o seu nome: “não tive estudo, aprendi a ler mas foi só uma... sei só assinar meu nome e ler... não tenho a sabedoria da leitura não”.

modo, a ladainha representa um legado valioso deixado a seu Raimundo, e este, por sua vez, parece preservar esta herança com fé, amor e dedicação.

Sendo assim, após a abertura<sup>77</sup> do ciclo de vida do bumba boi, iniciaram-se os treinos, os quais, decorreram aos domingos, ao longo do mês de abril, no interior da sede, com um caráter fechado, não permitindo a presença de público externo, e envolvendo a participação de um número reduzido de brincantes, sobretudo dos cabeceiras para discutir as novas toadas. Durante os treinos formava-se um semicírculo e todos deveriam estar de frente para o altar; mas o ambiente era de descontração, alegria e divertimento.

### **2.3.1 Os ensaios: fortalecimento da sociabilidade do grupo**

Em maio começaram os ensaios propriamente ditos, realizados aos sábados, com um caráter mais “oficial” e público, tinham o objetivo de ensaiar as toadas a serem cantadas durante a temporada junina, mas também fortalecer as relações sociais e os vínculos de amizade e solidariedade no grupo. A ladainha sempre antecedia os ensaios; com duração de aproximadamente trinta minutos, era concretizada diante do altar, espaço sagrado dentro da sede, onde situam-se diversas imagens de santos do catolicismo popular, com destaque para a de São João menino com o carneirinho, o dono da festa. Como sublinhado anteriormente, a ladainha caracteriza as múltiplas etapas do ciclo festivo da brincadeira, intervindo tanto na abertura quanto no encerramento do ciclo de vida do bumba meu boi, louvando São João e demais santos do catolicismo popular.

Antes de dar início aos ensaios, seu Raimundo liderava a reza, acompanhado de alguns brincantes e demais senhoras – em sua maioria mutucas do boi e brincantes do tambor

---

<sup>77</sup> A abertura do ciclo de vida do bumba meu boi é marcada também pela realização de uma roda de tambor de crioula na rua, em frente à sede, a seguir à ladainha, e conta a participação de outros grupos de tambor de crioula convidados. Como eu ainda não estava em campo na abertura da temporada, a mesma foi-me narrada por Regina.

de crioula do grupo de Leonardo, – e costumava principiar a ladainha com a louvação ao

Divino Espírito Santo:

Divino Espírito Santo  
Acende em mim a tua luz  
A luz da fé, a luz do amor  
A luz da paz, do coração do meu Jesus

Divino Espírito Santo  
Oh! Vem a mim, tem compaixão  
Qual mãe bondosa e carinhosa  
Que leva o filho pela sua santa mão

Divino Espírito Santo  
Socorrei a minha dor  
Oh! Que tristeza, Oh! Que angústia  
Viver sem ti, sem ti viver, sem teu amor

Durante as ladainhas realizadas ao longo dos ensaios, eu costumava posicionar-me próximo de seu Raimundo para compreender suas palavras e gravar alguns cânticos e orações. Ao mesmo tempo, observei a falta de interesse de determinados brincantes, sobretudo dos mais jovens, que optavam por conversar, beber ou afinar os instrumentos ao invés de louvar o santo. Por outro lado, foi interessante perceber que todos os brincantes, adeptos e simpatizantes da brincadeira, direcionavam-se ritualmente ao altar em gesto de respeito, devoção e agradecimento, benzendo-se diante da imagem de São João e fazendo curtas orações, tanto ao entrarem na sede quanto ao saírem. Entretanto, quando não o fazia, eram repreendidos pelos mais velhos.

Após a ladainha, começavam os ensaios por volta da meia noite e estendiam-se até as seis horas da manhã. Diferentemente dos treinos (de caráter mais fechado), os ensaios eram realizados na rua, em frente à sede, e atraíam grande contingente populacional, embora predominasse a presença de pessoas do bairro da Liberdade. Ao amanhecer, as mutucas ou torcedoras distribuía mingau de milho a todos os presentes, seguindo o costume de Leonardo, pois, conforme relatou Regina no documentário *Zabumba meu boi: 55 anos de tradição*, realizado pelo próprio boi da Liberdade: “do jeito que ele fazia quando eu ainda era

criança, até hoje a gente vem mantendo essa mesma tradição, oito a dez quilos de milho pra quando terminar o ensaio a gente distribuir pela manhã” (Liberdade, 2011).

Antes do último ensaio, realizado em 1º de junho de 2013 e conhecido como “redondo”, decorreu uma reunião da diretoria do boi com os brincantes para esclarecimentos sobre os preparativos da temporada junina, a qual contou com número mais representativo. Nesta oportunidade, Regina apresentou-me novamente ao grupo, mas, dessa vez, sublinhou minha participação como brincante, marcando a transposição de meu estatuto; a partir de então, passei a assumir

[...] um estado relativamente estável [...], [com] direitos e obrigações perante os outros de tipo claramente definido e “estrutural”, esperando-se que se comporte de acordo com certas normas costumeiras e padrões éticos, que vinculam os incumbidos de uma posição social, num sistema de tais posições (Turner, 1974: 117).

Por ser o último ensaio, este contou com um número elevado de pessoas que compareceram para prestigiar o grupo. Entretanto, em virtude de brigas e assaltos ocorridos no ensaio de outro grupo localizado em um bairro vizinho, quatro guardas armados da polícia militar se “disponibilizaram” a garantir a segurança da festa. No entanto, apesar do consumo excessivo de bebida alcoólica neste evento, não houve nenhuma outra ocorrência fora do normal. Devo sublinhar ainda a necessidade que eu tinha de permanecer na sede até o final dos ensaios e esperar o dia amanhecer, pois, como o bairro da Liberdade é tido como um dos mais violentos e perigosos de São Luís, os taxistas não entram nessa zona durante à noite. Daí a necessidade de eu esperar o dia amanhecer para poder contactar um taxista que estivesse disposto a me buscar.

### 2.3.2 O batizado: promessa e devoção a São João

No dia 23 de junho, véspera de São João, conforme demanda a tradição, ocorreu o batizado do boi. Esta ritualística tem o objetivo de atribuir proteção ao grupo simbolizado no boi (artefacto); para Regina o boi é apresentado a São João através do ritual do batismo. A cerimónia iniciou com a concentração dos brincantes na sede devidamente trajados. Em seguida, o grupo saiu às ruas do bairro da Liberdade, a cantar e dançar em busca do boi até chegar na casa do padrinho do boi, onde este encontrava-se, diante de um altar decorado especialmente para esta ocasião. Então, o grupo cantou as toadas para chamar o boi, que surgiu com o “couro”<sup>78</sup> novo para brincar, primeiramente, em frente à casa do padrinho, e partiu em cortejo em direção à sede do boi para o ritual do batizado.

O atual padrinho do boi da Liberdade chama-se Carlos Alberto Araújo, ou simplesmente Bedel, o qual herdou este posto de sua falecida mãe que durante muitos anos foi a madrinha do boi. Embora alguns grupos troquem de padrinho a cada ano, escolhendo-o em virtude de seu poder aquisitivo e/ou influência política, Regina acredita ser importante atribuir este cargo a uma pessoa do bairro com forte vínculo com o grupo. Em função de Bedel não contribuir financeiramente para as festividades e demais encargos do boi, alguns integrantes sugeriram que esta função fosse delegada a outro indivíduo ligado à política e/ou com melhores rendimentos. Mas Regina, considerando as ligações afetivas estabelecidas, argumenta:

---

<sup>78</sup> O “couro” do boi sintetiza a performance ritualística e apresenta os principais símbolos identitários do bumba meu boi. Usado para cobrir a armação do boi, é composto por tecido pintado ou de veludo preto sobre o qual são produzidos ricos bordados com lantejoulas, canutilhos, missangas e pedrarias de cores variadas; ao final deste “couro” é acrescida uma barra de tecido para ocultar o miolo. Os motivos pintados ou bordados no “couro” manifestam a crença do dono do boi e envolvem imagens de santos e entidades afro-religiosas, outras simbologias do universo do catolicismo popular e das religiões de matriz africana, referências a mitos e lendas, personagens da história nacional, elementos representativos da identidade regional e nacional, espécies da fauna e flora nativas. Segundo Regina Prado (2007: 133) “o luxo do ‘couro do boi’ traz a seu dono e à boiada [grupo] uma apreciação de louvor”, por isso requer elevado investimento para a aquisição do material e elaboração do mesmo. É válido sublinhar ainda, que o “couro” do boi da Liberdade não é confeccionado pelas bordadeiras do grupo, mas sim é produzido pela bordadeira mais renomada de São Luís e custa em torno de mil euros.

[...] às vezes [o grupo] quer um padrinho de fora pelo poder aquisitivo, pela condição que ele tem de fazer alguma coisa, porque *na verdade é uma troca*, mas ele não tá presente, só vem naquele tempo, naquele dia, que tem aquele marketing, ele vem, tem muita gente, tira foto. Pra mostrar que é padrinho do boi, só. Depois disso ele cai fora, ele não sabe como é que acontece o ensaio, ele não sabe as dificuldades de um couro pra cobrir um pandeiro, ele não sabe buscar os arcos, ele não faz nem ideia por onde tem. E o padrinho, esse padrinho que é o liso [sem dinheiro], mas ele sabe, [...] conhece todo mundo [do grupo], aí conta um bocado de fofoca também, mas ele faz parte disso aqui, tu tá entendendo. E aí você tirar isso pra pegar o seu fulano lá não sei de onde, só porque o seu fulano tem condição, ele vai ajudar aqui hoje, depois ele vai embora e não quer nem saber, e o dia que ele sair desse meio dele de político, aí é que ele esquece, não sabe nem quem é você, como eu já vi história que antigamente padrinho dos bois daqui era Manuel Ribeiro [...] um político antigo do Maranhão, ele que era o padrinho, ele que começou (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013, os itálicos são meus).

Desse modo, Regina demonstra o respeito por “uma historicidade” do grupo, para usar suas palavras, e mantém Bedel como padrinho do boi, cargo este almejado por muitos indivíduos por angariar prestígio tanto na comunidade onde localiza-se a sede quanto perante os órgãos governamentais vinculados à cultura.

Retomando à ritualística do batizado, ao chegar à sede, enquanto alguns brincantes dançavam ao som das zabumbas, o boi foi depositado diante do altar para dar início ao ritual de batismo. Primeiramente, seu Raimundo conduziu a ladainha, proferiu as orações em latim e rezou o “bendito de São João”:

Estava na Sé  
Fazendo oração  
Chegou Madalena  
Senhor São João

Pedindo perdão  
A Deus e a Jesus  
Pedindo perdão  
Para santa cruz

Vem cá minha amada  
Minha companheira  
Vosso filho foi preso  
Na cruz de madeira

A Senhora levantou-se  
Não lhe disse nada  
Chegou em casa  
Banhada em lágrimas

A Senhora na janela  
Não lhe conhecia  
De tantos martírios

Que Ele trazia

Saiu atrás Dele  
De rua em rua  
Encontrou com Ele  
Na rua de amargura

Falou ao Judas  
Disseste assim  
Soltai o meu filho  
E predei a mim

Em um determinado momento, as orações foram intercaladas com versos de toadas a anunciar o batizado do boi, acompanhadas das batidas da zabumba. Observei que, diferentemente dos ensaios, a ladainha realizada no batizado contou com ampla participação dos brincantes, todos muito concentrados em sinal de respeito a este momento solene. Esta celebração contou ainda com a presença de pessoas ligadas ao grupo que compareceram para cumprir suas promessas, acender velas, homenagear São João e/ou prestigiar o boi da Liberdade.

Após a ladainha, fez-se uma pausa, e então, sob a orientação de Regina, o padrinho e sua esposa batizaram o boi<sup>79</sup> com um ramo de vassourinha<sup>80</sup> embebido em água benta. O ritual de batismo em si foi rápido e não contou com ampla participação dos brincantes, visto que ao término da ladainha, muitos saíram para apanhar ar e foram aguardar pelo boi na rua, em frente à sede; uns devido ao calor excessivo, intensificado pela indumentária quente e pesada, outros para afinar os instrumentos antes dar início ao cortejo.

Então o grupo, encabeçado pelo Pai Francisco e Catirina, saiu em cortejo pelas ruas do bairro para apresentar o boi à comunidade e brincar em frente às casas de determinados vizinhos que mantêm uma relação estreita com o grupo, e assim atender os convites para pagamento de promessas ou agradecer favores, doações ou benefícios prestados ao bumba boi, evidenciando uma “rede de obrigações” (Schechner, 2012: 79). Ao comparecer

---

<sup>79</sup> Nesta ocasião batizou-se apenas o boi com o “couro” novo. Embora o outro boi não esteja presente durante o ritual de batismo, ele participa da brincadeira realizada ao longo da noite.

<sup>80</sup> “Erva da família das escrofulariáceas (*Scoparia dulcis*), amplamente disseminada como ruderal, que tem pequenas flores alvas inaparentes” (Ferreira, 1999).

a um pequeno arraial organizado pelos moradores do bairro, o boi da Liberdade encontrou-se com o boi da Floresta, tendo os brincantes de ambos os grupos interagido e trocado elogios em admiração aos respectivos trabalhos. O cortejo continuou ao longo da noite e terminou de manhã em frente à sede. Para finalizar a brincada do batismo, o grupo dançou, cantou e brincou dentro da sede e diante do altar, onde destacava-se a imagem de São João iluminada pelas velas dos promesseiros que compareceram à celebração.

### **2.3.3 As apresentações: entre contratos, promessas e diversão**

Quanto às apresentações, iniciaram-se em 13 de junho, dia de Santo António, anteriormente ao batizado do boi<sup>81</sup>, e estenderam-se até meados de agosto de acordo com um calendário previamente organizado, mas com maior intensidade durante o mês de junho. Embora Regina argumente que todas as apresentações têm a mesma importância e use os termos apresentação, brincada e dança como sinónimos, observei certa diferença no modo como a brincadeira era sentida e vivenciada pelos brincantes conforme os espaços em que se inseriam. Logo, é relevante conferir-lhes certa diferença.

Apesar de todas evidenciarem a seriedade com o compromisso em atender à demanda, percebi que as brincadas ou danças eram efetivadas a partir de convites e/ou troca de favores<sup>82</sup> e realizavam-se na porta das casas de festeiros<sup>83</sup>, de promesseiros e de terreiros afro-religiosos<sup>84</sup>, não possuíam tempo delimitado, manifestavam um carácter mais

---

<sup>81</sup> As apresentações realizadas antes do batizado, contaram com apenas um boi, visto que o outro que trajava o “couro” novo só poderia sair às ruas após o seu batismo.

<sup>82</sup> Nem todas as brincadas são realizadas mediante pagamento, uma vez que o grupo também costuma brincar em frente à casa de amigos e antigos brincantes em troca de bebida e comida ou favores.

<sup>83</sup> Pessoas que organizam pequenos arraiais em suas ruas ou porta de casas para divertirem-se com os amigos, familiares e vizinhança, e que costumam contratar ou convidar grupos de boi para alegrar a festa, seja em virtude de promessa realizada ou entretenimento.

<sup>84</sup> As brincadas realizadas pelo boi da Liberdade em terreiros afro-religiosos ocorreram sempre na porta das casas de culto, e portanto, o grupo não adentrou ao recinto. Segundo relatou-me Regina, o boi brinca onde for

descontraído e costumavam envolver a assistência na “roda do boi”. Por sua vez, os brincantes pareciam estar mais à vontade, a interação entre os brincantes e a assistência era mais efetiva, o sentimento de diversão, nos termos abordados por Bakhtin (2010), era mais evidente e a batida das zabumbas era mais forte e, por vezes, mais acelerada; havendo ainda uma relação de amizade entre os promesseiros e festeiros e os integrantes do grupo.

Enquanto as apresentações eram mediadas por contratos com as instituições de cultura ligadas ao Estado e realizavam-se nos arraiais patrocinados pelos governos estadual e municipal, obedeciam a uma lógica comercial e denotavam um caráter mais “formal”, no qual o barroco visual<sup>85</sup> sobrepunha-se à diversão. Nas “apresentações em palanques” – como os brincantes costumam se referir aos palcos desses arraiais – o tempo era estipulado entre vinte e trinta minutos, os brincantes pareciam estar mais sérios e tensos, seus movimentos eram mais retraídos, a batida das zabumbas era mais contida e a interação com o público era menos direta. No entanto, acompanhei uma situação inusitada no boi da Liberdade, quando, em uma dessas apresentações, seu Zió convidou a assistência para subir no palco e entrar na “roda do boi”, promovendo uma troca de contacto entre turistas e público em geral e os brincantes do boi da Liberdade. Embora essa situação seja comumente observada nos grupos do sotaque de baixada e de matraca, nos bois de zabumba é menos habitual esse tipo de interação entre brincantes e assistência nos arraiais organizados pelo Estado.

Apesar das diferenças apontadas entre dança ou brincada e apresentação, é válido sublinhar que estas possuem a mesma estrutura e simbolizam uma mesma “experiência cultural” (Cardoso, 2008: 111-112). Sendo assim, as apresentações e brincadas do bumba meu boi oscilam entre o ritual e a “performance estética”, pois, conforme Richard Schechner,

---

convidado, sem distinção. É válido sublinhar, que o boi só brinca dentro dos terreiros quando trata-se de bozinho de encantado, conforme será evidenciado mais à frente.

<sup>85</sup> Maria Laura Cavalcanti (2006c) utiliza o termo para referir-se ao luxo das vestimentas utilizadas no carnaval carioca, onde o quesito fantasia é fundamental para a pontuação da escola de samba que almeja ser campeã. Empréstimo o termo para destacar a questão do brilho e do luxo presentes nas indumentárias do bumba meu boi que atribuem prestígio e estatuto aos grupos cujas vestimentas são mais belas, luxuosas e bem trabalhadas.

[...] a performance se origina da necessidade de fazer que as coisas aconteçam e entretendam; obter resultados e brincar; mostrar o modo como são as coisas e passar o tempo; transformar-se em um outro e ter prazer em ser você mesmo; desaparecer e se mostrar; incorporar um outro transcendente e ser “apenas eu” aqui e agora; estar em transe e no controle; focar no próprio grupo e transmitir ao maior número de pessoas possível; jogar para satisfazer uma necessidade pessoal, social ou religiosa; e jogar somente com contrato ou por dinheiro! A mudança de ritual para performance estética ocorre quando uma comunidade participativa se fragmenta, tornando-se ocasional, com clientes pagantes. O movimento da performance estética para o ritual acontece quando um público formado por indivíduos se transforma em uma comunidade (Schechner, 2012: 83).

Portanto, seja pela brincada ou apresentação, a brincadeira do boi é completamente ritualizada e pode enquadrar-se naquilo que Victor Turner (1988: 81) definiu como “performance cultural”, a qual envolve estética ou fases do drama.

Nas brincadas, apresentações e nos ensaios era costume fazer uma fogueira nos bastidores para afinar os instrumentos, pois, como os pandeiros e o tambor de fogo são confeccionados em couro de animal, tendem a frouxar conforme a intensidade de seu manuseio e humidade do ambiente. Neste momento os percussionistas formavam uma roda em torno da fogueira, testavam seus instrumentos, enquanto os demais brincantes, organizados naturalmente por núcleos de parentesco, terminavam de se arrumar nos arredores. Quando todos estavam a postos, a percussão adentrava o recinto destinado à brincadeira juntamente com os cantadores, e então o cabeceira assoprava seu apito para alertar os demais integrantes do grupo que a brincadeira iria começar<sup>86</sup>.

As toadas costumavam seguir uma determinada sequência temática com a finalidade de estruturar a brincadeira e orientar os brincantes. Primeiramente, cantava-se uma toada para reunir os brincantes e avisar o público que o grupo estava formado. A seguir, cantava-se a “licença” para os brincantes adentrarem ao recinto: Pai Francisco e Catirina, de braços dados, eram os primeiros, seguidos por duas filas indianas constituídas sucessivamente pelas tapuias, pelos vaqueiros e pelos chapéus de fita que, ao entrarem no espaço destinado à

---

<sup>86</sup> O início e o término de cada toada também eram sinalizados através do apito para instruir a percussão a começar e finalizar o batuque.

brincadeira, formavam um semicírculo. Então, cantava-se o “boa noite” para saudar o dono da casa e a assistência em geral e dar início à brincadeira. Na toada seguinte o cabeceira ordenava que os vaqueiros buscassem o boi; e com o grupo completo, cantavam-se, tocavam-se e dançavam-se mais três ou quatro toadas. Por fim, entoava-se a “despedida” para encerrar a brincadeira, se despedir do público e o grupo se retirar de cena na mesma ordem que entrou, cantando e dançando até afastarem-se por completo.

Como essa estrutura desenvolvida pelo grupo é demarcada por um começo, meio e fim, posso afirmar que essas “performances are never amorphous or opened, they have diachronic structure, a beginning, a sequence of overlapping but isolable phases, and an end. But their structure is not that of an abstract system” (Turner, 1988: 80). De acordo com Schechner, e o caso aplica-se perfeitamente ao bumba meu boi, ocorre uma “performance transportada”, uma vez que os brincantes são transportados para dentro da performance, ou seja, da brincadeira; e ao finalizá-la, retornam às suas vidas cotidianas sem sofrer alterações ou mudanças internas significativas:

[...] o performer deixa o mundo do seu dia a dia e, por meio da preparação e do aquecimento, entra no performar. Quando a performance termina, o performer se “acalma” (esfria) e entra novamente no seu cotidiano. Na maior parte do tempo, o performer é jogado para fora de onde ele entrou. Ele foi “transportado”, levado a algum lugar, não “transformado” ou permanentemente mudado (Schechner, 2012: 71).

Nessa aceção, os brincantes “treinam, praticam e/ou ensaiam para, temporariamente, ‘deixar a si mesmos’ e ser inteiramente ‘aquilo’ que estejam performando” (Schechner, 2012: 72). Ao percorrerem a fase de apresentações e brincadas, os brincantes passam a vivenciar uma “segunda realidade” (Schechner, 2012: 50), pela qual, abandonam suas atividades rotineiras, muitos chegam a tirar férias de suas atividades remuneradas, e passam a dedicar-se quase que exclusivamente ao bumba boi, seja por questões relacionadas a promessas e obrigações, seja por diversão e sociabilidade, seja por compromisso estabelecido com o grupo.

No âmbito das apresentações e brincadas, a partir de minha vivência como vaqueira do boi Liberdade, destaco, as comemorações de São Pedro, o XIX Festival de Bumba meu boi de Zabumba e a viagem à Santa Maria dos Vieiras como os momentos mais significativos. Na véspera de São Pedro, na noite de 28 de junho, o boi da Liberdade atendeu a diferentes convites e contratos: as primeiras apresentações da noite contemplaram à programação da SECMA enquanto as demais brincadas voltaram-se para os promesseiros e festeiros. Primeiramente, para atender à demanda do governo do Estado, o boi da Liberdade efetuou um cortejo pelo centro histórico de São Luís a cantar e a brincar com as pessoas nas ruas da cidade e, em seguida, compareceu em dois grandes arraiais organizados pelo governo do Estado.

Após cumprir os compromissos estabelecidos com a SECMA, o grupo partiu para os arraiais familiares para atender aos festeiros e promesseiros. Assim sendo, a primeira brincada foi realizada na casa de dona Leonarda Severa de Sousa, mais conhecida por Loló, viúva de Chico Coimbra, onde o grupo prestou sua homenagem ao antigo cabeceira e brincou boi com sua família<sup>87</sup>. Ao longo da noite o grupo atendeu ainda cerca de quatro convites para brincar na porta de casas de festeiros e promesseiros, tendo sido em algumas recebido com lisonjas e distinção, já em outras era apenas mais um grupo entre os vários que passaram por determinados arraiais familiares. Por fim, o grupo parou para descansar próximo à capela de São Pedro, onde terminaria a missão desta noite.

Ao amanhecer, no mesmo local onde descansou, realizou mais uma brincada com bastante entusiasmo e direcionou-se em cortejo à capela de São Pedro para homenagear o santo; embora não tenha adentrado à capela por não ser o costume deste grupo, passou porém ao lado da mesma. É válido referir que a celebração a São Pedro, envolve em torno da capela um grande número de grupos de bumba meu boi de diferentes sotaques que comparecem para

---

<sup>87</sup> Observei na casa de Chico Coimbra uma espécie de memorial organizado por sua família com fotografias, medalhas e troféus oferecidos ao cantador no período em que integrou o boi da Liberdade.

reverenciar o santo, pagar promessa e cumprir obrigação. Em seguida o grupo deslocou-se em autocarro<sup>88</sup> contratado até a sede do boi, onde, ao chegar havia comida em abundância para alimentar todos os brincantes que aguentaram a noite inteira de brincadas e apresentações. Alguns brincantes ficaram a dormir nos bancos e poltronas da sede; outros, assim como eu, retornaram exaustos às suas casas após a refeição.

A demonstração de fé e devoção observadas na capela de São Pedro são significativas, sobretudo do ponto de vista da interação cultural e religiosa característica do *ethos* do bumba boi, pois é possível perceber, ao mesmo tempo, a devoção católica cristã e manifestações de incorporação explícita diante do altar, dentro da capela. Inúmeros brincantes, especialmente do sotaque de matraca, nesta ocasião incorporam entidades espirituais devotas de São Pedro que manifestam-se na capela para honrar suas obrigações para com o santo. Outros, sobem de joelhos os degraus das escadas que levam até a capela para pagarem suas promessas; grupos de diversas regiões do estado deslocam-se para a capital nesta data para louvar e agradecer São Pedro, evidenciando o forte sentimento religioso dos brincantes, por vezes velado.

O XIX Festival de Zabumba, por sua vez, corresponde ao ápice do sentido de carnaval, conforme a perspectiva de Bakhtin (2010), onde sobressaem a diversão, o riso grotesco e a liberação dos sentimentos de alegria em um grande encontro dos bois de zabumba. O Festival de Zabumba é um evento organizado por Basílio Costa Durans, presidente do Clube Cultural de Boi de Zabumba que, temendo o fim da tradição dos bois de zabumba, teve esta iniciativa, conforme informou-me o mesmo em conversa informal. Considerando a importância do boi da Liberdade neste evento, por ser um dos grupos mais estruturados deste sotaque, as filmagens da TV Brasil voltadas para a divulgação do evento foram efetivadas na sede do boi da Liberdade a pedido de seu Basílio, e transmitidas ao vivo

---

<sup>88</sup> O boi da Liberdade, assim como os demais grupos, costuma alugar dois autocarros e contratar motoristas para viabilizar o deslocamento dos brincantes quando o boi vai brincar.

em rede nacional na véspera da festa. A gravação começou por volta do meio dia e, enquanto o boi brincava ao fundo, Neto de Azile, ao ser entrevistado pelo programa de televisão, sublinhou que “Leonardo contribuiu muito para sedimentar o boi de zabumba também como um elemento que constrói a cultura desse estado”. Ainda, considerando o bumba meu boi como um “legado ancestral”, Neto de Azile argumentou que o sotaque de zabumba

[...] remonta à historicidade de matriz africana [...], então eles reproduzem nos centros urbanos, após a imigração, toda a sua história, toda a sua cultura e todo esse peso que traz a importância do boi de zabumba como manifestação cultural de São Luís (TV Brasil, 2 de agosto de 2013)<sup>89</sup>.

Nota-se, tanto no discurso de Neto e demais brincantes quanto no objetivo do Festival de Zabumba, uma exaltação a esse sotaque como exemplo de tradição, ratificando ao mesmo tempo, a classificação em sotaques como categoria analítica.

Realizado no dia 3 de agosto de 2013, o festival contou com a participação de dezoito grupos, todos do sotaque de zabumba e como o boi da Liberdade só se apresentaria às seis horas da manhã, pois era um dos mais esperados e contava com torcida representativa, o grupo realizou, primeiro, algumas brincadas nas casas de determinados brincantes ao longo da noite. Quando o grupo chegou ao largo da Barrigudeira, no bairro Monte Castelo, local onde foi realizado o festival, fez a concentração e partiu em direção ao palco a tocar, cantar e brincar envolvendo as pessoas que estavam presentes, as quais o acompanharam como em um grande cortejo. Todavia, a brincada desenvolveu-se no chão junto ao público, pois houve um problema técnico que inviabilizou a utilização do palco. A assistência entrou na “roda do boi” e brincou; todos dançavam, cantavam e gritavam numa alegria delirante difícil de ser narrada, alguns chegaram a chorar de emoção.

Neste momento, percebi que, em meio a multidão e na ausência de fronteiras espaciais (palco/plateia), brincantes e assistência misturavam-se e mostravam-se intimamente

---

<sup>89</sup> Cf. <http://tvbrasil.ebc.com.br/reportermaranhao/episodio/reporter-maranhao-02082013>

ligados, revelando coletivamente sua “segunda natureza” (Bakhtin, 2010: 65) através do riso, das emoções e da brincadeira. Assim, constatei que, através do bumba meu boi, e como aborda Durkheim (2002: 382), as pessoas eram transportadas para fora de si, distraídas das suas ocupações e das preocupações habituais. Ao observar o dia amanhecendo com o boi (artefacto) nas alturas a passar de mão em mão, pois todos queriam tocá-lo e reverenciá-lo, presenciei uma verdadeira sensação de “*communitas* espontânea”, tal como destacado por Schechner:

*Communitas*: um sentimento de solidariedade de grupo, normalmente de curta duração, gerada durante o ritual. Conforme Turner, *communitas* está envolvida em diversidades várias. *Communitas* normativa é a apresentação seca e insensível de solidariedade do grupo. *Communitas* espontânea é uma sincera transmissão de calor humano para outros no grupo (Schechner, 2012: 68).

Nesse espaço, a teoria das populações negras e subalternizadas brincantes de boi apontada por estudiosos<sup>90</sup> se confirmou, pois a maioria era de pessoas com baixo poder aquisitivo que estava ali, onde as elites não costumam comparecer, para aclamar o bumba meu boi e manifestar o seu amor à brincadeira. Para interpretar esta ocasião, na qual pude constatar uma espécie de transe coletivo, argumento que “do ponto de vista cognoscitivo, nada realça melhor a regularidade que o absurdo ou o paradoxo. Emocionalmente, nada satisfaz tanto como o comportamento extravagante ou ilícito temporariamente permitido” (Turner, 1974 [1969]: 213).

A viagem para Santa Maria dos Vieiras, situada na região de Guimarães onde há elevada concentração de antigos quilombos, ocorreu entre 23 e 25 de agosto e me permitiu conhecer a localidade de origem, não só do boi da Liberdade, mas também de muitos brincantes, os quais apresentam em sua maioria algum grau de parentesco com Leonardo. Era a vontade de Leonardo levar o boi até sua terra natal, mas como este não o conseguiu fazer em vida, Regina vem realizando, nos últimos anos, o desejo de seu pai. Notei o cuidado com que

---

<sup>90</sup> (Cf. Cascudo, 1962, 1967; Andrade, 1982; Marques, 2000; Xavier, 2003; Albernaz, 2004; Cavalcanti, 2006a; Prado, 2007).

os brincantes organizaram esta brincada para agradar a população local e mostrar uma brincadeira bonita, com brilho e luxo. Inclusive pretendiam encenar uma comédia, todavia por causa de desavenças e conflitos internos, determinados brincantes não participaram da viagem, inviabilizando a dramatização. Senti, entretanto, a força e a união do grupo que conseguiu superar as intrigas e dificuldades, manter o núcleo social e cumprir o objetivo de homenagear a comunidade de Santa Maria dos Vieiras. Este facto é muito significativo, pois trata-se de uma brincada que foge do circuito da mercantilização, não sendo remunerada e estando voltada também para o lazer dos brincantes.

Para além da população do vilarejo de Santa Maria dos Vieiras, compareceram moradores dos municípios vizinhos que deslocaram-se propositadamente para prestigiar o boi de Leonardo, muitos idosos e com dificuldades de locomoção esforçaram-se até tarde da noite para assistir ao bumba boi. Alguns lamentaram não haver mais grupos de boi na localidade e alegaram sentir falta da brincadeira. A brincada foi realizada em frente à associação comunitária, onde formou-se uma grande roda envolvendo os brincantes e a assistência; ao centro desta roda o boi brincou com os vaqueiros e, por vezes, se direcionava aos presentes para receber a atenção do público e deixar-se fotografar. Pessoas da comunidade ajudaram a percussão a bater o pandeiro e a zabumba, repetiram as estrofes cantadas pelo cabeceira e interagiram tanto com os brincantes quanto com o boi. Seu Zió, nascido e criado em Santa Maria dos Vieiras, em uma das toadas cantadas homenageou a infância vivida em sua terra natal e o boi de Leonardo:

Existe tanta coisa  
Que veio da minha infância  
Hoje em dia tudo mudou  
Mas eu trago na lembrança (repete)

Assim mesmo este conjunto  
Conheço desde criança  
Ele nos dá prazer  
Nele eu tenho confiança (repete) (seu Zió – bumba meu boi da Liberdade).

Em completa conexão com a assistência, e após aproximadamente uma hora e meia de brincadeira, o grupo preparou-se para encerrar a brincada. Ao cantar a despedida, seu Zió não conteve a emoção de cantar para a comunidade onde nasceu e, ao lembrar de mestre Leonardo, chorou e cantou:

É hora, eu já vou ir  
É hora, eu já vou me retirar  
Peço desculpa se não deu para agradar<sup>[1] [SEP]</sup>  
E se foi pouco vocês podem reclamar<sup>[1] [SEP]</sup>  
Eu digo adeus, eu já me vou  
Mas deixo saudade pra aquele que vai ficar (seu Zió – bumba meu boi da Liberdade).

Assim, o bumba meu boi da Liberdade homenageou a comunidade onde nasceu Leonardo e parte de seus brincantes, divertiu a população local, foi bastante aplaudido e agraciado pelo público, concretizando o sonho de Leonardo e a satisfação dos brincantes e da população local. Foi interessante perceber como a autoestima dos brincantes aumentou em Santa Maria dos Vieiras, onde eram vistos pela população local com um estatuto mais elevado por serem residentes da capital São Luís e por pertencerem ao boi de Leonardo, pessoa que muitos nesta comunidade estimavam.

#### **2.3.4 A morte do boi e o encerramento do ciclo ritualístico**

Após a viagem à Santa Maria dos Vieiras, começaram os preparativos para a festividade da morte do boi e o encerramento do ciclo da brincadeira. A programação envolveu aproximadamente uma semana de festejos, cujo cronograma de atividades foi definido da seguinte forma: dia 7 de setembro, as últimas brincadas realizadas nas portas das casas de brincantes, amigos e colaboradores do grupo; 8 de setembro, a morte propriamente dita do boi; 9 de setembro, matança da bicharada; dia 10, derrubamento do mourão; dia 14, roda de tambor de crioula e 15 de setembro, a festa das torcedoras finalizando o ciclo festivo. Durante as semanas que antecederam os festejos da morte do boi, a movimentação na sede foi

intensa: recepção e acomodação dos brincantes residentes de Santa Maria dos Vieiras, aquisição dos materiais necessários para enfeitar a sede e preparação dos alimentos.

De acordo com Regina, a morte do boi é a celebração mais importante, pois significa que o grupo conseguiu cumprir a sua missão e para realizar um grande festejo, com fartura de comidas, bebidas, músicas, atrações e diversão, não poupa esforços nem recursos económicos. Em 2013 gastou cerca de doze mil reais (aproximadamente quatro mil euros), cujas despesas todas foram arcadas com a verba arrecadada com as apresentações contratadas, porém o grupo contou também com a colaboração de amigos, vizinhos e promesseiros através de doações de alimentos, de materiais e/ou serviços. De acordo com Regina

[...] a gente se organiza pra gente comprar, aí quem fizer uma promessa e trazer alguma coisa, ótimo, porque eu acho que aí é que é a história, é você não sair pedindo, [...] as pessoas que fazem promessa, às vezes, trazem uma caixa de conhaque, de vinho, saca de arroz, bolo. [...] é um momento de confraternização, momento de festa, então se é um momento de festa, você pode dar o teu jeito pra fazer a festa, assim que eu acho, entendeu. E é tão assim... tão abençoado tudo, que as coisas vão gradativamente chegando (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013).

Regina destaca que o boi da Liberdade possui dois bois, um deles é o boi da promessa feita por Leonardo e tem a idade de fundação do grupo. Embora a carcaça deste boi tenha sido trocada em 2008 devido à deterioração do tempo, a cabeça do boi mantém-se a mesma e não poder ser trocada ou modificada, pois trata-se de um boi de promessa. Segundo ela, o grupo pode ter quantos bois quiser, mas não pode faltar o da promessa, pois este é o boi da obrigação. Para Regina, é fundamental manter a “força espiritual que protege esta casa e o grupo. Leonardo tinha um guia, ele se foi, mas eu acredito que existe uma força muito mística dentro da casa, porque somos muito amparados” (*apud* Santos, 2008: 207). Por esta razão, mantém a ritualística deixada por seu pai, e que ela aprendeu desde a infância através da observação e da memória oral e visual.

Além da defumação referenciada anteriormente, para a festividade de morte do boi, Regina preserva a prática de “sacrificar um animal”<sup>91</sup> no quintal da sede por ser uma “casa de festa” e exigir este tipo de sacrifício, entretanto, este ritual não é regido pela ritualística afro-religiosa. E no dia da morte do boi, costuma respingar sal grosso no lombo do boi para proteger o grupo da inveja e de mau olhado. Embora Regina não faça parte de nenhuma religião afro-brasileira, mantém a ritualística de Leonardo e cuida dos espaços consagrados da sede porque são “hábitos da casa” – como costuma dizer –, preservando o legado de seu pai conforme lhe foi transmitido.

A ritualística deixada por Leonardo atende a determinados “tabus” e revela uma noção êmica e um padrão de comportamento que acredita-se garantir a proteção, o fortalecimento e a união do grupo. Da mesma forma, os rituais apontados por Turner (1974 [1969]: 34) em relação aos ndembos mostram que “a finalidade explícita dos ritos está em dissipar os efeitos daquilo que chamam chisaku”, ou seja, “infortúnio ou doença, devido ao descontentamento das sombras ancestrais ou à quebra de um tabu”. Em *Memória de velhos*<sup>92</sup>, Regina narrou que quando Chico Coimbra assumiu a liderança do grupo, abandonou a ritualística de Leonardo e os cuidados com o boi da promessa; este período foi marcado por certo declínio do grupo, ocasionado pela “quebra de um tabu” e pela interrupção da ritualística de Leonardo, tal como pode-se constatar nas palavras de Regina:

A partir do momento que esse boi [da promessa] ficou de lado as coisas começaram a dar errado dentro da brincadeira porque ele é o boi da casa, é o boi da promessa. [...] Leonardo ainda estava vivo quando o boi da promessa foi deixado de lado porque [o grupo] já tinha nova administração e diziam: “que promessa? A promessa é dele, deixa pra lá”. Se você está dentro de um grupo e se propôs a ajudar Leonardo, então dê continuidade ao que você encontrou, e como o boi [da promessa] tinha um

---

<sup>91</sup> Antigamente sacrificava-se uma vaca, mas na atualidade, por razões económicas, sacrifica-se um porco. Ainda, a carne deste animal é partilhada entre os brincantes juntamente com os demais alimentos durante os dias de festejo.

<sup>92</sup> A entrevista foi realizada com Leonardo. Entretanto, quando o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho foi transcrever essa entrevista para a edição do livro *Memórias de Velhos*, detetou problemas no áudio que dificultaram o entendimento; o facto de Leonardo estar debilitado por causa do primeiro acidente cardiovascular cerebral também contribuiu para essa dificuldade. Assim, os organizadores do livro decidiram chamar Regina para complementar a entrevista concedida por seu pai.

formato mais antigo, mais feio, não saiu mais nas brincadeiras. Então o velho [Leonardo] adoeceu, teve as linhas de santo dele todas misturadas, porque quando ele teve o primeiro AVC lá no hospital, ele disse para minha irmã de criação: “eu não tenho mais jeito, minhas linhas estão todas trocadas”. Ele sabia a que estava se referindo, que era a parte dele, a *obrigação de santo que ele abandonou*. [...] A partir do momento que ele abandonou os pontos dele, que não vinha acender uma vela [na sede], porque *essas obrigações são sérias e quem tem que cumprir é o dono [do boi]*, então foi outra falha dele (apud Santos, 2008: 206, os itálicos são meus).

Com base nos argumentos de Turner sobre a simbologia encontrada nos rituais ndembos, sustento que a manutenção dos “hábitos da casa” – como referiu-me Regina – “não é uma mera reunião de sinais cognoscitivos” (Turner, 1974 [1969]: 107), pois deles depende a continuidade e o sucesso do grupo. Ainda de acordo com este autor,

[...] os símbolos e suas relações não são somente um conjunto de classificações cognoscitivas para estabelecer a ordem no universo ndembo. São também, e talvez de modo igualmente importante, um conjunto de dispositivos evocadores para despertar, canalizar e domesticar emoções poderosas tais como ódio, temor, afeição e tristeza. [...] cada elemento simbólico relaciona-se com algum elemento empírico de experiência (Turner, 1974 [1969]: 60).

Retomando a festividade da morte do boi, em 7 de setembro ocorreram as últimas brincadas com bastante alegria e prazer nas casas de cinco brincantes e vizinhos, nas quais o grupo foi recebido pelos proprietários e seus familiares com muita pompa e orgulho. Como nessa ocasião não foi possível alugar um autocarro para transportar os brincantes, ao longo da noite o grupo deslocou-se a pé por diversas zonas do bairro da Liberdade, o que causou certa insegurança e tensão, pois transitamos por zonas perigosas de tráfico de drogas, mas tudo correu de forma pacífica sem prejuízos ou dificuldades. Dentre as casas contempladas com a visita do boi da Liberdade, destaca-se a residência de seu Apolônio<sup>93</sup>, dono do boi da Floresta, onde o grupo amanheceu, na véspera da matança do boi, evidenciando o contacto, parceria e respeito existente entre ambos os grupos.

Então, seguiu para a sede, onde finalizou sua última brincada dentro de casa e diante do altar com alegria e satisfação. Esse momento em que o grupo inteiro encontrava-se

---

<sup>93</sup> Apolônio Melônio foi um dos últimos grandes mestres de bumba meu boi a falecer, em 2015 aos 96 anos. Tive o prazer de conversar com ele e sua esposa Nadir, quem de facto administra o boi da Floresta há alguns anos.

dentro da sede, devidamente trajado, foi bastante forte e simbólico, pois conjugou todos os elementos emblemáticos do bumba meu boi, articulando diversão e devoção, além do sentimento de dever cumprido ao finalizar a última brincada. Nesta ocasião, compareceram ainda integrantes de outros grupos do sotaque de zabumba que juntaram-se ao boi da Liberdade para festejar o encerramento do período ritualístico, homenagear o grupo nas últimas brincadas, cantar e brincar boi, por respeito a uma propalada tradição.

Acerca da morte do boi, cabe destacar que em tempos pretéritos executava-se, de facto, o boi tradicionalmente: primeiro, o boi era capturado pelo vaqueiro e amarrado junto ao mourão<sup>94</sup>; em seguida, “cortavam-lhe” o pescoço e retiravam-lhe o “sangue”, simbolizado no vinho a ser distribuído entre os presentes; e por fim, destruíam a armação do boi e distribuíam seus pedaços aos brincantes. Este ritual é chamado “morte de esbandalhar<sup>95</sup>”. O depoimento de seu Zió em *Zabumba meu boi: 55 anos de tradição*, explica a morte do boi da seguinte forma:

A morte do boi antigamente, lá no tempo da velhice, como se diz, era diferente: o dono do boi conferia quantos componentes tinha no boi [grupo]. Então, quando era a matança, ele fazia a conferência, convocava o vaqueiro pra laçar o boi e trazia pro mourão. O mourão ainda existe, ainda. Depois, no mourão, aí tinha Pai Francisco, que já tava preparado pra sangrar [o boi]. Então, o miolo ficava com um litro de vinho junto dele. Quando o Pai Francisco sangrava o boi, aí ele despejava o vinho na bacia. Então, esse vinho que era o sangue do boi, era um golinho pra cada componente da brincadeira, tinha aquela tática, dava tudo certinho, o que sobrava, servia pra assistência. Depois disso, agarrava o boi e cortava tudo; aí já tava conferido: um pedacinho pra cada, é aquele ditado “vamos comer o boi”. Hoje em dia ficou diferente (Liberdade, 2011).

Entretanto, na atualidade não se costuma realizar a morte propriamente dita do boi em virtude de possíveis contratos e convites que podem ocorrer ao longo do ano, em situações mais isoladas, seja em eventos culturais, seja em programas de televisão, seja em diversas

---

<sup>94</sup> Árvore de mangue enfeitada com brinquedos e doces para esta ocasião e depositada em frente à sede do boi. Há quem faça remédio com um galho do mourão por acreditar nas propriedades terapêuticas decorrentes do vínculo que mantém com o poder mágico do bumba meu boi. Os homens são responsáveis por retirar o mourão no mangue, atividade esta que requer o aluguer de um barco ou canoa para adentrar o mangue, escolher o tronco de árvore, retirá-lo e levá-lo para o local onde será tratado e enfeitado pelas mulheres, sob orientação de dona Maria de Toró.

<sup>95</sup> “Fazer em pedaços; despedaçar, espedaçar, destruir” (Ferreira, 1999).

atividades voltadas para o turismo local. Ainda, os elevados gastos investidos na confecção de uma nova armação de boi é outro fator que corrobora a não realização deste ritual. De forma geral, para celebrar a morte do boi, os grupos optam por soltar o boi permitindo a sua fuga ou deixam-no desmaiado, após “cortarem-lhe” o pescoço.

No boi da Liberdade, a morte do boi, realizada em 8 de setembro, obedeceu à seguinte dinâmica ritualística: em primeiro, o grupo saiu às ruas do bairro à procura dos bois que estavam escondidos em alguma casa da vizinhança. Ao chegar à casa de dona Maria José dos Santos, conhecida como Maria de Toró e responsável pelo mourão, os cabeceiras chamaram pela dona da casa através de versos de toadas improvisadas e, primeiramente pediram o mourão, que lhes foi entregue para ser depositado em frente à sede:

Boa noite dona da casa  
Por favor venha me dar atenção  
Eu estou aqui junto do meu batalhão  
E nós viemos a receber o mourão (Manelão – bumba meu boi da Liberdade).

Em seguida os cabeceiras perguntaram pelos bois, até que estes apareceram com os chifres adornados com plantas e os “couros” enfeitados com balões, e saíram correndo pelas ruas do bairro. Esse costume de enfeitar os chifres do boi com galhos é decorrente da ideia de que o boi teria passado a noite escondido no mato por temer sua morte, conforme relatou-me Jandir Gonçalves em conversa informal.

Em posse dos bois e do mourão, o grupo partiu em cortejo pelas ruas do bairro para que os bois se “despedissem” da vizinhança antes de morrerem, parando ainda em frente a algumas casas para recolher tortas confeitadas oferecidas por amigos, vizinhos e colaboradores, indicando o prestígio do grupo dentro da comunidade. Dessa forma, o cortejo caminhou pela Liberdade a cantar, brincar e receber a admiração da população local que acompanhou o trajeto rumo à sede para assistir à matança dos bois. Ao chegar à porta da sede, soltaram fogos de artifício para anunciar a chegada dos bois e o começo da encenação da matança.

O ritual obedeceu a uma determinada narrativa acompanhada de toadas que versaram os acontecimentos: primeiro, os bois brincaram com os vaqueiros em frente ao mourão; em seguida, em meio à brincadeira, os vaqueiros tentaram inúmeras vezes laçar os bois<sup>96</sup>, para, finalmente capturá-los e amarrá-los ao mourão, sob os versos improvisados narrados pelos cabeceiras:

Liberdade tá em festa  
Mostrando a sua tradição  
Hoje é dia de festa  
Laça o boi e traz ele pro mourão (seu Dico – bumba meu boi da Liberdade).

Amarrados ao mourão, os bois aguardaram as sentenças de morte enquanto os cabeceiras cantavam os factos. Entretanto, uma das torcedoras mais antigas do grupo, dona Vitória<sup>97</sup>, impediu a imolação dos bois através de uma breve encenação enquanto um dos cabeceiras cantava os seguintes versos:

Vaqueiro eu tô te pedindo  
Tu faz uma viagem bonita  
Tu vai soltar meu boi  
É a torcedora que tá te pedindo (Zé Pretinho – bumba meu boi da Liberdade).

Obedecendo às ordens do cabeceira, que nesta ocasião representava a figura do fazendeiro e dono dos bois, os vaqueiros libertaram os bois, o grupo inteiro dançou as últimas toadas com alegria e descontração, e então os vaqueiros os levaram para dentro da sede, os depositaram “desmaiados” diante do altar e os cobriram com um manto. Desse modo, nenhum dos bois foi sacrificado e, portanto, ambos ficaram disponíveis para o caso de surgir alguma demanda futura para brincar boi em eventos de âmbito nacional ou local. Ainda, não houve o “sangramento” do boi como costuma acontecer na maioria dos grupos, e portanto, nem a

---

<sup>96</sup> Na celebração de morte do boi, os vaqueiros usam uma corda, que carregam em seus ombros durante o cortejo, para laçar o boi.

<sup>97</sup> Vitória Leal dos Santos, nascida em Guimarães em 1927, é uma das brincantes mais antigas do grupo, brinca tanto no boi como no tambor de crioula de mestre Leonardo, já brincou como Catirina, Pai Francisco, vaqueiro, mas na atualidade integra a percussão do boi tocando pandeiro, eventualmente. Essa trajetória de dona Vitória dentro da brincadeira executando diferentes papéis/personagens revela a flexibilidade dos sujeitos que interpretam esses personagens e que nem sempre estes papéis são atribuídos aos homens.

distribuição de seu “sangue” simbolizado no vinho, pois este ritual não faz parte da ritualística do boi da Liberdade.

É válido sublinhar que o ritual de matança do boi, foi realizado em sua completude com um boi de cada vez, no entanto, o boi da promessa é deixado para o final, sendo o último a ser laçado. É interessante frisar ainda a mudança no comportamento dos bois durante toda a celebração da matança, pois, antes de serem laçados, manifestaram um comportamento mais “agressivo”, evidenciando a contrariedade em relação às suas mortes. Todavia, ao serem amarrados ao mourão resignaram-se por completo e aguardaram às ordens do fazendeiro, ao serem libertados, manifestaram alegria e entusiasmo, para por fim, caminharem calmamente para dentro da sede e deitarem em frente ao altar como se estivessem “desmaiados”, acompanhado, em todos os momentos, da presença dos vaqueiros.

Ao término da encenação da matança dos bois, um dos cabeceiras com versos cantados, convocou os presentes para dar início à ladainha e ratificar a ligação com o santo padroeiro:

Meu batalhão  
Queira me acompanhar  
É hora da oração, na festa de São João  
Vamos me ajudar a rezar (Manelão – bumba meu boi da Liberdade).

Com a participação expressiva dos brincantes, da comunidade e de promesseiros reunidos em frente à sede, seu Raimundo proferiu as orações costumeiras, diante de um “altar” improvisado junto ao mourão, com vela e a imagem de São João, e para dar encerramento ao ciclo de vida do bumba meu boi, finalizou a ladainha a cantar o “Bendito São João”:

Bendito louvado seja  
São João no seu altar  
Dizendo todos que viva  
São João na glória está

De onde vem São João  
De manhã muito cedinho  
Venho de batizar o cristo  
Ele também foi meu padrinho

Ajoelha pecadores

Aos pés de São João Batista  
Que ele é o mesmo Deus  
Padrinho de Jesus Cristo

Naquele rio Jordão  
Tem uma poça de água fria  
Onde se batizou Cristo  
Filho da Virgem Maria

Rainha Santa Isabel  
Com sua toalha rendada  
Que trazia com cuidado  
Pra São João se enxugar

Se São João bem soubesse  
Dos festejos que havia  
Descia do céu à terra  
Com prazer e alegria

São João era pastor  
Pastorava suas ovelhas  
Oh! Que belos animais  
Eram seus lindos carneiros

Quando São João nasceu  
Era uma noite enluzada  
Por isso que se festeja  
Soltando fogos pelo ar

As fogueiras são acesas  
Em louvor a São João  
Cantamos em seu louvor  
Meu glorioso São João

Ofereço este bendito  
Ao Senhor daquela cruz  
Em intenção de São João  
Para sempre amém Jesus

Assim concluiu-se o ciclo de vida do bumba boi tendo-se dado continuidade à festividade com uma ampla programação envolvendo música, atrações culturais, bebidas e comidas para celebrar o final de mais uma temporada.

No dia 9 de setembro, realizou-se a matança da bicharada, que consiste em uma brincadeira envolvendo aproximadamente quinze garotos e rapazes fantasiados com máscaras e roupas de animais. Esta brincadeira faz parte do calendário de eventos da festividade de morte do boi da Liberdade e foi, como de costume, organizada por dona Vitória e seguiu uma dinâmica semelhante à da morte do boi. De acordo com dona Vitória, o objetivo da matança

da bicharada é fazer graça e promover o riso: “a gente faz palhaçada, ninguém tá sabendo quem que tá debaixo da máscara, porque a pessoa com a cara limpa fica com vergonha de fazer certas coisas [...] e com a máscara não” (Liberdade, 2011). É válido referir a disputa entre os rapazes para integrar essa brincadeira, visto que muitos queriam participar e não havia fantasias e/ou máscaras para todos.

Sendo assim, primeiramente, o grupo descaracterizado das indumentárias partiu da sede até a casa de dona Vitória, no bairro da Liberdade, onde foram cantadas algumas toadas até a bicharada surgir. Então, o grupo direcionou-se em cortejo até a sede, cantando e interagindo com a comunidade enquanto os bichos corriam atrás das crianças pelas ruas, assombrando-as e provocando choro e desespero nos mais pequenos e muitos risos nos mais crescidos, jovens e adultos. Através de improvisos, os cabeceiras narravam as diversas tentativas dos vaqueiros de laçarem individualmente cada bicho e amarrarem um de cada vez junto ao mourão para serem soltos pelas torcedoras e brincantes com base em uma performance cômica e espontânea que promoveu a diversão e a alegria das pessoas presentes.

O derrubamento do mourão ocorreu no dia 10, sem cerimônias significativas. Um dos brincantes foi paulatinamente cortando os galhos do mourão e distribuindo-os, sobretudo às crianças do bairro que amontoaram-se em frente à sede a fim de levar um galho do mourão contendo brinquedos e enfeites para casa. No dia 14 o grupo realizou uma grande roda de tambor de crioula com a participação de vários convidados que tocaram e dançaram até o dia amanhecer promovendo uma noite de diversão e interação entre amigos, vizinhança e pessoas de diversas procedências que se reuniram a propósito do tambor de crioula.

Por fim, no dia 15 de setembro encerrou-se o ciclo festivo com a festa das torcedoras, uma grande celebração oferecida às torcedoras, aos brincantes e seus familiares, com a presença de cantores e grupos musicais contratados para animar a festa. Para esta ocasião, os brincantes vestiram-se com suas melhores roupas, as mulheres produziram-se,

maquiaram-se e arrumaram os cabelos, a sede foi enfeitada e exibiu uma mesa decorada e farta em tortas e comidas típicas da região para celebrar o encerramento do ciclo de vida do bumba boi com a satisfação e divertimento dos brincantes. A festa das torcedoras é um marco importante para a socialização<sup>98</sup> dos brincantes e familiares, e para o fortalecimento das relações sociais. Para Regina é fundamental agradecer os brincantes e oferecer a eles uma bela festa em agradecimento à parceria e cumplicidade. Segundo seu Zió, embora exista um líder, “quem comanda é o grupo, porque se o grupo não tiver o suficiente, não vai” (Liberdade, 2011). Assim, é destacada a importância de cada brincante que integra o conjunto e constitui o boi da Liberdade.

Regina argumenta ainda: “não estamos fazendo uma simples festa, estamos cumprindo uma obrigação e de coração eu levo essa obrigação muito à sério” (*apud* Santos, 2008: 205). Evidencia-se, portanto, a seriedade, a disciplina e certa rigidez presentes nos bastidores do boi e que se articulam com a devoção, o sentido de carnaval (Bakhtin, 2010) e o barroco visual (Cavalcanti, 2006c) que dão visibilidade para a brincadeira. Dessa maneira, o boi da Liberdade se perpetua ao longo dos anos, ultrapassa gerações, transmite sua história e seus saberes, supera dificuldades, conquista o seu reconhecimento e prestígio perante o público, garante a reprodução social e reafirma identidades. Conforme garante Regina, “enquanto eu tiver vida, saúde e São João me ajudar, esse nome eu vou zelar até o fim, não tenha dúvida, é um compromisso” (*apud* Santos, 2008: 202). Através do ciclo festivo do bumba meu boi e de toda a ritualística que o mesmo envolve, articulando a devoção a São João ao sentimento de diversão e à sociabilidade, é possível compreender os processos de construção da coletividade e dessa identidade boeira.

---

<sup>98</sup> De acordo com Anthony Giddens (2004: 27) a socialização “constitui o principal canal de transmissão da cultura através do tempo e das gerações”. Desse modo, pode ser definida como “um processo vitalício em que o comportamento humano é configurado de forma contínua por interações sociais, permitindo que os indivíduos desenvolvam o seu potencial” (Giddens, 2004: 28).

## 2.4 O universo paralelo do bumba meu boi: os bois dos encantados

No contexto da religiosidade afro-brasileira do Maranhão é habitual ainda a ocorrência dos bois de encantados, os quais podem brincar tanto nos terreiros afro-religiosos e nas ruas dos bairros como nos palcos, nas praças e demais espaços públicos organizados pelas secretarias de cultura, e portanto, passam a integrar o calendário oficial de apresentações do período junino. Introduzidos no calendário das comemorações dos terreiros há cerca de sessenta anos (Ferretti, 1996), os bois de encantado surgem a partir do “pedido de uma entidade espiritual” que gosta de brincar boi nos terreiros de tambor de mina e de umbanda. É importante frisar o caráter de obrigação inerente aos bois de encantado, em função dessas entidades exigirem a organização de um bumba boi para elas brincarem, sob o risco dos médiuns que as incorporam sofrerem algum tipo de transtorno em suas vidas privadas caso não atendam ao pedido do encantado. Neste sentido, os terreiros afro-religiosos do Maranhão costumam organizar celebrações envolvendo não só o bumba meu boi, mas também o tambor de crioula e a festa do Divino Espírito Santo, com o objetivo de agradar, homenagear e divertir os encantados, caboclos e preto velhos que costumam “frequentar” os terreiros, como, por exemplo, seu Légua, Surrupirinha, Joãozinho de Légua, Corre Beirada, Preto Velho, Dom Sebastião<sup>99</sup>, dentre outros.

Tal aspeto levou Sérgio Ferretti (1996: s/p) a considerar os terreiros do Maranhão como “núcleos dinamizadores da cultura popular maranhense”, uma vez que cultuam “entidades espirituais, voduns, caboclos ou encantados, que apreciam a realização de festas oferecidas nos terreiros em sua homenagem”, e agregam em seus festejos, diversas

---

<sup>99</sup> Classificado na categoria dos encantados, o Rei Sebastião, desaparecido na batalha de Acácer-Quibir (1557-1578) é cultuado nos rituais do tambor de mina, onde costuma manifestar-se através do transe mediúnico. Segundo o imaginário local, Dom Sebastião aparece, nas noites de lua cheia nas areias dos Lençóis maranhenses, no município de Cururupu, como um touro negro encantado com uma estrela de ouro na testa. Conforme a lenda, se algum dia alguém conseguir ferir a testa do touro, São Luís irá afundar e emergirá, em seu lugar, o reino encantado de Dom Sebastião. Sobre o sebastianismo no Maranhão e o culto ao Rei Dom Sebastião nos rituais dos terreiros de mina, consultar Sérgio Ferretti (2013) e Mundicarmo Ferretti (s/d).

manifestações culturais. Entretanto, é importante destacar que parte dos brincantes de bumba boi, tambor de crioula e praticantes das festas do Divino Espírito Santo, são frequentadores assíduos dos terreiros de mina e umbanda de São Luís. Portanto, para além de atender ao desejo dos encantados, penso que se trata também de uma consequência dos próprios adeptos destas religiões transitarem entre o “mundo” dos terreiros e o das brincadeiras e devoções populares, promovendo, nos momentos oportunos e de celebração, a união destes dois universos que se cruzam através do bumba meu boi.

Ferretti (1996) destaca ainda o costume dos grupos de bumba boi do Maranhão visitarem os terreiros de mina e de umbanda com o intuito de pedir proteção às entidades. Tal acontecimento é observado sobretudo na véspera de São Pedro, quando dezenas de grupos de bumba boi visitam a Casa das Minas<sup>100</sup>, cantam e dançam em sua porta antes de se deslocarem à capela de São Pedro, onde prestam homenagens ao santo, pagam suas promessas e cumprem suas obrigações. Deve ser sublinhada também a presença de brincantes de diferentes grupos que brincam boi incorporados com seus guias espirituais. Essa incorporação em meio à brincadeira do boi é evidente sobretudo na capela de São Pedro, onde, ao prestarem suas homenagens e cumprirem suas promessas e obrigações, alguns brincantes manifestam seus encantados através do transe mediúnico observado dentro da própria capela, conforme relatado anteriormente.

Os bois de encantado podem limitar-se à brincadeira realizada nos terreiros, tal como pude constatar no terreiro de Iemanjá, na Casa de Nagô e no terreiro Fé em Deus, ou transpor as fronteiras dos terreiros e integrar os circuitos das apresentações contratadas. Estes últimos, geralmente enquadram-se nos sotaques de orquestra, baixada e matraca, e cumprem o

---

<sup>100</sup> Apontada como precursora do culto do tambor de mina no Maranhão, a Casa das Minas é considerada o terreiro de mina mais antigo de São Luís, foi fundada em 1840 por escravas africanas oriundas de Daomé (atual Benim), possui organização matriarcal e caracteriza-se por “receber” apenas entidades africanas (Ferretti, s/d). Em 2002 a Casa das Minas foi tombada pelo IPHAN através do processo N°1464-T-00, cuja inscrição foi registrada no Livro do Tombo Histórico e no Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico em função de seu valor cultural e de sua “relevância para a memória nacional do ponto de vista cultural, histórico, étnico, antropológico e social” (Andrés, 2002: 5).

ciclo completo de vida do bumba boi: ensaios, batizado, apresentações/brincadas e morte do boi. Todavia, muitos bois de encantado que se inserem no circuito comercial das apresentações contratadas, buscam manter a discrição e dissimulam determinados aspetos religiosos, como por exemplo a questão da incorporação, que, embora seja sabido que alguns brincantes brinquem atuados (incorporados), isso não é declarado, pois poderia prejudicar os contratos e futuras apresentações.

#### **2.4.1 Dos terreiros ao espetáculo: o boi Lírio de São João<sup>101</sup>**

Dentre os bois que pertencem a um determinado encantado, mas assumem um formato mais espetacular e passam a brincar também nos arraiais organizados pelo Estado, destaca-se o boi Lírio de São João. José Ribamar Reis Silva – um “pai de santo” de São Luís, mais conhecido por seu Zeca – é o dono deste grupo, mas relatou-me em conversa informal, que este bumba boi pertence a Joãozinho de Légua, entidade que seu Zeca incorpora. Esse boi foi “recebido” por volta de 1972, mas só passou a sair às ruas e se apresentar nos arraiais nos moldes do sotaque de orquestra em 1999 a partir de uma promessa feita a São João.

Seu Zeca relatou-me que estava com um sobrinho muito doente, e já era devoto de São João, então pediu ao santo padroeiro que providenciasse um remédio para o sofrimento do sobrinho: através da cura da doença ou, se fosse o melhor para acabar com aquele sofrimento, que ele morresse em paz, pois já havia cumprido sua missão. O sobrinho faleceu em 1999 e desde então seu Zeca implementou o formato atual do boi Lírio de São João de acordo com o sotaque de orquestra, conforme a promessa que fez e que será, segundo ele, cumprida para o resto da vida. Dessa forma, o grupo de seu Zeca possui dois bois (artefactos),

---

<sup>101</sup> A etnografia do bumba meu boi Lírio de São João serve para ilustrar a ocorrência dos bois de encantado na programação oficial das secretarias de cultura do estado e município. Portanto, não pretendo fazer uma descrição densa ou mesmo uma caracterização pormenorizada.

um representa o boi do encantado e chama-se Flor da Mata enquanto o outro simboliza a promessa e denomina-se Lírio de São João<sup>102</sup>. A promessa de seu Zeca é narrada da seguinte forma em uma das toadas:

De uma grande promessa nasceu o Lírio  
Fazendeiro com saudade ao poeta contou  
Falou de uma triste partida que dói no seu peito  
De um sobrinho querido para o céu Jesus levou

Deitado no leito de sorte deixou traçado  
Sorriso fugindo do rosto e não do coração  
Diante de tanta tristeza o nosso fazendeiro  
Fez uma promessa com tanta devoção

Se aquele sobrinho querido voltasse a viver feliz  
Ele botava um boi para São João

E o destino não quis foi morar com Nosso Senhor  
Chorou, mas tudo teve um fim  
Hoje o nosso fazendeiro anda tão feliz enfim  
Porque tem no boi o seu vaqueiro mirim (Careca – bumba meu boi Lírio de São João).

A sede do boi Lírio de São João funciona na residência de seu Zeca, onde também está localizado o seu congá<sup>103</sup>, um espaço sagrado no qual somente pessoas autorizadas podem adentrar e onde encontram-se imagens de santos católicos (com destaque para Santa Bárbara, a padroeira da casa) e de indígenas, caboclos, encantados e pretos velhos organizadas hierarquicamente conforme as orientações das entidades que incorporam em seu Zeca. Neste quarto sagrado seu Zeca costuma fazer consultas e trabalhos mediúnicos. A primeira vez que o visitei, não recebi a permissão para adentrar neste recinto, nem era minha intenção, pois, respeito os espaços sagrados e a intimidade dos sujeitos de minha pesquisa. No entanto, em nosso último encontro, realizado na casa de seu Zeca – após eu ter acompanhado inúmeros ensaios, assim como as festividades de batizado e morte do boi, e fortalecido uma amizade sincera e respeitosa com seu Zeca – ele me convidou para conhecer o congá, onde

---

<sup>102</sup> Geralmente os bois de encantado possuem um nome para além do nome do grupo. Isso também é observado em outros grupos que na hora de batizar o boi atribuem-lhe um nome novo.

<sup>103</sup> Também intitulado gongá, representa o quarto sagrado, repleto de imagens de divindades de origens variadas, onde são realizados trabalhos mediúnicos e oferendas para os santos católicos e entidades afro-religiosas.

contou-me toda a história do boi do encantado Joãozinho de Légua, alguns pormenores sobre os encantados e também um pouco de sua própria história de vida.

Embora o vínculo com o tambor de mina seja dissimulado pelo facto do grupo adentrar em espaços mais elitizados, como o arraial da Lagoa da Jansen e da Maria Aragão, uma das toadas do boi Lírio de São João revela a religiosidade de seu Zeca ratificando o carácter sincrético da mesma e, assim, homenageia uma das divindades de sua devoção, ora mencionando seu nome afro-religioso ora sua correspondente no catolicismo, tal como pode ser observado a seguir:

Iemanjá  
Afrodite brasileira,  
do seu ventre o Orixá,  
Janaína, Matunã, simplesmente Iemanjá  
Mãe da grande lua cheia  
Que clareia o horizonte  
Ilumina negra noite  
Me acalma os banzeiros  
Pra os seus filhos navegantes

Iemanjá Iemanjá  
Deusa dos amores  
Rainha do mar  
Iemanjá Iemanjá  
Deusa dos amores  
Rainha do mar

Vou pular as sete ondas  
Para a graça alcançar  
Muitas flores e perfume  
Na maré eu vou jogar  
Eu pedi em oração  
Sua grande piedade  
Que nos cubra com seu manto  
Com as cores azul e branco  
Cheio de felicidade  
Nossa Senhora da Conceição  
Da glória, candeia nos traz alegria  
No sincretismo no terreiro  
Iemanjá é nossa Virgem Maria (Careca – bumba meu boi Lírio de São João).

O boi Lírio de São João é composto por cerca de 80 brincantes, entre sete e 56 anos, em sua maioria, moradores do bairro do Centro, onde está localizada a sede do boi, e assim como os demais grupos, também é administrado por uma diretoria. Os ensaios que antecedem às apresentações começaram em 1º de março, decorreram aos domingos em um

espaço concedido, localizado próximo à sede, e finalizaram em 15 de junho. Com duração de aproximadamente duas horas, tinham o objetivo de ensaiar as novas coreografias, tendo em vista que essas são modificadas todos anos, assim como as toadas, conforme rege a orientação do sotaque de orquestra. Neste propósito, o grupo ensaiava a mesma sequência de danças quatro vezes, ora acompanhando o som do CD gravado com as toadas produzidas para o São João de 2013, ora com a presença da orquestra.

A orquestra é contratada por seu Zeca e é formada por instrumentos de sopro, como trompete, saxofone, clarinete e flautas; instrumentos de corda como por exemplo, banjo e guitarra elétrica; para além dos habituais instrumentos de percussão, como zabumba, pandeiros e tambor onça; entretanto, diferentemente do boi da Liberdade, esta percussão é composta por instrumentos confeccionados em material sintético. Embora seu Zeca seja contra a introdução de determinados tipos de instrumentos elétricos, como as guitarras elétricas, por exemplo, argumenta que o seu grupo “não pode ficar para trás, tem que se adequar para se equiparar aos outros” do sotaque de orquestra (Entrevista concedida em 25 de abril de 2013).

O batizado do boi Lírio de São João ocorreu em 21 de junho na Casa das Minas<sup>104</sup>. Entretanto, como trata-se de um boi de encantado, a primeira parte do ritual foi realizada em caráter privado, em conformidade com a ritualística afro-religiosa e contou com a participação de seu Zeca incorporado pelo encantado Joãozinho de Légua e a presença de alguns amigos ligados à Casa das Minas; como este ritual era privado, eu não participei e, portanto, não posso detalhá-lo. A parte pública do batizado, ocorreu à noite, e como seu Zeca não dança no boi, e portanto não usa uma indumentária, vestiu-se com as cores branca e vermelha em homenagem a São João, e acompanhou a movimentação do grupo ao pormenor, sempre atento a todos os movimentos e corrigindo quando necessário.

---

<sup>104</sup> No início seu Zeca realizava tanto o batizado como a morte do boi em frente à sede do boi. Entretanto há alguns anos a Casa das Minas tem disponibilizado o espaço para seu Zeca realizar as festividades do boi.

Diante do “altar” da Casa das Minas – semelhante ao altar católico, situado na sala grande – seu Zeca fez uma oração e então, os dois bois, com os novos “couros”, foram primeiramente defumados, e em seguida conduzidos para a rua, onde o grupo estava a postos. Na porta da Casa das Minas, um padre franciscano contratado para este fim, batizou os dois bois perante os respectivos padrinhos e a seguir benzeu o batalhão, i.e., o grupo, espalhando a água benta com um ramo de planta entre os brincantes e demais presentes. Foi curioso ver o padre circulando de batina franciscana dentro Casa das Minas antes do ritual de batismo com a maior naturalidade – evidenciando mais elementos que subsidiam a zona de contacto no bumba meu boi. A seguir o batismo do boi, o grupo dançou em frente à Casa das Minas e seguiu, em cortejo, dançando e cantando pelas ruas a caminho da sede do boi, onde dançou e cantou por mais aproximadamente uma hora.

Quanto às apresentações, também mediadas por contratos, eram semelhantes aos demais grupos, sendo que no sotaque de orquestra há uma coreografia intensamente ensaiada e uma sequência evolutiva de toadas – tal como relatado anteriormente para o boi da Liberdade –, sendo ambas (dança e música) alteradas todos os anos. Desse modo, o boi Lírio de São João apresentava-se tanto nos palcos, praças e arraiais organizados pelas instituições de cultura ligadas ao Estado como recebia convites para brincar na porta de casas de festeiros e promesseiros em São Luís e no interior do estado.

A morte do boi ocorreu no dia 3 de agosto, primeiramente, durante a tarde, em uma cerimônia com caráter privado realizada na Casa das Minas. Seu Zeca incorporado com o encantado Joãozinho de Légua ritualizou o encerramento do ciclo e benzeu o mourão com cachaça e depois a despejou sobre a sua própria cabeça, em seguida, fez uma oração juntamente com os amigos da Casa das Minas. Embora eu não tenha presenciado este ritual, o mesmo foi-me narrado por um dos presentes. À noite, a concentração dos brincantes deu-se na sede do boi e, em cortejo, sem a presença dos bois, o grupo partiu em direção à Casa das

Minas. Ao longo do caminho, seu Zeca cumprimentava as pessoas e agradecia os apoios recebidos. Então, o grupo parou em frente à casa dos padrinhos dos bois enquanto os vaqueiros batiam em sua porta e encenavam a procura dos bois que estariam desaparecidos, até que estes saíram da casa com os chifres enfeitados com galhos de planta e o “couro” coberto por um manto de pastilhas para sinalizar sua morte<sup>105</sup>. Juntamente com os bois, o batalhão continuou o cortejo em direção à Casa das Minas, soltando rojões e fogos de artifício, a cantar e dançar ao longo das ruas, recebendo a admiração da vizinhança e demais transeuntes que findavam por acompanhar o grupo em uma parte do trajeto.

Ao chegar à Casa das Minas, os dois bois foram depositados diante do “altar” enquanto, acompanhado pela orquestra, o grupo dançou no quintal da Casa das Minas, em frente à árvore sagrada. Todo o ritual procedeu sob as minuciosas orientações de seu Zeca. Então, o primeiro boi foi levado pelo vaqueiro campeador<sup>106</sup> para o mourão, onde havia uma imagem de São João e uma vela acesa. Após dar três voltas em redor do mourão, o boi foi amarrado na presença dos padrinhos, que estavam a segurar velas acesas. Na hora de executar a matança do boi, os padrinhos cessantes passaram as velas acesas aos novos padrinhos escolhidos por seu Zeca<sup>107</sup>, e então seu Zeca perguntou-lhes solenemente se eles aceitavam apadrinhar o boi. Ao aceitarem o convite, os novos padrinhos intercederam pela morte do boi libertando-o da corda, e assim, comprometeram-se em ajudar seu Zeca a realizar a festividade do bumba boi no próximo ano. Primeiramente realizou-se este ritual com um dos bois e em seguida, igualmente, com o outro, sob as instruções pormenorizadas de seu Zeca. Segundo seu Zeca, o boi não morreu porque é um boi de promessa, a qual deverá ser continuada enquanto

---

<sup>105</sup> Alguns grupos cobrem o “couro” do boi com balões, outros com um manto de pastilhas que após a sua morte são oferecidas às crianças.

<sup>106</sup> Observado nos grupos do sotaque de orquestra, esse personagem encontra-se numa hierarquia acima do vaqueiro comum.

<sup>107</sup> Todos os anos trocam-se os padrinhos do boi Lírio de São João, geralmente são pessoas ligadas a seu Zeca, ao bairro onde está situada a sede e à Casa das Minas, mas por vezes, são políticos com quem seu Zeca mantém estreitas ligações.

seu Zeca for vivo, o que também evidencia um caráter de obrigação para com o santo e simultaneamente para com o encantado.

A seguir ao ritual da matança dos bois, ambos foram colocados deitados de lado diante do “altar” da Casa das Minas e com o “couro” coberto pela barra da saia sinalizando que estavam “desmaiados”. Então seu Zeca fez uma oração em agradecimento a São João por ter conseguido concretizar o pagamento de sua promessa por mais um ano. Dando continuidade à ritualística, diante de seu Zeca incorporado de Joãozinho de Légua, que é de facto o dono do boi, foi quebrado o mourão em partes e distribuído os brinquedos que o enfeitavam às crianças e os galhos aos interessados, pois, como foi aventado anteriormente, costuma-se utilizar os galhos do mourão na confecção de remédios ou para servir de amuleto. Dessa maneira, finalizou o ciclo de vida do bumba boi Lírio de São João e a festa teve continuidade, ao longo da noite, com fartura de comidas, bebidas, músicas e danças no quintal da Casa das Minas.

Seu Zeca relatou-me que não se beneficia de nenhum tipo de financiamento do governo do Estado para além da remuneração que recebe com as apresentações contratadas e realizadas nos arraiais. Portanto, seu Zeca arca com todas as despesas do grupo, mas conta com ampla colaboração de amigos e da comunidade em que vive, e por ser uma pessoa influente, também recebe alguma ajuda de custo de determinados políticos com quem estabeleceu algum tipo de relação. As despesas totais com a produção do bumba meu boi – confecção das indumentárias, contratação da orquestra, aluguer de autocarro para deslocar os brincantes nos dias de apresentação e preparativos para a celebração do batizado e morte do boi – aproximam-se dos 40 mil reais por ano (cerca de onze mil euros), sem contar com a colaboração que recebe dos amigos.

Por causa dos custos elevados, foi preciso diminuir o número de brincantes, que inicialmente, em 1999, eram 120 e hoje são 80. No entanto a força maior que motiva e

tranquiliza seu Zeca é a “fé no santo”, “boa vontade e dedicação”, pois, na sua concepção, “Deus é grande, a fé da gente que é mais importante, a fé que cura, né, acredito, tenho muita fé em São João [...] eu pedi para ele olhar pela gente que tá com problema, para ele resolver, ele vai ajudar a gente” (Entrevista concedida em 25 de abril de 2013). E assim, seu Zeca acredita que conseguirá continuar cumprindo sua promessa de botar o boi na rua enquanto vivo for. Esta fé no santo manifestada por seu Zeca, bem como o sentimento de devoção e confiança em São João que ajudará a superar as dificuldades para a brincadeira do boi ter continuidade, é notória em todos os grupos com quem conversei e também sobressai nos discursos dos diferentes brincantes que contam com o auxílio do santo para superar as dificuldades enfrentadas ao longo da vida.

#### **2.4.2 Os boizinhos de terreiros**

São inúmeros os terreiros em São Luís que organizam festa de bumba boi para os encantados. Conforme Mundicarmo Ferretti (2008: s/p) os boizinho de encantado não apresentam uma organização complexa, visto que seus brincantes são os frequentadores do terreiro, mas, por vezes, “costumam contar com a participação de grupos de boi comandados por pessoas amigas ou cujo dono é devoto da entidade a quem pertence o boizinho e para quem é oferecida a brincadeira”. De uma forma geral, as festividades dos boizinhos de encantado não obedecem ao ciclo dos bumba bois, mas seguem a dinâmica dos festejos de cada terreiro e, por vezes, nascem, brincam e morrem dentro dos terreiros, sem saírem às ruas (IPHAN, 2011a).

A partir de observações realizadas na Casa de Nagô, Terreiro de Mina Iemanjá e Terreiro Fé em Deus pude constatar que a brincadeira com os boizinhos de encantado podem tanto ocorrer sem data marcada, durante os rituais de incorporação a pedido dos encantados,

quanto em meio a determinadas festividades dos terreiros, quando ocorre o batizado e a morte dos bois. Os batizados costumam ocorrer durante o período junino em homenagem a São João ou São Pedro, já as mortes dependem do calendário festivo de cada terreiro e, por vezes, podem coincidir com o encerramento das festas do Divino Espírito Santo realizadas nos terreiros entre os meses de agosto e setembro. Geralmente o batizado dos boizinhos de encantado consiste em uma celebração relativamente rápida, de caráter privado, realizada durante o toque<sup>108</sup> de tambor de mina, admitindo pouca assistência para além dos frequentadores habituais dos terreiros. A morte dos bois, por sua vez, representa um grande acontecimento, envolve uma gama de atividades e atrações e conta com ampla participação da população local e da comunidade do entorno.

De acordo com Sebastião Cardoso – diretor do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF) – existe uma verba do governo do Estado, através do CCPDVF, que é destinada especificamente aos boizinhos de terreiro, ou seja, àqueles que se limitam ao espaço físico dos terreiros e não fazem contratos nem apresentações remuneradas vinculadas à programação oficial organizada pelas secretarias de cultura (Entrevista concedida em 29 de julho de 2013). Em função dessa ajuda de custo, nota-se um crescimento no número de boizinhos de terreiros, como pode ser observado nos dados apresentados pela SECMA: em 2001 havia dez terreiros de tambor de mina que realizavam festa de boizinhos de encantado em São Luís (Sanches, 2003a); em 2008 apontava a existência de dezoito boizinhos de terreiro (Maranhão, 2008) e em 2013 contava com mais de trinta, conforme revelou-me Sebastião Cardoso em entrevista. Segundo Sebastião Cardoso são subsidiados pela Centro de Cultura Popular trinta boizinhos dos terreiros de São Luís e quatro localizados no interior do estado, embora o número de inscrições a solicitar esse financiamento seja mais elevado.

---

<sup>108</sup> Consiste no ritual ritmado pela batida dos abatás ou atabaques (espécie de tambores tocados com as mãos) que facilita e induz o transe mediúnico e a incorporação. De acordo com o toque e o cântico, manifesta-se um determinado tipo de entidade.

Entretanto, Sebastião Cardoso argumenta que somente os terreiros mais tradicionais recebem essa ajuda, que se destina exclusivamente para a celebração da morte dos boizinhos.

O Terreiro de Mina Iemanjá, localizado no bairro Fé em Deus, foi um dos primeiros terreiros de São Luís a manifestar a brincadeira com os boizinhos de encantados há cerca de 50 anos, conforme informou-me Sebastião Cardoso (Entrevista concedida em 29 de julho de 2013). Durante o toque do tambor de mina realizado no dia 24 de junho, em meio às manifestações mediúnicas de ordens diversas, após a “chegada” das entidades, ocorreu o batizado do boizinho do encantado Légua Bogi Buá da Trindade, chamado Brilho de Santo Antônio. Com o boizinho ao centro de uma roda, os padrinhos (pessoas vinculadas ao terreiro), batizaram-no com água e um ramo de folhas, acenderam velas e os demais encantados cantaram e dançaram com o boizinho; em seguida encerraram a celebração.

Inserida nas festividades de encerramento das comemorações do Divino Espírito Santo, a morte do boizinho de seu Légua foi realizada em 28 de agosto. Primeiramente, houve o toque de tambor de mina no terreiro de Iemanjá para “chamar” os encantados, logo que estes se manifestaram foram buscar o mourão no terreiro de pai Airton, Centro de Tambores de Mina Ilê Ashe Ogum Sogbo. Então seguiram em cortejo pelas ruas do bairro à procura do boi juntamente com a população local e os cantadores de boi convidados para esta ocasião com a finalidade de entoar toadas referentes à morte do boi. Ao longo do trajeto, realizado todo em meio às toadas, os encantados soltavam fogos de artifício e paravam em frente a inúmeras casas de promesseiros e de demais pessoas ligadas ao terreiro que contribuíram com a preparação da festa e/ou de outras demandas do terreiro. Em agradecimento a estes colaboradores, o cortejo parava em frente às suas casas para cantar e homenagear os donos das casas, os quais, nesta ocasião também ofereciam bebidas de diversas espécies aos encantados, participantes do cortejo e cantadores que cantavam a perguntar sobre o paradeiro do boi e a anunciar:

Oh dona da casa, eu vim lhe dizer  
Eu sou porta voz do São João  
E ele me mandou lhe dizer  
Que às dez horas o nosso boi vai morrer

Ao encontrar o boi na casa de um dos integrantes do terreiro, com os galhos de planta enfeitando sua cabeça a fim de sinalizar sua morte, cantou-se:

Qual é hora Qual é hora  
Cela cavalo vaqueiro e bota meu boi pra fora  
Cela cavalo e bota meu boi pra fora  
Recebi uma ordem  
Tenho que cumprir  
Seu Légua mandou eu aqui  
E bota meu boi pra fora.

Então o cortejo direcionou-se novamente ao terreiro de Iemanjá para concretizar a morte do boi; este, por sua vez, conforme a praxis da brincadeira, não perdia a oportunidade de fugir e escapar à sua morte, embora sempre houvesse alguém atento e pronto a impedi-lo.

Ao chegar à praça pública situada em frente ao terreiro de Iemanjá, onde o mourão estava implantado, pessoas do bairro, muitas ligadas ao terreiro, aguardavam a morte do boi que dançava e brincava com os encantados, com a assistência e com os garotos, os quais provocavam-no a todo momento para que este reagisse e avançasse sobre os mesmos afugentando-os. Os encantados, tal qual os vaqueiros dos demais grupos, tentavam sucessivamente laçar o boi; e quando conseguiram, amarraram-no no mourão. Ao som das toadas que anunciavam a morte do boi, fizeram-lhe um “corte” ao pescoço, retiraram-lhe o “sangue”, simbolizado no vinho, e depois soltaram-no, permitindo sua fuga, e assim, o boizinho de seu Légua não foi mais visto.

Em seguida, distribuíram o “sangue” do boi entre alguns indivíduos ligados ao terreiro, escolheram os novos padrinhos<sup>109</sup> para as comemorações do próximo ano e cortaram o mourão, entregando os galhos e os brinquedos aos filhos de santo do terreiro de Iemanjá.

---

<sup>109</sup> No âmbito da festa de bumba boi realizada nos terreiros de mina, há os padrinhos do boizinho do encantado que ajudam com a organização da festa do boi e os padrinhos do mourão que colaboram com a confeção do mourão e/ou financiam sua produção.

Embora o costume seja distribuir os galhos do mourão aos interessados e os brinquedos às crianças do bairro, observei que neste caso, tanto os galhos como os brinquedos foram reservados aos filhos de santo do terreiro revelando certa segregação que, de certa forma, rompe com parte do caráter comunitário e coletivo da festa, a qual, é aberta ao público.

A escolha dos padrinhos, por sua vez, é um assunto que gera polémica entre a população local e os estudiosos, pois, por um lado busca-se homenagear um indivíduo da comunidade entregando-lhe a responsabilidade de batizar o bozinho e colaborar com a organização da festa no próximo ano. Por outro lado, na atualidade, tem-se escolhido pessoas de fora da comunidade em função de seu estatuto social, condições financeiras e influência política com o objetivo de produzir uma festa mais sofisticada<sup>110</sup> e angariar certo prestígio para o terreiro. Tal discussão não se limita aos padrinhos dos bozinhos de encantados, visto que este aspeto também se observa, como abordado anteriormente, nos demais grupos de bumba meu boi revelando outras formas de mediação de poder existentes na brincadeira do boi, principalmente quando envolve a participação de políticos.

Entretanto, os grupos e terreiros que ainda zelam por uma concepção de “tradição”, tendem a atribuir este cargo a um indivíduo da comunidade ou do bairro onde está inserido, demonstrando reconhecimento por pessoas que acompanham as dificuldades cotidianas do grupo e do terreiro e têm contribuído, de alguma forma, para a superação das dificuldades, sejam estas financeiras ou geradas por conflitos internos. Ainda, ser escolhido para madrinha/padrinho dos bois atribui certo estatuto para as pessoas, sobretudo devido aos gastos envolvidos. Este aspeto é importante, pois acredita-se que quanto mais se gaste, mais esforço se fez para agradar o santo ou o encantado, facto este que também atribui prestígio na comunidade por conseguir realizar uma festa à altura do santo ou encantado.

---

<sup>110</sup> Para além dos gastos com a decoração do terreiro, alimentação para os integrantes da casa e demais participantes da festa, contratação de músicos para a diversão e entretenimento da comunidade; também são confeccionadas vestimentas em estampas padronizadas a todos os filhos de santo.

Já no terreiro Fé em Deus, da “mãe de santo” dona Elzita Vieira Martins Coelho, o boi pertence a Surrupirinha, chama-se Terror da Mata e apresenta algumas peculiaridades ritualísticas que devem ser destacadas. Embora não goste de brincar boi, dona Elzita precisa cumprir a obrigação para com o seu encantado. Segundo relatou-me Izaurina em conversa informal, no início, ainda em sua juventude, dona Elzita brincava em grupos de bumba boi a pedido de Surrupirinha, no personagem do caboclo de pena. Ao observar diversos grupos do sotaque da ilha ou de matraca, onde este personagem é frequente, pude constatar inúmeros brincantes, dissimulando gestos de incorporação.

Quando conseguiu construir o seu próprio terreiro em 1967 no bairro Sacavém, a brincadeira passou a ser feita com um bozinho de vara<sup>111</sup>, depois formou um grupo composto por crianças para brincar com o boi. Na atualidade, para realizar a brincadeira com o bozinho e agradar Surrupirinha, costuma convidar um grupo de bumba boi para ajudá-la a cumprir a sua missão, fazer a matança do boi de Surrupirinha e encerrar as festividades do terreiro. Neste contexto, é válido sublinhar o facto de muitas entidades que pedem a realização de festas populares, tais como bumba meu boi, tambor de crioula ou festas do Divino Espírito Santo, serem devotas de santos católicos, tal como pode ser observado em uma toada composta pelo próprio Surrupirinha, na qual, exalta a sua devoção a São João:

Esse ano eu ganhei uma prenda que há muito tempo eu esperava  
Esse ano eu ganhei uma prenda que há muito tempo eu esperava  
Sair de uma fazenda pra outra fazenda de gado  
Quem me deu foi o boiadeiro por São João abençoado  
Sair de uma fazenda pra outra fazenda de gado  
Quem me deu foi o boiadeiro por São João abençoado.

No terreiro Fé em Deus, o batizado do boi de Surrupirinha ocorreu no dia de São Pedro em 29 de junho e a matança em 28 de julho para encerrar as comemorações do Divino Espírito Santo e de Senhora Sant’Ana. O ritual do batizado assemelha-se ao do terreiro de

---

<sup>111</sup> Consiste em um bozinho de cerca de 60 centímetros, pendurado na ponta de uma vara de aproximadamente um metro de comprimento. Então, segura-se a vara para brincar e dançar com o bozinho e interagir com as demais pessoas.

Iemanjá, realizado em meio aos rituais de incorporação durante as comemorações a São Pedro, entretanto, a morte do boi de Surrupirinha apresentou alguns elementos significativos e diferenciais. Quando cheguei, juntamente com Izaurina, ao terreiro Fé em Deus, por volta das 17 horas, havia pouca gente, apenas a família de dona Elzita e pessoas mais próximas, o terreiro estava enfeitado com faixas na cor azul claro. Izaurina apresentou-me dona Elzita – uma senhora reservada e muito amável, negra, com aproximadamente setenta anos de idade e um metro e meio de altura – conversamos um pouco, mas ela estava inquieta e bastante apreensiva por conta dos preparativos da festa. Então, ela se desculpou por não poder dar-me atenção, acendeu uma vela diante da imagem de Nossa Senhora da Conceição e foi verificar se estava tudo nos conformes.

Para realizar a matança do boi, dona Elzita convidou o grupo Novo Boi de Viana<sup>112</sup>, que, sob o comando de Surrupirinha, já incorporado em dona Elzita, adentrou o terreiro. Comandado por Surrupirinha e acompanhando as toadas cantadas pelo cabeceira do Novo Boi de Viana, o grupo dançou, primeiramente dentro do terreiro e depois iniciou o cortejo pelas ruas do bairro à procura do boi, proferindo toadas que anunciavam a morte do bozinho. Ao longo do cortejo, Surrupirinha, muito exigente, incitava as pessoas a andarem mais rápido, alegando que a festa estava atrasada e que deveria ter começado mais cedo. Ao parar em frente à casa de um morador do bairro, onde o boi estava escondido, o grupo parou e o cabeceira cantou:

Eu não quero, eu não sei  
A ordem é do padroeiro  
Se eu tivesse condição  
Eu comprava este boi  
Eu não deixava morrer.

Então o mascarado Cazumba foi buscar o boi e o trouxe para junto do grupo, devidamente caracterizado com o ramo de folhas nos chifres para sinalizar sua morte. O Cazumba

---

<sup>112</sup> O grupo compareceu ao terreiro Fé em Deus para a realização da matança do boi de Surrupirinha trajando a indumentária completa, munido de todos os instrumentos e acompanhado do Cazumba.

acompanhou e perseguiu o boi durante o trajeto de volta ao terreiro Fé em Deus evitando possíveis fugas e assustando as crianças que transitavam pelas ruas.

Ao chegar ao terreiro, o boi foi levado para o mourão, implantado na rua ao lado do terreiro, onde havia uma imagem de São Pedro e outra, em tamanho menor, de São João, uma vela acesa e uma bacia para depositar o “sangue” do boi. O boi tentou escapar ao laço de Surrupirinha inúmeras vezes, até que finalmente este laçou-o e o amarrou junto ao mourão. Este episódio é permeado de toadas que narram todos os acontecimentos. Enquanto Surrupirinha segurava uma vela, o Cazumba “cortou” o pescoço do boi, retirou-lhe o “sangue”, o depositou em uma bacia e compartilhou entre os presentes. O miolo encenou a morte e o sofrimento do boi, balançando o mourão de forma a derrubar as pastilhas que o enfeitavam. Neste momento as crianças aproximaram-se do mourão apara pegar as pastilhas; então, sem que ninguém o visse, o miolo saiu debaixo da armação do boi antes que esta fosse “repartida”. Em seguida, o Cazumba retirou o “couro” do boi, o qual foi cuidadosamente guardado, e cortou sua “carne”, ou seja, destruiu a armação do boi e repartiu os pedaços aos presentes para dar boa sorte ou para fazer infusões terapêuticas, pois acredita-se que a armação simboliza a “carne” que foi oferecida a São João e por isso teria propriedades medicinais.

Geralmente o ritual seguido da destruição da armação do boi, também chamado de “morte de esbandalhar”, está relacionado ao pagamento de uma promessa e na atualidade é raramente realizado em função dos elevados custos investidos na confecção de uma carcaça ou armação de boi. Entretanto, no terreiro Fé em Deus quem determina se haverá ou não a “morte de esbandalhar” é Surrupirinha, que costuma ordenar a distribuição da “carne” do boi em anos alternados, conforme informou-me Jandir Gonçalves, em conversa informal. Após a distribuição da “carne” do boi, a festa prosseguiu com música, dança, comidas e bebidas em abundância.

Para além de ilustrar a “morte de esbandalhar” já pouco observada em São Luís, na morte do boi de Surrupirinha ficou evidente também a participação fundamental do Cazumba em todo o processo, tanto na captura e cuidados para o boi não fugir quanto na execução da morte e distribuição de sua “carne”. Tal aspeto corrobora ainda a afirmação de alguns intelectuais, como por exemplo, Matos e Ferretti (2009) que atribuem poderes mágico religiosos a este mascarado e destacam o seu carácter liminar, situando-o entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos. Entretanto, em *Memória de velhos*, Abel Teixeira – brincante do boi da Floresta, nascido em 1934, e intérprete do Cazumba – relativiza esta conceção e argumenta que além de “ajudar o Pai Francisco a matar o boi” (Teixeira, 2008: 34), o Cazumba tem também a função de provocar o riso nas pessoas.

Ao longo dos cortejos dos boizinhos de encantados foi interessante observar a interação entre os encantados e as demais pessoas que acompanhavam o boi pelas ruas dos bairros. Todos caminhavam, cantavam e dançavam em homenagem aos boizinhos dos encantados que iriam morrer. Alguns, induzidos pelo ritmo das toadas incorporavam pelas ruas, permitindo que outras entidades espirituais também participassem da brincadeira, evidenciando a interação entre entidades, brincadeira, “fiéis” e assistência. Portanto, através dos boizinhos de terreiro, observam-se as trocas e ambivalências que, articuladas no bumba meu boi do Maranhão, enriquecem a brincadeira e sublinham a sua diversidade ritual.

De acordo com Ferretti (1995, 2014) essas trocas representam o sincretismo observado na religiosidade, na cultura popular e demais aspetos da realidade social maranhense. Segundo Ferretti (1995: 91), o sincretismo ora revela-se como um paralelismo ou justaposição de ideias e valores que aproximam-se, mas não se confundem; ora se configura como uma mistura, fusão ou hibridação de elementos culturais e religiosos de diferentes procedências; ora é marcado pela convergência ou pela separação de rituais e crenças. Ferretti (2014: 28) aponta as relações entre a religiosidade e a cultura popular como

fenómenos de sincretismo, destacando as festas de bumba meu boi, de tambor de crioula e do Divino Espírito Santo realizadas nos terreiros de mina, assim como a prática de pagar promessa aos santos católicos através do bumba meu boi, como exemplos sincréticos marcados pela fusão, mistura ou hibridação.

Não obstante, o conceito de sincretismo vem recebendo críticas tanto de estudiosos<sup>113</sup> que, na atualidade, buscam a “superação das tematizações clássicas” (Leal, 2017: 371) quanto de lideranças afro-religiosas que o relacionam à dominação colonial. Tendo em conta a problemática ao redor desse conceito e sua aplicação comumente associada à “equivalência entre entidades afro-religiosas e santos católicos” (Leal, 2017: 373), sobre a relação do bumba meu boi com a dimensão religiosa que o envolve, prefiro falar em trocas e “modos de articulação”<sup>114</sup> simultâneos gerados na zona de contacto do bumba meu boi.

## 2.5 Conjugando diversão e devoção

Compreender a dimensão simbólica do bumba meu boi e a forma como vem ocupando os espaços públicos e privados é fundamental para se discutir as zonas de contactos estabelecidas a partir do bumba meu boi e no interior da própria brincadeira. As trocas e articulações culturais revelam o complexo universo do bumba meu boi; uma brincadeira que está presente na vida cotidiana de grande parte da população maranhense. Evidencia-se, um *habitus* próprio transmitido ao longo de gerações, pois, como define Pierre Bourdieu, o *habitus* deve ser

---

<sup>113</sup> Para uma revisão da literatura sobre o conceito de sincretismo, consultar Ferretti (1995, 2014) e Leal (2017).

<sup>114</sup> Tomo emprestada a expressão “modos de articulação” usada por João Leal (2017: 375), pois esta “insiste na pluralidade e na multiplicidade dos modos de interação entre gêneros religiosos [e culturais] diferentes; insiste no seu caráter aberto e incerto; foge de concepções excessivamente geométricas [...] preocupadas com o produto final exato dessa interação e menos com a sua dimensão processual”.

[...] entendido como um sistema de disposições duráveis e transponíveis que, integrando todas as experiências passadas, funciona em cada momento como uma matriz de percepções, apreciações e ações e torna possível cumprir tarefas infinitamente diferenciadas, graças à transferência analógica de esquemas (Bourdieu, 2002: 167).

Neste sentido, o bumba meu boi atua no sentido de guiar ações e comportamentos de um determinado conjunto de pessoas. Através de um ritual cíclico que demarca a vida social e moral dos brincantes, o bumba meu boi cria relações de identificação coletiva, pois, como argumenta Durkheim (2002: 382), “por meio do rito, o grupo reanima periodicamente o sentimento que tem de si próprio e da sua unidade e, ao mesmo tempo, os indivíduos são reconfirmados na sua natureza de seres sociais”. Portanto, em concordância com Durkheim (2002), o bumba boi revela-se importante para a constituição de uma coletividade, para a manutenção das relações sociais e para a propagação de um conjunto de valores sociais e morais que, de certa maneira, moldam o comportamento dos brincantes.

Tal como visto anteriormente, a dimensão social do bumba meu boi é importante para o fortalecimento do sentimento de pertença e para a consolidação dos laços afetivos e das relações de reciprocidade que reforçam o caráter coletivo da brincadeira. Essas relações não se estabelecem apenas dentro de um grupo de bumba meu boi, mas também se alargam a parte da vizinhança que se envolve com a festa. No caso do boi da Liberdade, esse vínculo com a vizinhança é observado sobretudo nas festividades de morte do boi, quando determinadas pessoas colaboram para estas festividades através de doações de gêneros alimentícios, bebidas de diversas espécies e demais materiais e serviços necessários para a produção da festa. Ainda, no dia do ritual de matança do boi, conforme já aventado, o grupo sai em cortejo pelas ruas do bairro recolhendo tortas confeitadas ofertadas por moradores do bairro (o elevado número de tortas demonstra o prestígio do boi na comunidade); para estas pessoas, é uma satisfação ver o

boi em sua porta<sup>115</sup>. Logo, o boi circula pelo bairro tanto como forma de se despedir da comunidade quanto para agradecer os favores prestados.

É válido referir ainda aqueles que, mesmo não colaborando diretamente com a organização da festa, comparecem nos dias festivos para prestigiar o grupo e, simultaneamente, dançar, beber, encontrar amigos e se divertir. Esse elemento de diversão também está presente no discurso da grande maioria dos brincantes com quem conversei, os quais, quando questionados sobre o significado do boi em suas vidas, destacavam: “é um prazer”, “é diversão”, “é alegria”, “é minha vida”; configurando o bumba meu boi como um *locus* de diversão. Nesta aceção, a dimensão lúdica é importante para a integração entre sujeitos brincantes e não brincantes, contribuindo para o fortalecimento do caráter coletivo da festa e do sentimento de pertença.

Ainda, através da diversão, o bumba boi ressignifica o sentido da vida de muitos brincantes e adeptos, os quais, por meio da brincadeira, parecem “ter construído, ao lado do mundo oficial, um segundo mundo e uma segunda vida” (Bakhtin, 2010: 5). Essa segunda vida, criada durante o ciclo ritualístico e totalmente dedicada ao bumba boi, conforme a aceção de Bakhtin (2010: 4-5), revela a existência de uma “dualidade do mundo” vivenciada pelos brincantes a cada ano, pela qual, é possível compreender a “consciência cultural” dessa população. Desse modo, o bumba meu boi promove uma “fuga provisória dos moldes da vida ordinária” (Bakhtin, 2010: 8) que renova os laços de amizade, solidariedade, sociabilidade e regenera a vida de brincantes e demais pessoas intimamente ligadas ao bumba meu boi, seja por diversão, promessa ou obrigação.

Por seu turno, a dimensão religiosa, pela qual adeptos e brincantes sacrificam-se para pagar promessas, cumprir obrigações e agradecer os santos e os encantados, demonstra o

---

<sup>115</sup> É interessante frisar que essas pessoas querem que o boi vá buscar as tortas em suas casas, e portanto, não entregam as tortas na sede nem para outrem. Tal aspecto foi também observado na morte do boi de Santa Fé, e chegou a atrasar o andamento da programação.

intrincado sistema de trocas entre brincantes e divindades. De acordo com Marcel Mauss (2008) este sistema caracteriza-se como um mecanismo de comunicação e reciprocidade entre pessoas e divindades, envolvendo uma rede de solidariedade, com regras morais que se impõem à coletividade, para atender à tríplice obrigação de dar, receber e retribuir. A partir de uma relação permeada pela dádiva (Mauss, 2008) estabelece-se no bumba boi um vínculo social que reforça as hierarquias sociais tanto dentro dos terreiros afro-religiosos (ratificando a soberania do “pai” ou “mãe de santo” para com os frequentadores do terreiro) como nos grupos de bumba boi (acentuando o prestígio do dono do boi diante dos brincantes e promesseiros).

Considerando que, muitas vezes, é através da promessa que os indivíduos buscam solução para problemas de ordem pessoal de diversas naturezas e recorrem ao bumba meu boi para concretizá-las, é válida a definição de Pierre Sanchis, pela qual,

A promessa é a relação estabelecida entre a condição humana concreta e um invólucro de santidade que a rodeia. Faz parte de uma visão do mundo dentro da qual constitui um modo de comunicação essencial. Por isso mesmo ela aproxima-se do sacrifício, ao mesmo tempo que se insere no quadro de uma economia de troca (Sanchis, 1983: 47).

A concretização da promessa está condicionada à troca, através da qual “ganha-se um maior sentimento de segurança, uma certeza de proteção, uma presença do sagrado que acompanhará o desenrolar do cotidiano da existência” (Sanchis, 1983: 48). A celebração do bumba meu boi, tal como apontado por João Leal em seus estudos sobre a festa do Espírito Santo nos Açores, é resultante deste sistema de trocas simbólicas entre praticantes e divindades, e, portanto, configura-se como um “contrato celebrado com a divindade que intercambia a graça divina solicitada com a ‘performance’ de um ritual em sua homenagem e louvor” (Leal, 1994: 68).

Embora tanto a promessa quanto a obrigação representem um ato obrigatório, visto que ambas fazem parte de um acordo estabelecido com o santo ou com o encantado; o

compromisso firmado com São João ou demais santos do catolicismo popular constituem-se como promessas enquanto o compromisso firmado com os encantados nas religiões de matriz africana caracterizam-se como obrigação. Muitos brincantes vinculados ao bumba meu boi por promessa ou obrigação, alegam que quando deixam de brincar as coisas em sua vida começam a dar errado, revelando agencialidades do mundo para além do humano que impacta na vida das pessoas. Por isso, penso que o caráter de obrigação é inerente a ambas as práticas, pois há o risco dos promesseiros e dos médiuns sofrerem sanções do santo e dos encantados se não cumprirem com o acordo, evidenciando relações de dependência e reciprocidade entre os promesseiros e os santos, e entre os médiuns e os encantados – tal como defende o princípio da dádiva (Mauss, 2008)<sup>116</sup>.

Nesta aceção, observa-se a importância da dimensão religiosa no bumba meu boi, pela qual, efetiva-se a interação com os “poderes invisíveis” (Turner, 1988: 85) em múltiplos aspetos da brincadeira, como por exemplo, a exaltação às divindades no conteúdo das toadas, nos bordados das indumentárias, nas orações, nos cânticos, nas ladainhas, nas incorporações e em toda a ritualística. Assim, formas criativas de devoção são fortemente elaboradas a partir de princípios católicos e afro-religiosos que manifestam as articulações características do *ethos* do bumba boi e revelam a sua atuação em diferentes contextos, reinventando tradições (Hobsbawm e Ranger, 1984)<sup>117</sup> e impulsionando-o a cruzar fronteiras e transpor barreiras que separam mundos e crenças.

Embora a devoção seja determinante para a criação e continuidade de alguns grupos e que, de facto, muitos brincantes brinquem boi por promessa ou obrigação, é válido

---

<sup>116</sup> O princípio da dádiva envolve reciprocidade entre as partes e caracteriza-se pela obrigatoriedade que as pessoas têm de retribuir a proteção ou a graça divina alcançada, sob o risco de perderem a força religiosa e espiritual (Mauss, 2008).

<sup>117</sup> Segundo definiu Eric Hobsbawm (1984: 9), a invenção da tradição é entendida como um “conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado”.

sublinhar, entretanto, que este aspeto é mais evidente nos bois de terreiro, onde a devoção é marcadamente a um santo católico e a encantados. Em grupos, como o boi da Liberdade, por exemplo, apesar da motivação religiosa estar presente, ela é mais seletiva e aplica-se sobretudo à dona da brincadeira, que visa dar continuidade à promessa de seu pai Leonardo, e a alguns brincantes e promesseiros. Tal como mencionado anteriormente, certos brincantes começam a brincar boi por promessa, mas depois de pagarem suas dívidas com o santo, continuam na brincadeira motivados pela diversão e pelos laços afetivos que constroem.

Portanto, tendo em conta a articulação entre a religiosidade e o carácter lúdico, é pertinente sublinhar que a devoção denota um modo de diversão, da mesma forma como a diversão está envolta por uma aura sagrada, abrangendo tanto brincantes quanto divindades que se manifestam através do transe mediúnico para brincar boi e louvar São João. Nesta aceção, o bumba meu boi sendo, simultaneamente, instrumento de devoção e diversão, configura-se como uma zona de contacto entre esses dois universos que se conjugam na brincadeira reforçando epistemologias locais e regionais, significados sociais e formas identitárias que permitem a sua continuidade ao longo do tempo. Logo, o bumba meu boi manifesta uma “visão de mundo” própria (Turner, 1988: 85) e fortalece-se como um espaço de diversidade e alteridade cosmológica.

### **Capítulo 3. Da subalternidade a símbolo de identidade: o papel da mediação na trajetória política do bumba meu boi**

Com um histórico marcado por perseguições, proibição e preconceito social, o bumba meu boi e seus adeptos, maioritariamente grupos negros e subalternizados, foram invisibilizados pela sociedade civil e silenciados pela força policial até meados do século XX. Como evidencia Mathias Assunção,

[...] the construction of the nation state, which included the establishment of new municipalities and extending the apparatus of repression, provided new impetus for elite intervention. This becomes quite evident from the municipal legislation which concentrated on what was at that time considered basic for Brazil's cultural Europeanisation: clothing, drug consumption, religious practices, healing and traditional popular feasts (Assunção, 1995: 276).

Contudo, a partir da década de 1930, o bumba meu boi começou a despertar o interesse de intelectuais e estudiosos do folclore brasileiro, que promoveram uma mudança significativa na forma como esta manifestação passou a ser percebida e ressignificada no quadro simbólico da cultura e da identidade nacional brasileira. Desse modo, procuro analisar neste capítulo os processos de seleção e reinterpretação, assim como os interesses que regem essa emblematização da brincadeira. Ainda, busco demonstrar o fundamental papel da mediação no percurso histórico e político do bumba meu boi e, do mesmo modo, perceber como os diferentes atores envolvidos com a brincadeira instrumentalizam esse símbolo e o reelaboram.

Os discursos construídos em torno do bumba meu boi permitem uma maior compreensão sobre a trajetória do mesmo e a maneira como foi percebido pela sociedade brasileira. Como os brincantes e demais pessoas envolvidas mais diretamente com esta manifestação eram, em sua maioria, analfabetos e não lhes era reconhecida a legitimidade para narrar e descrever os factos, os relatos sobre a mesma refletem o ponto de vista de sujeitos privilegiados socialmente que detinham “autoridade discursiva” (Pratt, 1999: 322), ou

seja, legitimidade para narrar e escrever os factos. Tais sujeitos são abordados neste estudo como mediadores, ou seja, indivíduos que

[...] estabelecendo comunicação entre grupos e categorias sociais distintos, são, muitas vezes, agentes de transformação, acentuando a importância de seu estatuto. A sua atuação tem o potencial de alterar fronteiras, com o seu ir e vir, transitando com informações que, simplesmente, mantêm o *status quo*, num processo mesmo de controle de informações e preservação de valores (Velho, 2001: 27).

No primeiro capítulo desta tese foi possível analisar os registos produzidos no século XIX sobre o bumba boi e constatar que a maior parte das crónicas estimulou a repressão da brincadeira manifestando uma visão preconceituosa através da objeção moral e religiosa. Ao relacionarem o bumba boi à desordem, violência e imoralidade, estes relatos atribuíram-lhe um lugar marginal no contexto sociocultural brasileiro. Por outro lado, deve ser sublinhada a abordagem de demais cronistas – a exemplo de Robert Avé-Lallémant, dos “Os Ss” que publicaram no jornal *A Verdadeira Marmota* e de João Domingos Pereira do Sacramento – que deslumbraram-se com essa expressão cultural, abordaram-na como um divertimento das classes subalternizadas e voltaram-se para a sua descrição, permitindo uma caracterização mais pormenorizada.

Neste sentido, tanto as crónicas de contestação quanto as de fascinação revelaram o envolvimento de pessoas de distintas procedências étnicas e sociais com a brincadeira do boi, mesmo no século XIX quando predominava o preconceito social e as populações negras, analfabetas e marginalizadas, eram as protagonistas principais da brincadeira. Este aspeto evidencia as interações observadas entre distintas classes sociais a partir do bumba meu boi, assim como a existência de sujeitos anfíbios ou biculturais<sup>118</sup> que, cruzaram as fronteiras socioculturais para participar e/ou contemplar a brincadeira. Fosse através da censura e/ou da admiração, os diferentes relatos permitiram o registo da brincadeira no domínio da escrita,

---

<sup>118</sup> Os termos são cunhados por Peter Burke (2010: 18) e referem-se à “biculturalidade das elites”; foram aplicados em conformidade com um modelo “bilingue” para se referir aos “membros da elite” que, de alguma forma, interagiam com práticas da cultura popular, mas também tinham acesso à cultura erudita.

dando-a a conhecer a outros segmentos da sociedade brasileira, e portanto, representam os sujeitos diversos que agiram como mediadores, estabelecendo pontes e canais de comunicação entre as populações subalternizadas e as camadas mais abastadas da sociedade.

Essa problemática envolvendo a inscrição de práticas culturais no domínio da escrita foi abordada por Peter Burke em torno das mediações observadas no contexto europeu entre 1500 e 1800. Tendo em conta que grande parte dos praticantes era analfabeta, os registos eram realizados quando as manifestações despertavam, de alguma forma, a atenção dos eruditos, os quais, geralmente, demonstravam uma visão distorcida e preconceituosa. Tal aspeto, como aponta Burke (2010: 104), representa um dos problemas da mediação, visto que, “os textos raramente são produzidos diretamente por artesãos e camponeses cujo comportamento tentamos reconstruir; não nos aproximamos deles diretamente, mas através de mediadores”. Da mesma forma, os textos “fundacionais” do *bumba meu boi* também foram formulados por sujeitos alheios à brincadeira, e, embora não manifestassem uma visão homogénea, durante décadas predominou uma abordagem depreciativa e discriminatória, marcada pelo racismo e preconceito social.

No entanto, foi através da atuação de sujeitos biculturais que o *bumba meu boi* ganhou visibilidade no cenário nacional a partir do Estado Novo<sup>119</sup> (1937-1945), com os estudos de folclore<sup>120</sup> de cunho nacionalista que buscavam “na cultura popular um modelo de

---

<sup>119</sup> Regime impositivo instituído, primeiramente, por meio de um Golpe de Estado, que promoveu transformações significativas na estrutura económica brasileira, marcando a transição de um modelo agrário e exportador para o urbano e industrializado. Tendo Getúlio Vargas como o expoente máximo deste regime, este período também ficou conhecido como “Era Vargas” que durante suas três fases (1930 a 1934, 1934 a 1937 e 1937 a 1945) caracterizou-se pela centralização política, intervencionismo estatal, dissolução do parlamento, extinção dos partidos políticos, suspensão das liberdades civis, repressão policial e forte incentivo ao sentimento de identidade nacional, voltado ao fortalecimento do Estado nacional, através de investimentos na educação e na cultura. Assumindo um carácter populista, mas também modernizador, Vargas atendeu reivindicações do movimento operário garantindo importantes direitos trabalhistas, como, por exemplo, instituição do salário mínimo e sistematização da legislação trabalhista através da Consolidação das Leis Trabalhistas (CLT). Desse modo, o Estado representou o agente do desenvolvimento económico e do bem estar social, rendendo a Vargas a alcunha de “pai dos pobres”. Para uma análise mais profunda sobre o conjunto de ações que marcaram a Era Vargas, remeto à coletânea de artigos *Estado Novo*, organizada por Dulce Pandolfi (1999).

<sup>120</sup> O objetivo deste capítulo não é discutir nem caracterizar os estudos de folclore, mas sim, contextualizar e analisar os processos de valorização e reconhecimento do *bumba meu boi* empreendidos nesta conjuntura.

autenticidade orientado por uma visão romântica e harmônica da vida social” (Cavalcanti, 2006a: 70-71). Com efeito, tais estudos procuraram sobretudo a construção ideológica da identidade brasileira através de processos de seleção e reinterpretação (Handler, 1988) que elegeram o bumba meu boi como símbolo representativo, atribuindo-lhe novos significados no quadro dos aspetos emblemáticos da cultura e da identidade nacional.

É válido destacar que as primeiras tentativas de formulação da identidade nacional brasileira surgiram na segunda metade do século XIX, mas embalada pela Independência do Brasil em 1822, quando intelectuais e elites socioeconómicas buscavam um aspeto “autenticamente brasileiro” (Oliveira, 2001: 4). Foi neste contexto que a primeira geração do movimento romântico brasileiro, conhecida como indianista ou nacionalista, e tendo como expoente principal José de Alencar, valorizou o “indígena (totalmente idealizado)” como elemento de representação da nação (Schwarcz, 2011: 92) e exaltou a natureza e a pátria. No entanto, retratava-se “um índio do tipo ‘bom selvagem’, quando na verdade a população indígena brasileira já sofria há muito as consequências do contacto com o homem branco” (Oliveira, 2001: 4). Esta corrente ignorou a participação do negro na formação da sociedade brasileira, visto até aquele momento pelas classes dominantes apenas como “força de trabalho” e “destituído de qualquer realidade de cidadania” (Ortiz, 2006: 37).

Já no final do século XIX predominava o paradigma das teorias europeias “do evolucionismo social e do determinismo racial” que consideravam a mestiçagem responsável pela “degeneração racial” dos brasileiros (Almeida, 1999: 138). Esta conceção negativista defendia a ideia de que a miscigenação apagava “rapidamente as melhores qualidades do branco, do negro e do índio, deixando um tipo indefinido, híbrido, deficiente em energia física e mental” (Agassiz *apud* DaMatta, 1986: 32). De acordo com Lilia Schwarcz (1993: 12), na perspectiva de viajantes naturalistas estrangeiros e de intelectuais brasileiros do final do século XIX, o Brasil era visto como uma “nação composta por raças miscigenadas, porém em

transição. Essas, passando por um processo acelerado de cruzamentos, e depuradas mediante uma seleção natural [...], levariam a supor que o Brasil seria, algum dia, branco”. Nesta leitura, o mestiço seria uma fase intermediária no processo de branqueamento<sup>121</sup>, assim, o “cruzamento de raças era entendido, com efeito, como uma questão central para a compreensão dos destinos dessa nação” (Schwarcz, 1993: 14). A construção política e histórica da identidade nacional brasileira deu-se a partir da negociação das teorias de raça, admitindo a mestiçagem como um recurso de unidade nacional, visto que esta já estava difundida socialmente (Schwarcz, 1993).

A Semana de Arte Moderna, realizada em 1922 em São Paulo por iniciativa de artistas e intelectuais paulistas, também teve um papel significativo nesta construção ideológica da nação, pois, além de propor a atualização artística e cultural do Brasil, incentivou a busca de uma certa brasilidade. Para Silviano Santiago (2004), este movimento, que deu início ao modernismo brasileiro, apresentava um caráter “nitidamente cosmopolita” e ambivalente, visto que

Na década de 1920, os modernistas afirmam que a superioridade da Europa, quando reconhecida e mimetizada pelo intelectual brasileiro, levava-o a encarar a coisa brasileira por dois polos opostos, também complementares: por um lado, a corrente nativista idealizava o autóctone como puro e indomável (o índio e a paisagem, por exemplo) e, por outro lado, a corrente cosmopolita recalcava o que era produto do processo sócio-histórico de aclimatação da Europa nos trópicos (o mulato e a arte barroca de Aleijadinho, por exemplo) (Santiago, 2004: 25).

Marcado pela ambivalência, o modernismo, por um lado procurava “a reatualização do Brasil em relação aos movimentos culturais e artísticos que estavam ocorrendo no exterior” (Oliven, 2001: 5); e por outro, inspirava-se no nativismo para apontar as supostas raízes nacionais, voltando-se para os estudos de folclore (Canclini, 1998: 79). Neste sentido, como argumenta Schwarcz (2011: 96), “o modernismo surgia como uma

---

<sup>121</sup> A ambiguidade da teoria do branqueamento estaria em considerar a mestiçagem uma espécie de “mal necessário”, pois defendia que “o cruzamento das ‘raças inferiores’ com a ‘raça branca’ [promoveria] uma evolução racial, tornando o Brasil cada vez mais branco e civilizado” ao longo dos anos (Mata e Gomes, 2001: 95-96).

tentativa de superação da cópia de padrões antigos e estrangeiros por algo ‘genuinamente nacional’ e vinculado à nossa realidade”.

Neste quadro, cabe sublinhar ainda o contributo fundamental de Gilberto Freyre, a partir da publicação de *Casa-grande & senzala* em 1933, para a valorização do negro na formação sociocultural do Brasil<sup>122</sup>. Nesta obra Freyre sublinhou a mestiçagem como elemento de singularidade nacional, transformando a negatividade atribuída à mesma, e predominante no pensamento raciológico da época, em positividade, consagrando o mestiço como símbolo da identidade brasileira. Freyre deslocou o debate em torno da superioridade e da inferioridade das diferentes raças “para a observação de uma situação de contacto e de troca” (Mata e Gomes, 2001: 99), e conduziu à análise da história cultural destacando as heranças interculturais na formação da sociedade brasileira (cf. Freyre, 2006). Destarte, o Brasil passou a ser visto como “produto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia” (Ortiz, 2006: 38).

Por outro lado, essa valorização do negro, sobretudo a partir da obra freyriana, de acordo com Renato Ortiz (2006: 19), deu-se em decorrência de transformações socioeconómicas<sup>123</sup> que permitiram que “o negro aparece[sse] assim como fator dinâmico da

---

<sup>122</sup> Em *Casa-grande & senzala*, Gilberto Freyre exaltou ainda uma suposta predisposição dos portugueses à miscibilidade, adaptabilidade e mobilidade, apontando-os como tipo ideal de colonizador nos trópicos, e assim lançou os alicerces que fundamentam o discurso ideológico do lusotropicalismo. Mais difundido na década de 1950, o lusotropicalismo foi usado pela política externa salazarista como uma “fórmula mágica”, sob a égide da integração multirracial, para justificar a permanência portuguesa em África perante a pressão dos movimentos anticoloniais, convertendo as relações de dominação colonial em relações de fraternidade e convivalidade sob o prisma da missão evangelizadora, para reafirmar Portugal como centro das colónias africanas – um centro de autonomia do Ocidente católico e tradicional – perante a hegemonia económica dos EUA e o perigo comunista da URSS (Ribeiro, 2004: 155). Desse modo, “uma versão simplificada e manipulada do lusotropicalismo, uma ‘vulgata luso-tropicalista’, converteu-se em ideologia oficial, integrou o imaginário do nacionalismo português ainda sob a ditadura, e foi mais tarde recuperado para justificar a criação da comunidade de países de língua portuguesa no período democrático e pós-colonial” (Castelo e Cardão, 2015: 14). Portanto, o lusotropicalismo representou o “novo encoberto” para conservar o regime colonialista em África (Ribeiro, 2004), constituindo “uma versão filtrada e manipulada” que servia para “ajudar a transformar as representações e práticas do anacrónico colonialismo português” (Almeida, 2000: 175). As obras *O modo português de estar no mundo* de Cláudia Castelo (1998), *Um mar da cor da terra* de Miguel Vale de Almeida (2000) e *Uma história de regressos* de Margarida Calafate Ribeiro (2004) são bastante elucidativas para esta questão.

<sup>123</sup> Estas transformações referem-se à implementação do capitalismo, à abolição da escravatura em 1888, à implantação da república em 1889, e, durante as primeiras décadas do século XX, ao aceleração da

vida social e económica brasileira, o que faz com que, ideologicamente, sua posição seja reavaliada pelos intelectuais e produtores de cultura” (Ortiz, 2006: 19). Neste sentido, observa-se uma tentativa do Estado de consolidar o desenvolvimento da sociedade brasileira, a partir de 1920/1930, que desencadeou na integração do negro “às preocupações nacionais” (Ortiz, 2006: 38).

Considerando a inclusão dos negros para a construção da nacionalidade, é válido sublinhar os estudos de João Borges Pereira (1981), nos quais divide as pesquisas sobre o negro do Brasil em três fases distintas, permitindo uma análise acerca das percepções dos intelectuais da época e da mudança de suas abordagens. A primeira fase, “cientificista”, iniciada em 1900, analisou o “negro como expressão de raça”, centrou-se nos atributos biológicos e considerava-o como raça inferior (Pereira, 1981: 4-6). Nesta, destacam-se os estudos de Nina Rodrigues, cuja abordagem, embora marcada pelo evolucionismo e pelo racismo científico, permitiu um maior conhecimento sobre o modo de vida dos negros a partir da recolha de dados realizada junto a ex-escravos. Já a segunda fase, culturalista, desenvolveu-se entre 1920 e 1930, abordou o “negro como expressão de cultura” e valorizou suas práticas e expressões culturais como elementos representativos da identidade brasileira, sendo Arthur Ramos o expoente maior (Pereira, 1981: 6-7). E, finalmente, a fase sociológica que, ao longo dos anos 1950 e 1960, observou o “negro como expressão social” atentando para a sua posição na estrutura social, sendo Gilberto Freyre e Donald Pierson as maiores referências, ainda que seus estudos tenham sido iniciados na década de 1930 (Pereira, 1981: 8-10).

Com efeito, considerada a importância sociocultural do negro para a questão da nacionalidade brasileira, a aceção da mestiçagem foi reformulada a partir da obra freyriana e passou a ser usada como recurso ideológico para a construção da nação brasileira, pois, como

---

urbanização e da industrialização, ao desenvolvimento da classe média e ao surgimento do proletariado urbano (Ortiz, 2006).

ênfatiza Marilena Chauí (2000: 27), permitia “construir a imagem de uma totalidade social homogénea”. A exaltação à mestiçagem faz parte de uma tentativa de construir uma identidade nacional brasileira, e “ao ser reelaborada pode difundir-se socialmente e se tornar senso comum, ritualmente celebrado nas relações do cotidiano [...]. O que era mestiço torna-se nacional” (Ortiz, 2006: 41). Como destaca Darcy Ribeiro (1995: 119-120), a conformação de uma identidade nacional “inclusiva, que possa envolver e acolher a gente variada que aqui se juntou, passa tanto pela anulação das identificações étnicas de índios, africanos e europeus, como pela indiferenciação entre as várias formas de mestiçagem”, porém, permite que os indivíduos pertençam a uma determinada “identidade coletiva”.

Com a valorização da mestiçagem na formação da cultura, da identidade e da sociedade brasileira, propagou-se o mito das três raças<sup>124</sup>, o qual não só valoriza o “encontro” em detrimento da violência física e simbólica inerente a estes contactos interculturais, como também representa uma leitura simplificadora para um longo processo histórico de trocas e contactos, marcado tanto pela dominação quanto por agencialidades, apropriações e resistência cultural. Como argumenta Roberto DaMatta,

A mistura de raças foi um modo de esconder a profunda injustiça social contra negros, índios e mulatos, pois, situando no biológico uma questão profundamente social, económica e política, deixava-se de lado a problemática mais básica da sociedade. De facto, é mais fácil dizer que o Brasil foi formado por um triângulo de raças, o que nos conduz ao *mito da democracia racial*, do que assumir que somos uma sociedade hierarquizada, que opera por meio de gradações e que, por isso mesmo, pode admitir, entre o branco superior e o negro pobre e inferior, uma série de critérios de classificação (DaMatta, 1986: 39, os itálicos são meus).

Este mito “permite conciliar uma série de impulsos contraditórios de nossa sociedade, sem que se crie um plano para a sua transformação profunda”, apontando para uma suposta singularidade promovida pelo “encontro harmonioso das três raças” (DaMatta, 1987: 68-70).

Ainda, por silenciar as intensas desigualdades sociais e o preconceito existente na sociedade

---

<sup>124</sup> Utilizo a expressão “mito das três raças” com base nos argumentos de Renato Ortiz, o qual, embora considere sugestiva a ideia de “fábula das três raças” defendida por Roberto DaMatta (1987), afirma que “o conceito de mito sugere um ponto de origem, um centro a partir do qual se irradia a história mítica”, e portanto “mito” seria o termo mais adequado (Ortiz, 2006: 38).

brasileira, representa uma barreira à ascensão social de populações negras e mestiças. Nesta aceção,

Recorrer a ideia de que somos por tradição um povo mestiço implica em deslocar a explicação negativa de um preconceito para um valor positivo de intercâmbios inter-raciais. O mestiço seria, além de uma categoria de mediação na hierarquização social brasileira, uma categoria de análise de discursos e práticas estatais (Santos, 2005: 109).

Observa-se, portanto, que a dimensão étnico-racial foi – e, conforme será evidenciado mais a frente, ainda é – um fator preponderante no processo de construção ideológica da identidade e da cultura nacional. E foi neste quadro que práticas e expressões culturais ligadas aos mestiços e populações subalternizadas, a exemplo do bumba meu boi, passaram a ser valorizadas como demonstração da diversidade cultural e como elementos emblemáticos da singularidade da nação brasileira. No entanto, como sublinha Peter Fry (1982: 52-53 *apud* Vianna, 1995: 31), “a conversão de símbolos étnicos em símbolos nacionais não apenas oculta uma situação de dominação racial, mas torna muito mais difícil a tarefa de denunciá-la”.

### **3.1 A atuação bicultural dos folcloristas e a questão identitária**

Uma cultura nacional não é um folclore, nem um populismo abstrato, que se crê capaz de descobrir a verdadeira natureza de um povo. Uma cultura nacional é o conjunto de esforços feitos por um povo na esfera do pensamento para descrever, justificar e louvar a ação pela qual esse povo se criou e se mantém em existência (Fanon, 1963: 188 *apud* Hall, 1996: 69).

Inserido na busca pelos símbolos de identidade brasileira, Mário de Andrade (1893-1945) – expoente maior da Semana de Arte Moderna – desempenhou uma participação de destaque, contestou o pensamento eurocêntrico dos intelectuais brasileiros em relação ao passado nacional<sup>125</sup> e buscou reabilitar esse passado “pelo viés da multiplicidade das culturas

---

<sup>125</sup> Para Mário de Andrade era necessário enfrentar o passado nacional e assumir a consciência de seu peso para referi-lo no presente; referir este passado nacional no presente significa “enfrentar o eurocentrismo” de Machado

populares que, no silêncio das elites, estiveram emprestando-lhe contornos insuspeitos” (Santiago, 2004: 23). Dessa forma, foi um dos autores importantes – a par de Gilberto Freyre – no questionamento dos cânones do pensamento eurocêntrico e raciológico das elites intelectuais brasileiras, tendo proposto a “construção de uma nova sociedade” através do “saber que existe na expressão cultural dos descendentes étnicos que foram dizimados, ou explorados e esquecidos pela elite escravocrata e europeizada do país” (Santiago, 2004: 28).

Em busca das raízes da brasilidade, Mário de Andrade empreendeu as “viagens etnográficas”<sup>126</sup>,

[...] empenhado em entender a realidade brasileira dentro de um quadro latino americano e em traçar, na medida de suas possibilidades, as coordenadas de uma cultura nacional, tomando o folclore e a cultura popular como instrumentação para seu conhecimento do povo brasileiro (Lopez, 1976: 15).

Com efeito, Mário de Andrade fomentou a “missão de pesquisas folclóricas” nas regiões norte e nordeste do Brasil no final da década de 1920 (Andrade, 1976) com o objetivo de registrar diferentes práticas sociais, religiosas e culturais observadas junto às camadas populares<sup>127</sup>.

Inspirado nas lendas e nos dados recolhidos nesta incursão etnográfica, Mário de Andrade escreveu uma de suas obras mais emblemáticas, *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*, editada em 1928, na qual retrata o mito das três raças ao narrar a célebre passagem do banho de Macunaíma, figura do herói mítico brasileiro, e de seus dois irmãos. Nesta narrativa,

---

de Assis (1839-1908) em sua concepção racista defendida na década de 1920 e buscar um ponto de apoio nos movimentos artísticos que, mesmo na Europa, questionavam os padrões de arte eurocêntricos (Santiago, 2004: 25). Com o objetivo de transformar “o instinto de nacionalidade em força e forma conscientes pelo influxo externo”, opondo-se às “exterioridades triunfalistas do movimento nativista que lhe é contemporâneo”, Machado de Assis ignorou a contribuição dos negros e indígenas na formação da identidade brasileira (Santiago, 2004: 17).

<sup>126</sup> Em seus estudos, Mário de Andrade articulou o “desejo de conhecimento de formas artísticas e expressivas próprias (ou seja, “populares”, diversas daquelas praticadas e vividas pela elite artística brasileira ou paulista da época); a experimentação amadorística da ideia de etnografia como experiência de contacto direto com a gente do povo; a busca de processos criativos populares para utilização expressiva na composição de sua própria arte; e, finalmente, a utilização ideológica da ideia de folclore na busca de um novo nacionalismo cultural” (Cavalcanti, 2004: 61).

<sup>127</sup> De acordo com Cavalcanti (2004: 60), a relação de Mário de Andrade com a cultura popular foi marcada por ambivalências, uma vez que “numa variação do evolucionismo, a cultura popular apresenta-se em sua obra como valorização do primitivo, um confronto entre identidade e alteridade por meio de grupos humanos distintos. Acrescenta-se ainda, bem ao gosto romântico, a ideia de que a força nutriz da originalidade cultural brasileira está nas criações artísticas populares”.

Macunaíma, embora sendo negro e filho de uma índia, transforma-se em branco após banhar-se em uma espécie de poça que continha água mágica:

Quando o herói saiu do banho estava branco louro de olhos azuizinhos, água lavara o pretume dele. E ninguém não seria capaz mais de indicar nele um filho da tribo retinta dos Tapanhumas. Nem bem Jigué [seu irmão] percebeu o milagre, se atirou também na [...] [poça]. Porém a água já estava muito suja do pretume do herói e por mais que Jigué esfregasse feito maluco atirando água para todos os lados só conseguia ficar da cor do bronze novo (Andrade, 1988: 37-38).

O outro irmão, por sua vez, só conseguiu lavar a palma das mãos e dos pés, e portanto, “ficou negro bem filho dos Tapanhumas. Só que as palmas das mãos e dos pés dele são vermelhas por terem se limpado na água santa” (Andrade, 1988: 38). Desse modo, Mário de Andrade apresenta sua metáfora das três raças vislumbrada nos três irmãos: um branco, um índio e um negro.

Em seus estudos, Mário de Andrade voltou-se sobretudo às danças dramáticas<sup>128</sup>, as quais desenvolveram-se “em fins do século XVIII e XIX, concomitante à formação de uma cultura popular de ampla base católica [e] encontraram abrigo nas datas festivas desse calendário, em especial o natal, o carnaval e os santos de junho” (Cavalcanti, 2004: 67). Foi então que Mário de Andrade (1982: 56) constatou na figura do boi “uma das constâncias mais fortes do povo brasileiro”, e interessou-se especialmente pelo bumba meu boi. Ao analisar a resistência da brincadeira do boi ao longo do tempo e do território brasileiro em comparação às demais práticas e expressões culturais que sucumbiram<sup>129</sup>, registadas pelo autor, Mário de Andrade justificou a preferência pelo bumba boi e sua indicação como “símbolo da unidade

---

<sup>128</sup> Mário de Andrade (2002: 71) reúne “sob o nome genérico de ‘danças dramáticas’ não só os bailados que desenvolvem uma ação dramática propriamente dita, como também todos os bailados coletivos” que obedecem a um tema central e constituem-se pela “seriação de várias peças coreográficas”. Assim, as danças dramáticas consistem em uma “sequência dançada de cenas dramáticas, livremente articuladas a partir de um conjunto de personagens alusivos ao motivo central” (Cavalcanti, 2004: 58).

<sup>129</sup> Na obra *Danças dramáticas do Brasil*, escrita entre 1934 e 1944, mas editada somente em 1982, Mário de Andrade demonstra a existência de outras manifestações populares, denominadas reisados – adaptação dramática de romances e cantigas populares – que utilizavam diversas espécies de animais em suas dramatizações, mas finalizavam a brincadeira “obrigatoriamente” com o bumba meu boi. No entanto, paulatinamente esses reisados foram desaparecendo ou sendo incorporados ao bumba meu boi (Andrade, 1982).

nacional” (Lopez, 1976: 21) a partir da simbologia e do caráter ideológico e coletivo próprios desta brincadeira:

O boi não representa já agora o animal tão historicamente básico da civilização nacional, nem pastoreios, nem mesmo a precisão da carne alimentar. Representa apenas, e por isso em principal a evocação dele é grata à representação coletiva, a necessidade do alimento (qualquer), as dificuldades e lutas pra conquistar o alimento, bem como práticas da vida familiar e coletiva [...]. O tema, assim, não é mais uma ideia, mas toda uma ideologia. A sua força e vagueza de simbólica lhe assegura aceitação e permanência (Andrade, 2002: 71).

Para Maria Laura Cavalcanti (2004: 67), Mário de Andrade “idealiza e transfigura o boi” por acreditar que esta brincadeira “expressa a unidade básica do humano”, e assim, transforma essa unidade “em expressão possível de uma universalidade (mais do que propriamente uma unidade) brasileira”. Contudo, embora reconheça a brincadeira do boi como “tema ‘mítico’ por excelência, expressão do primitivo e do ancestral”, Cavalcanti (2004: 67) destaca que a “valorização mítica” atribuída por Mário de Andrade também pode estar relacionada à importância econômica do boi no processo de interiorização do território brasileiro ao longo dos séculos XVI e XVII. O folclorista maranhense Domingos Vieira Filho (2008), da mesma maneira destacou a importância econômica do gado no contexto colonial apontando a sua utilização como mão de obra nos engenhos de açúcar, como fonte de alimento e como matéria prima para a confecção de artefactos em couro.

Mário de Andrade instigou ainda a discussão acerca das possíveis origens e influências do bumba meu boi, argumentando “que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas” (Andrade, 2002: 56). Dessa maneira, o autor descartou a possibilidade desta brincadeira ter se originado no Brasil,

atribuindo-lhe uma procedência ibérica por apresentar influência do “teatro religioso semipopular ibérico” usado “pelos jesuítas nos trabalhos de catequese”<sup>130</sup> (Andrade, 2002: 36).

Nesta aceção, os jesuítas teriam adaptado os autos populares<sup>131</sup> à catequese introduzindo elementos cristãos e indígenas aos dramas burlescos e trágicos (Ramos, 1935: 39). De acordo com Darcy Ribeiro (2006: 283), os jesuítas teriam contribuído de forma significativa para o “desenvolvimento de uma religiosidade folclórica e pouco ortodoxa, que resultou numa crença popular de colcha de retalhos, fundada no sincretismo da pajelança<sup>132</sup> indígena com um vago culto de santos e datas do calendários religioso católico”. Neste sentido, cerimónias pagãs ter-se-iam convertido em procissões católicas através de um processo sistemático de cristianização implementado pelos jesuítas durante o período colonial (Cavalcanti, 2004). Tal aspeto evidencia as trocas e os contactos entre segmentos sociais distintos – neste caso, entre Igreja católica e populações subalternizadas – que contribuíram determinantemente para a configuração da cultura brasileira.

Embora Mário de Andrade tenha assumido uma origem ibérica para o bumba boi, apontou-lhe analogia a determinadas celebrações africanas, insinuando o carácter mestiço associado a esta manifestação – o que a tornaria “a mais complexa, estranha, original” das danças dramáticas brasileiras, – em virtude de apresentar elementos emblemáticos da cultura negra africana e ao mesmo tempo transportar reminiscências ibéricas. Autores como Arthur Ramos, Câmara Cascudo, Alceu Araújo e Maria Isaura Queiroz corroboraram essa discussão em torno das supostas origens desta brincadeira.

---

<sup>130</sup> Maria Isaura Queiroz (1967) e Maria Laura Cavalcanti (2004) ratificam esta influência do teatro religioso popular ibérico nas danças dramáticas do Brasil, enquanto Alceu Araújo (1967: 401) afirma o uso da figura do boi pelos jesuítas “para ensinar a tese da ressurreição para índios, negros, portugueses e seus mestiços”.

<sup>131</sup> Na definição de Câmara Cascudo (1962: 76), “auto” consiste em uma “forma teatral de enredo popular, com bailados e cantos, tratando de assunto religioso ou profano”. Este autor acrescenta ainda que “a ideia de ressurreição” manifestava-se nas danças dramáticas brasileiras, cujas figuras principais da dramatização morriam e renasciam novamente (Cascudo, 2002: 314).

<sup>132</sup> Pajelança consiste em um “conjunto de atividades rituais realizadas por um pajé em determinada ocasião e com um fim específico, como cura, previsão de acontecimentos, propiciação de potências sobrenaturais, etc.” (Ferreira, 1999).

Arthur Ramos (1935: 39), por seu turno, concordou em parte com a hipótese de Mário de Andrade acerca da influência ibérica argumentando que no Brasil não existiram “autos populares típicos de origem exclusivamente negra. Aqueles onde interveio em maior dose o elemento africano, obedecem, em última análise, à técnica do desenvolvimento dramáticos dos antigos autos peninsulares”. Para este autor “o negro adaptou elementos de sobrevivência<sup>133</sup> histórica, e até enredos completos, ao teatro popular que ele já encontrou no Brasil, trazidos pelos portugueses” (Ramos, 1935: 39). Ainda, sublinhou que os negros aproveitaram-se dos “autos peninsulares” para contar suas próprias histórias acrescentando-lhes referências “totêmicas” africanas e indígenas e originando “curiosos [sic] sincretismos, onde, por vezes, se poderão reconhecer os elementos originários” (Ramos, 1935: 73). De acordo com Arthur Ramos,

[...] esses autos peninsulares eram sobrevivências de velhos romances históricos, marítimos, mouriscos, cavaleirescos e novelescos. Foram cancioneros e romancesos dos séculos XVI e XVII que, unidos ao sobrevivente dos dramas e mistérios sacros medievais, originaram essa forma típica de teatro popular português que teve em Gil Vicente o seu principal codificador (Ramos, 1935: 41-42).

Partindo do reconhecimento de “elementos originários”, Arthur Ramos (1934: 259) defendeu, a par da influência ibérica, a “incontestável origem afro-banto” para o bumba meu boi e assegurou ser este auto popular “o mais característico dentre as sobrevivências totêmicas<sup>134</sup> no Brasil”. Atuando diretamente na organização da vida social e religiosa, o totemismo – nomeadamente o totemismo do boi – estaria amplamente difundido entre povos

---

<sup>133</sup> Folcloristas como Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mário de Andrade revelaram uma preocupação acentuada com a questão das sobrevivências, a qual, inserida em um esquema evolucionista, estaria relacionada à “persistência de elementos sobreviventes, de etapas anteriores” em determinadas manifestações (Fernandes, 1978: 39).

<sup>134</sup> “Nas religiões africanas, o pai ou o ‘grande antepassado’ é cultuado como um espírito familiar, como vimos entre os bantos, ou sob a metamorfose de um animal protetor da tribo” (Ramos, 1934: 249). Em suas análises, Arthur Ramos foi fortemente influenciado pelos estudos de seu mestre Nina Rodrigues, pioneiro nos estudos sobre o negro no Brasil, “quem, pela primeira vez, identificou como sendo sobrevivências totêmicas vários festejos populares no Brasil” (Ramos, 1934: 257), pois, segundo este último, “os negros importados no Brasil eram todos povos totêmicos” (Rodrigues, 1935: 261). Embora prestes a ser questionado por Claude Lévy-Strauss (cf. Lévy-Strauss, 2003), o totemismo mantinha ainda nos anos 1930 o seu prestígio no Brasil, em particular em Arthur Ramos.

bantos, e “sobreviveu de maneira decisiva, no Brasil, reforçado por temas análogos do folclore caboclo dos vaqueiros, de influência ameríndia, em certos pontos do nordeste e centro brasileiros” (Ramos, 1934: 259). Esta perspectiva de Arthur Ramos em defesa de uma possível origem afro-banto estava inserida em uma abordagem culturalista sobre os estudos do negro do Brasil (cf. Pereira, 1981: 8) – tal como evidenciado acima – que, fortemente influenciada pelos estudiosos de folclore da década de 1930, promoveu a valorização dos caracteres ligados à cultura negra como elementos emblemáticos da nacionalidade brasileira.

Em sua análise sobre as variadas práticas culturais que envolvem a figura do boi, Arthur Ramos destacou a manifestação egípcia do boi Apis, as pastoras gregas, os autos medievais e os romances peninsulares; dentre estes últimos, pontuou o facto de “alguns eruditos” terem relacionado o bumba boi a “uma variante do *Monólogo do Vaqueiro* de Gil Vicente<sup>135</sup>” (Ramos, 1935: 104). Sublinhou ainda a comparação do dramaturgo maranhense Arthur Azevedo entre o bumba meu boi e o *boeuf grass*, cujo cortejo percorria as ruas de Paris a cantar e dançar em frente às portas das casas até o século XVIII. Todavia, para Arthur Ramos (1935), a figura do boi nas manifestações europeias estaria relacionada a uma sobrevivência pagã inserida no catolicismo popular da Europa.

Dessa maneira, reforçou a contribuição fundamental do africano, sobretudo ao relacionar o ritual de repartição da “carne” do bumba meu boi ao “repasto totémico” – ou seja, a distribuição dos pedaços da carcaça do boi, após a dramatização de sua morte, aos

---

<sup>135</sup> Gil Vicente representou *o monólogo do vaqueiro* ou *da visitação* em 8 de junho de 1502 em Lisboa, na câmara da rainha após o nascimento de D. João III. Nesta dramatização um vaqueiro entra em cena a dialogar com a rainha e exaltar o nascimento do príncipe. Então, o vaqueiro convida os pastores a prestarem suas homenagens ao príncipe recém nascido presenteando-o com gêneros alimentícios primários produzidos e/ou cultivados por eles próprios (Vicente, 1901). Segundo Affonso Lopes Vieira (1901: 30), Gil Vicente retratou em suas comédias e farsas a sociedade portuguesa de seu tempo, e neste monólogo “é o povo, e só podia ser ele, quem ao príncipe, futuro senhor do mundo, oferece com tão nobre franqueza os seus pobres e rústicos presentes [...]. Nenhuma página de Gil Vicente se me afigura portanto, mais espontânea do que esta, que nos recorda um episódio de presépio [...]. Na nossa hora incerta, ao mesmo tempo triste e renascente, consolemo-nos com estas belas redondilhas do vaqueiro, que vem a casa dos grandes, iluminá-los e encantá-los por um momento com a graça da sua cândida alegria”. Segundo Arthur Ramos (1935: 104), nesta homenagem, Gil Vicente utiliza-se da figura do touro para estilizar as danças do boi nascido, isto é, festas solares do ciclo das janeiras conhecidas como festas do Aguinaldo na península Ibérica – boi nascido, agui-naldo (*Agnus natus*).

integrantes da comunidade em meio à celebração na morte de esbandalhar, conforme narrado no segundo capítulo desta tese. Este autor argumenta que no repasto totêmico de povos bantos, “o animal totem é morto e chorado em meio a grande festa [...], em que todos os excessos são permitidos: é que os membros do clã, depois de comerem o animal totem, reforçam a sua identidade com o mesmo” (Ramos, 1934: 254). Por fim, reconheceu a dificuldade em se atestar uma procedência inequívoca para o culto ao boi, de uma forma geral, pois “sua origem é recuada, perdendo-se na noite densa da história e da lenda” (Ramos, 1935: 104).

Câmara Cascudo (1962: 141), por não ter encontrado “nenhuma cerimônia votiva ou lúdica africana” análoga ao bumba boi, garantiu que este teria se originado com os negros e mestiços em território brasileiro. Alceu Araújo (1967: 408) corroborou esta perspectiva, ratificou a predominância de mestiços nesta brincadeira e argumentou que é devido à repartição simbólica da “carne” do boi durante o ritual da “morte” que alguns autores, a exemplo de Arthur Ramos, apontaram indícios de totemismo na brincadeira do boi<sup>136</sup>. Câmara Cascudo (1962: 141) admitiu a influência das procissões católicas populares europeias e das falsas touradas cômicas ibéricas<sup>137</sup> – com “tours fingidos, feitos de vime, bambu, arcabouço de madeira frágil e leve, recoberto de pano, animado por um homem no seu bojo, dançando e pulando para afastar o povo e mesmo desfilando diante dos reis” – que imitavam “as corridas de touros reais, repetindo no plano da simulação risível as afoitezas dos toureiros famosos”. No entanto, para Câmara Cascudo (1962: 142) “o animal figurado no bumba meu boi não é uma reminiscência tauromáquica ibérica, mas um legítimo boi de era, afeito ao trabalho rural, com sua escolta de vaqueiros”.

---

<sup>136</sup> Roger Bastide (1983: 142-143) também contribuiu para esta discussão sublinhando que “o bumba meu boi, mesmo que tenha origens extra-brasileiras, não deixa de ser, como auto teatral, uma criação autêntica da cultura popular do Brasil; como tal não existe em parte alguma da América, Europa ou África”.

<sup>137</sup> Com base em informações recolhidas nos Anais do 10º Congresso Brasileiro do Folclore realizado em 2002, mas não documentadas, Borralho (2011: 9) argumenta que tanto as tourinhas portuguesas quanto demais autos “eram brincadas nas caravelas durante as viagens que resultaram no descobrimento do Brasil. Essas tourinhas eram jogos de disputa que implicavam em grande folgança e continham a simulação da morte de um boi, artefacto de vime ou madeira leve, mas não se constituía em um auto encenado”. Entretanto, não é possível confirmar tal informação, por falta de documentos históricos e bibliografia que aborde tal acontecimento.

Na afirmação supracitada, Câmara Cascudo sugeriu o vínculo do bumba boi e de seus praticantes com o contexto rural, o qual é retratado na brincadeira através das performances, das encenações dramáticas, da presença dos personagens, das letras das toadas, do bailado que denota a relação íntima do vaqueiro com o boi, os enfrentamentos entre ambos e as sucessivas tentativas de dominar o animal. Tais aspetos evidenciam o meio social em que a brincadeira foi gerada, o cotidiano e a vivência de populações rurais subalternizadas, suas adversidades com a rotina de trabalho no campo, as relações entre senhores/patrões/fazendeiros e escravos/empregados/vaqueiros. Para Câmara Cascudo (1962: 141) a brincadeira do boi como encontra-se no Brasil foi “criação genial do mestiço”, que em um processo de reinvenção teria originado o bumba meu boi a partir da articulação de elementos das culturas portuguesa, indígena e negra.

Em concordância com Câmara Cascudo, Maria Isaura Queiroz apontou a herança portuguesa no cortejo do bumba meu boi e no bailado do boi, afirmando que em Portugal,

[...] durante as procissões religiosas antigas [...], desfilavam figuras burlescas entremeadas aos santos e aos anjos. Bois, principalmente, com o corpo formado de diversas espécies de armações, ora de vime, ora de madeira, mas sempre cobertas por um saio de algodão e com a cabeça de cartolina pintada; sob a armação escondiam-se indivíduos que faziam o animal dançar (Queiroz, 1967: 88).

Todavia, corroborando as ideias de Câmara Cascudo, a autora ratificou que “a trama em torno da qual se tece a ação, essa seria inteiramente de origem brasileira, malgrado as sobrevivências portuguesas” (Queiroz, 1967: 88).

Câmara Cascudo (1962: 143) exaltou então a “excepcional plasticidade” do bumba boi e sua “intensa penetração afetuosa e social”, inferindo ser o mesmo, “o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso”. Com tal argumento, Câmara Cascudo enalteceu a brasilidade do bumba boi e seu caráter “excepcional” gerado através de processos de interação cultural. Ao celebrar os “ideais de

mestiçagem”, atribui-se ao bumba meu boi “um lugar ideológico singular que sobredetermina a maneira pela qual hoje o conhecemos” (Cavalcanti, 2006a: 71).

A atuação de Mário de Andrade, Câmara Cascudo e Arthur Ramos foi fundamental para o desenvolvimento dos estudos de folclore no Brasil<sup>138</sup>, cujo objetivo era caracterizar a “autenticidade” brasileira. Evidencia-se, dessa forma, a relação direta de tais estudos com a “emergência das preocupações eruditas sobre a cultura popular e a sua constante associação ao tema da identidade nacional” (Vilhena, 1997: 23; Leal, 2000). Os folcloristas buscaram os emblemas de identidade nos meios rurais, e em alguns casos, nos centros urbanos, defendendo a ideia de unidade nacional a partir de elementos culturais. Sendo assim, os estudos de folclore foram marcados por ideais nacionalistas<sup>139</sup>, e através de processos de seleção e reinterpretação, transformaram a cultura popular em símbolo identitário (Handler, 1988). Observa-se, portanto, o uso das práticas culturais, e mais especificamente do bumba meu boi, como instrumento ideológico para consolidar a ideia de nação brasileira<sup>140</sup>.

---

<sup>138</sup> No contexto dos estudos folclóricos brasileiros, Sívio Romero (1851-1914) destaca-se como o precursor, seguido por Amadeu Amaral (1875-1929) – ambos buscaram a cientificidade destes estudos. Enquanto Mário de Andrade (1893-1945), Câmara Cascudo (1898-1986), Arthur Ramos (1903-1949) e Edison Carneiro (1912-1972) constituíram uma segunda geração de estudiosos marcada pelo apoio do Estado, pela criação de comissões, museus e institutos e pela introdução dos estudos de folclore nas escolas (Cavalcanti *et al.*, 1992). Para uma análise mais abrangente sobre o movimento folclórico (1947-1964) e a participação dos folcloristas no processo de construção da identidade nacional brasileira, consultar a obra de Luís Vilhena (1997).

<sup>139</sup> Ernest Gellner (1993: 91-92), relaciona o nacionalismo à construção erudita que, sob o argumento de defender e preservar as tradições populares, se apropria de elementos da cultura popular, através de processos de seleção, para “expressar os seus sentimentos e raízes, reais ou imaginários”. Destacando as relações de poder e a centralidade do Estado neste processo, Gellner (1993: 79) argumenta que “o nacionalismo, umas vezes, utiliza culturas preexistentes e transforma-as em nações, outras, inventa-as, outras ainda, destrói-as sem deixar vestígios”.

<sup>140</sup> Conforme a definição clássica proposta por Anthony Smith (*apud* Leal, 2010: 125) para analisar o contexto europeu, a nação pode ser compreendida a partir de dois modelos: o cívico territorial, influenciado pelas revoluções americana e francesa, baseou-se nas “ideias de partilha de um mesmo território e dos mesmos deveres e direitos”, centrou-se na unidade política e defendeu que “o povo são os cidadãos”; e, o etnogenealógico, de caráter mais romântico, fundamentou-se nas “ideias de descendência e de partilha de uma língua e de uma cultura comuns”, centrou-se na unidade cultural e defendeu que “o povo são os camponeses”. Por sua vez, Ernest Gellner (1993: 19-20) reformulou os modelos de Smith, apontando duas abordagens para a definição de nação: a primeira, de caráter cultural, baseia-se na partilha de uma mesma cultura, ou seja, de “um sistema de ideias, signos e associações, bem como modos de comportamento e comunicação”; enquanto a segunda, de caráter voluntarista, baseia-se no reconhecimento mútuo enquanto membro de um grupo com direitos e deveres que o qualificam como membro da nação. Embora estes modelos não correspondam plenamente ao recurso ideológico

É válido referir que essa atuação dos folcloristas brasileiros em reconhecimento da cultura popular seguiu o modelo ideológico implementado nos movimentos nacionalistas europeus (Cavalcanti *et al.*, 1992; Vilhena, 1997). Ocorridos entre o século XIX e o século XX, os movimentos nacionalistas europeus foram motivados por razões estéticas, intelectuais e políticas, visaram “estimular a consciência nacional” em oposição ao iluminismo francês, estiveram especialmente interessados nas populações rurais e manifestaram uma visão romântica (Burke, 2010: 36). Assim, valorizaram a cultura camponesa como “autêntica, nacional, antiga” em oposição às formas espúrias ligadas à cultura das elites, que seria “artificial, cosmopolita, desnacionalizada e sem raízes no passado” (Leal, 2010: 126). Entretanto, ao apontar o camponês como “o representante por excelência do povo”, ignoraram “o quadro de miséria e provações prevalecente nos campos” (Leal, 2010: 129).

Como foi anteriormente referido, partindo da ideia de brasilidade como a totalidade do ser nacional, Mário de Andrade elevou o bumba meu boi a símbolo da unidade cultural nacional. Esta compreensão da brasilidade omite as diferenças culturais regionais e temporais para construir “uma nação una” a partir da ideia de que as manifestações populares estariam “acima das diferenças regionais” e garantiriam uma suposta continuidade ao longo do tempo, sendo capazes de ligar o passado ao presente e demarcar “o campo da nacionalidade” (Cavalcanti *et al.*, 1992: s/p). A influência de Mário de Andrade sobre os demais folcloristas e sua declarada predileção pela brincadeira do boi, estimularam os estudos sobre o bumba meu boi durante a década de 1950 e consagraram-no como a manifestação mais “autenticamente” brasileira, conforme convencionou-se apontar nos estudos posteriores (Cavalcanti, 2006a: 71).

Percebe-se, portanto, que, marcada por momentos de repressão, resistência e afirmação, a trajetória do bumba meu boi foi mediada por sujeitos biculturais que, através de

---

adotado no Brasil, é possível argumentar que o ideal de nação almejado pelos folcloristas brasileiros apresentou características que se aproximam do caráter etnogenealógico de Smith e da definição cultural de Gellner.

um processo de valorização das práticas populares voltado aos interesses nacionalistas, promoveram maior visibilidade da brincadeira do boi em âmbito nacional. A participação de estudiosos, sobretudo Mário de Andrade e Câmara Cascudo, como mediadores entre populações subalternizadas e classes dominantes foi fundamental tanto para a recolha, o registo e a publicação de tradições e práticas culturais limitadas, até então, ao domínio da oralidade, quanto para a construção de um novo olhar sobre o bumba meu boi, que culminou na sua aclamação a símbolo de identidade nacional.

No entanto, os estudos de folclore estavam envolvidos em um debate político e ideológico voltado para “legitimar a mediação do intelectual no processo de auto reconhecimento da nação” (Cavalcanti e Vilhena, 1990: s/p). O método classificatório empirista e colecionista, a abordagem comparativa baseada em esquemas evolucionistas<sup>141</sup> e o caráter político-identitário destes estudos lhes renderam críticas e acusações de amadorismo, valorização moral e idealizada do popular (Cavalcanti *et al.*, 1992). Tais críticas mostraram que a proposta dos folcloristas em torno do resgate e da defesa da cultura popular era autoritária e representava “o sequestro do discurso do outro” (Vilhena, 1997: 29).

Considerando que os folcloristas limitaram-se a descrever as características essenciais do bumba meu boi e discutir suas supostas origens e/ou influências, tais estudos não problematizaram o contexto social em que a brincadeira estava inserida, tão pouco abordaram os sujeitos envolvidos com esta manifestação, nem mostraram a importância e o significado da brincadeira em suas vidas, deixando um vazio conceptual sobre a perspectiva dos brincantes. Ainda, conforme argumenta Renata Araújo,

[...] indicar a origem de algo implica remeter ao passado, ou estabelecer percursos, ou ambas as coisas, quase sempre supondo relações implicitamente vinculadoras [...]. Parece ser necessário invocar sempre as origens. Mas se são questionáveis as origens duvidosas, são sobretudo duvidosas as origens inventadas (Araújo, 2015: 48).

---

<sup>141</sup> Florestan Fernandes (1978) questiona a análise comparativa usada para determinar as supostas origens das manifestações culturais populares por ser limitada e centrar-se nos caracteres das manifestações de maneira isolada, apontando diferenças e semelhanças.

Nesta aceção, a ideia de origem sugere “a existência de uma genealogia formal que procura afirmar, internacionalmente, uma geografia de difusão que é reivindicada como identitária” (Araújo, 2015: 48). A noção de influência, por sua vez, além de ocultar uma suposta violência existente no contacto hierarquizado entre “um agente que influencia e um recetor que é influenciado” (Araújo, 2015: 48), embora permita refletir sobre processos de resistências e hibridações resultantes destes contactos, “pode conduzir, eventualmente, a um discurso de superioridade” (Araújo, 2015: 59). Neste sentido, apontar uma suposta origem e/ou influência do bumba boi, além de reforçar relações de poder forjadas e decorrentes da narrativa e praxis colonial, limita os horizontes de trocas e articulações observados na brincadeira e enfraquece a sua complexidade.

### **3.2 A objetificação do bumba meu boi em âmbito regional e a implementação das políticas culturais**

Simultaneamente, observa-se uma apropriação regionalista de narrativas identitárias que começaram por ser construídas à escala nacional, evidenciando uma reciclagem regionalista de um *template*, originalmente nacional, que envolve cultura popular e macro identidades coletivas. Desse modo, promove-se um alinhamento do discurso regional com o nacional com o propósito de vincar especificidades e destacar elementos de diferenciação cultural (Leal, 2000). Este processo de tematização da cultura popular – tal como abordou João Leal (2000: 228) sobre a identidade açoriana – revela a importância de mitos ou narrativas, usados nas construções identitárias nacionais, na “invenção” ou “imaginação” de identidades regionais com o intuito de criar um espaço marcado pela singularidade e pela diferença. Como argumenta Leal,

De facto, da mesma maneira que o nacionalismo se baseia frequentemente [...] na descontextualização nacionalizadora de temas locais ou regionais, o discurso regionalista, pelo seu lado, procede não menos assiduamente a uma recontextualização particularizadora desses mesmos temas (Leal, 2000: 237).

Nesta perspectiva, a região passa a ser vista “como uma espécie de miniatura da nação”, cujos processos de objetificação da cultura são ativados para caracterizar especificidades regionais (Leal, 2000: 237). No entanto, é necessário ter atenção à forma “como, por intermédio desta reciclagem regional de categorias propostas a partir do centro, somos confrontados com a região como um espaço instavelmente situado entre a glosa regionalizadora da nação e a construção de uma distância relativamente a esta” (Leal, 2000: 244).

Partindo dessa re-tematização regionalista buscou-se, no contexto brasileiro a partir do Estado Novo (1937-1945), emblemas regionais capazes de acentuar diferenciação cultural e identitária. Tendo em conta que o nacionalismo brasileiro “foi forjado em posições regionalistas” (Cândido, 1985: 113 *apud* Albuquerque Júnior, 2011: 65), expressões culturais de determinadas regiões passaram a ser sublinhadas como símbolo de brasilidade, evidenciando a estreita relação entre regionalismo e nacionalismo<sup>142</sup>. No entanto, como adverte Albuquerque Júnior,

Os nacionalismos e regionalismos são anacrônicos e reacionários, embora em determinado momento histórico eles tenham possibilitado conquistas sociais e políticas importantes, bem como incentivado a criatividade artística e cultural. Mas estes parecem esgotados na sua potencialidade, visto que se fossilizaram no mesmo momento em que [determinados elementos] foram escolhidos como representativos da nação ou da região (Albuquerque Júnior, 2011: 345-346).

Em seu estudo sobre “a invenção do samba como autenticidade nacional”, Hermano Vianna (1995: 173) demonstra como a aclamação do samba do Rio de Janeiro como a música nacional delegou às demais expressões culturais um caráter regionalista. Para além do envolvimento do Estado, o autor destaca a articulação de grupos sociais diferenciados no processo de nacionalização do samba carioca e acrescenta que na década de 1930 o samba “não era visto como propriedade de um grupo étnico ou uma classe social, mas começava a

---

<sup>142</sup> Para uma abordagem mais aprofundada sobre o regionalismo brasileiro, consultar Albuquerque Júnior (2011).

atuar como uma espécie de denominador comum musical entre vários grupos, o que facilitou sua ascensão ao *status* de música nacional” (Vianna, 1995: 120). Para Vianna (1995: 127), o reconhecimento do samba como símbolo identitário representou “a vitória de um projeto de nacionalização e modernização da sociedade brasileira”.

Do mesmo modo, ao analisar as políticas públicas na área da cultura, Jocélio dos Santos (2005: 20-21) demonstra como, a seguir o projeto nacionalista, o governo do Estado da Bahia, com o apoio de folcloristas e intelectuais, aproximou-se de práticas afro-brasileiras – nomeadamente, o candomblé e a capoeira – convertendo-as em emblemas de identidade regional, a partir de 1950. Tais expressões culturais, assim como o bumba meu boi, foram marginalizadas, sofreram perseguições, proibições, estavam condicionadas à licença policial para poderem exercer suas práticas, e após um processo de valorização da cultura popular impulsionado pela ideologia da mestiçagem, alcançaram o estatuto de símbolo de brasilidade durante o Estado Novo (1937-1945). De acordo com Santos (2005), o discurso regionalista, voltado também para fins políticos e de fomento ao turismo, instrumentalizou essas expressões culturais destacando-as como elementos de diferenciação da identidade regional da Bahia. Em concordância com este autor, pode-se argumentar que a articulação entre identidade e “autenticidade” cultural está voltada para fortalecer e consolidar a nacionalidade, e portanto, a escolha de determinados símbolos do universo afro-brasileiro representa uma estratégia política (Santos, 2005: 171).

Nessas trocas entre políticas identitárias e culturas populares, para além das apropriações de narrativas nacionais, ao mesmo tempo em que ocorre a reprodução de modelos identitários, observa-se o surgimento de disputas em âmbito nacional, entre estados, para exaltar manifestações vistas como mais representativas da brasilidade. Neste contexto, deve-se atentar para o modo como este processo foi facilitado pelo reconhecimento gradual da distribuição irregular de expressões culturais consideradas mais representativas em certos

estados em detrimentos de outros. Esse processo é comandado por uma lógica de reclamação de uma brasilidade mais forte para cada estado: uns porque têm o candomblé, a capoeira, outros porque têm o samba, o maracatu, o frevo, o bumba meu boi, dentre outras manifestações emblemáticas de determinada localidade. Assim, diversas expressões culturais foram regionalmente cooptadas e/ou propostas como símbolos mais potentes da identidade da região, vista como um metonímia da nação.

Ecoando uma leitura nacionalista do bumba meu boi, também os folcloristas, intelectuais e políticos maranhenses elegem-no símbolo da identidade regional. No Maranhão, até 1940, predominava a exaltação da cultura erudita e do mito de “Atenas Brasileira”<sup>143</sup>, o qual estava relacionado a uma tentativa, por parte da intelectualidade local, de europeizar e, de certo modo, “embranquecer” a cultura e a identidade maranhense (Barros, 2007). No entanto, o movimento de caráter nacionalista que buscava a brasilidade nas camadas populares influenciou determinantemente as elites políticas e intelectuais do Maranhão que também passaram a se interessar pela cultura popular promovendo um redimensionamento dos símbolos identitários da região. Dessa forma, “a ‘Atenas Brasileira’ e a ideologia do branqueamento deixam de ser padrões centrais de referência para a efetivação de práticas e construção de representações, respectivamente, do Maranhão e do Brasil” (Barros, 2007: 29).

Lady Selma Albernaz (2004: 59) e Antônio Barros (2007: 29), em seus estudos sobre a configuração da identidade maranhense a partir do bumba meu boi, criticam os atuais estudos que apontam o preconceito sofrido pela brincadeira sem se referirem à “Atenas Brasileira” e aos processos históricos, pois este preconceito e proibição estariam relacionados

---

<sup>143</sup> Tal mito defende a ideia de que São Luís, capital do Maranhão, teria sido fundada pelos franceses, em 1612. Todavia, a historiadora Maria de Lourdes Lacroix questiona um conjunto de estudos que atesta a fundação de São Luís pelos franceses, e ao analisar “a passagem da valorização da fundação portuguesa, cujo resultado é um forte lusitanismo da cidade e do estado, para a valorização da fundação francesa pela população e particularmente pela elite de São Luís”, a autora argumenta que esta exaltação à fundação francesa começou no final do século XIX, com o declínio do crescimento econômico do Maranhão (Lacroix, 2000, 2002 *apud* Albernaz, 2004: 34; Barros, 2007: 34). Para um maior aprofundamento acerca do mito da Atenas Brasileira, consultar Albernaz (2004) e Barros (2007).

à “valorização local da erudição que o termo ‘Atenas’ simbolizava antes”. Entretanto, as perseguições às manifestações culturais, ligadas sobretudo a negros e mestiços, não ocorreram apenas no Maranhão, na “Atenas Brasileira”, mas foram observadas em grande parte do território brasileiro; como no Pará, por exemplo, onde o carimbó<sup>144</sup> e o boi bumbá foram proibidos, perseguidos e sofreram preconceito social por estarem vinculados aos batuques e às populações negras, tal como a capoeira (cf. Santos, 2005; Assunção, 2008), o candomblé na Bahia (cf. Santos, 2005), o samba no Rio de Janeiro (cf. Vianna, 1995), o maracatu em Pernambuco, dentre outras práticas e expressões culturais marcadas pela hibridação.

Portanto, essa questão das proibições, racismo e preconceito deve ser analisada sob um prisma mais amplo de discussão que envolve o paradigma epistemológico hegemónico que predominou até aos anos 1930 no pensamento social brasileiro e na própria trajetória das culturas populares brasileiras, que, em muitos casos, passaram por processos semelhantes. Tal aspeto pode ser comprovado ainda nas obras de Bakhtin (2010) e de Burke (2010) que destacam o preconceito com que as culturas dos camponeses e artesãos eram vistas pelas classes dominantes na Europa durante a Idade Média e o Renascimento, e de 1500 a 1800, respectivamente. Nota-se que o preconceito, a perseguição e a proibição, assim como os processos de apropriação da cultura popular pelos eruditos, estão presentes nas trajetórias das culturas populares em diferentes contextos ocidentais.

No contexto de valorização da cultura popular do Maranhão, destaca-se a atuação do folclorista maranhense Domingos Vieira Filho<sup>145</sup> (1924-1981) que, durante a década de 1950, procurou resgatar elementos da cultura popular para integrá-los à identidade regional.

---

<sup>144</sup> Ritmo e dança do Pará, caracteriza-se por passos circulares de dança, realizada por pares soltos, e pelo uso de instrumentos de percussão, corda e sopro. Para uma abordagem mais aprofundada sobre o carimbó, consultar o estudo de Marcelo Gabbay (2012).

<sup>145</sup> Para um aprofundamento sobre a trajetória de Domingos Vieira Filho e sua atuação na política cultural do Governo do Estado do Maranhão, consultar o estudo de Ana Socorro Ramos Braga (2000).

Corroborando a discussão em torno da mestiçagem, Domingos Vieira Filho (2008: 18) afirmou que o bumba meu boi “nasceu na colônia, ao influxo dos três povos formadores da nacionalidade”. Ao exaltar a participação de portugueses, indígenas e negros na “formação social do Brasil”, o folclorista garantiu que “a fusão dessas três contribuições foi feita sem grandes incidentes” (Vieira Filho, 2008: 18); propagando o discurso da mestiçagem e omitindo a violência física e simbólica intrínseca ao colonialismo.

Domingos Vieira Filho atribuiu a importância do bumba meu boi à existência de um “conjunto de sobrevivências do folclore dos três povos que nos formaram”, o qual pode ser reputado na presença dos “três agentes étnicos e culturais” na brincadeira – onde o Pai Francisco é o escravo negro da fazenda, o dono da fazenda é um português branco e os tapuios ou caboclos guerreiros são indígenas (Vieira Filho, 2008: 18), – apontando a representação do “encontro” das três raças no bumba boi do Maranhão. Nota-se, portanto, a capacidade desta brincadeira ilustrar o mito das três raças de uma maneira que, comparativamente, se sobrepõe às demais manifestações populares maranhenses, tais como as festas do Divino Espírito Santo, apontadas como herança portuguesa, e o tambor de crioula, tido como herança africana.

Nesta perspectiva, “é como um retrato da nação que o bumba meu boi é construído por intelectuais e membros da imprensa” local: afirmando a ideologia da mestiçagem e a união das raças ele “mostrava o Brasil, visto do Maranhão, como um país plenamente misturado e positivamente mestiço” (Barros, 2007: 176). Em seu estudo sobre o bumba meu boi como elemento modelador e mediador da identidade regional, Barros (2007: 181) argumenta que “a cristalização da interpretação de que os bumbas se originam da mistura das três raças foi aceita e difundida por estar estreitamente vinculada ao discurso do Brasil positivamente mestiço”.

Nesta acepção, observa-se a apropriação de uma narrativa nacional para criar-se uma identidade regional maranhense. Ao exaltar elementos e personagens característicos das culturas indígenas, negras e brancas que remetem ao mito das três raças formadoras da sociedade brasileira, o bumba meu boi passou a ser reconhecido como símbolo regional de uma unidade cultural brasileira. É interessante destacar ainda, que este apelo aos caracteres étnicos-raciais que revelam o multiculturalismo característico do bumba boi do Maranhão também foi utilizado como argumento para justificar o pedido de patrimonialização junto ao IPHAN, tal como será visto mais à frente.

Sendo assim, da mesma maneira como demais folcloristas citados ao longo deste capítulo, Domingos Vieira Filho intitulou o bumba meu boi como a manifestação cultural “mais importante em sua significação plástica e folclórica” (1977: 25) e o destacou como “o folguedo popular de maior evidência” em função de sua capacidade de resistência (Vieira Filho, 2008: 18). Albernaz (2004: 185) aponta Domingos Vieira Filho “como o intelectual que inaugura a relação entre o boi e a identidade maranhense”. Ainda, o folclorista maranhense relacionou a preponderância do bumba meu boi sobre as demais manifestações à sua estreita e profunda ligação com os brincantes, uma vez que este persistiu enquanto outras manifestações culturais análogas desapareceram, tanto no Maranhão como em demais regiões do território brasileiro, tal como foi apontado anteriormente por Mário de Andrade.

Em virtude de uma suposta originalidade, o bumba meu boi do Maranhão passou a ser reivindicado por intelectuais e políticos maranhenses como símbolo da cultura popular e da identidade regional da mesma forma como foi valorizado pelos folcloristas brasileiros como a expressão cultural mais representativa da nacionalidade brasileira. Nesta emblematização do bumba meu boi, observa-se que, ao mesmo tempo em que se enaltecem as singularidades regionais, “elementos repetitivos da afirmação de uma identidade brasileira são ecoados para incluir o Maranhão no Brasil” (Albernaz, 2004: 125); designadamente, a

mestiçagem e o mito das três raças. Neste sentido, conforme argumenta Barros (2007: 285), “o nacional e o global frequentemente se coadunam aos usos do local, demarcando identidades e culturas através de constantes e dinâmicas negociações, (des)articulando, assim, práticas e representações que dão sentido e forma à região e ao seu tipo regional”. Portanto, em concordância com Ruben Oliven (2001: 9), “a afirmação de identidades regionais no Brasil pode ser encarada como forma de salientar diferenças culturais e como reação a uma tentativa de homogeneização cultural”.

Em seus estudos sobre a centralidade simbólica do bumba meu boi na afirmação identitária, Albernaz (2004) e Barros (2007) analisaram esse processo de transformação da identidade maranhense – que envolve o deslocamento de uma formulação erudita e eurocêntrica sobre a identidade regional para uma formulação culturalista e popular – aliado à busca de uma representatividade da região que redimensionou os símbolos identitários locais. Inserido em um amplo propósito voltado a atender interesses políticos e demarcar semelhanças e diferenças entre Maranhão e Brasil, o bumba meu boi deixa de ser visto de forma pejorativa e passa a assumir um papel central no cenário cultural maranhense, principalmente a partir da década de 1970. Dessa forma, “em meio a ambiguidades e dissensos, definiu-se o bumba meu boi como uma manifestação cultural genuinamente regional, uma tradição maranhense” (Barros, 2007: 182).

Embora a gestão de José Sarney<sup>146</sup> no governo do Estado do Maranhão seja defendida por muitos brincantes, intelectuais e estudiosos, dentre estes Albernaz (2004), como determinante para a ascensão emblemática do bumba meu boi, Barros (2007) demonstra que essa relação entre bumba boi e identidade regional já era percebida entre 1937 e 1962,

---

<sup>146</sup> José Sarney (1930-) apresenta uma longa trajetória política, no cenário estadual e nacional, marcada por um caráter populista e oligárquico e por acusações de corrupção. Sarney governou o Estado do Maranhão entre 1966 e 1970, assumiu a presidência da República do Brasil entre 1985 e 1990, em decorrência da morte de Tancredo Neves – eleito presidente pelo voto indireto – e atuou no senado brasileiro com sucessivos mandatos, ora através do Estado do Maranhão ora do Amapá, chegando a assumir a presidência do senado inúmeras vezes.

tanto pelas camadas populares quanto por intelectuais e elites socioeconómicas, sendo, portanto, anterior ao mandato de Sarney. Através da análise de arquivos e jornais, Barros (2007: 75) comprova que “a operação de identificação das tradições e características regionais é anunciada, ainda que timidamente, já durante o século XIX”, como pode ser observado na participação do bumba meu boi na exposição realizada em Chicago em 1893, com o propósito de representar as danças populares do Maranhão no exterior, conforme referido anteriormente no primeiro capítulo.

Barros (2007: 183-185) destaca a contribuição de um conjunto de agentes – folcloristas, intelectuais, jornalistas, comerciantes, elites económicas e sociais, Prefeitura Municipal de São Luís – que promoveu conjuntamente a valorização do bumba boi, desmistificando a imagem de Sarney como o “libertador” das culturas populares consagrada na memória oral e escrita<sup>147</sup>. Em concordância com Barros, penso que os processos que legitimaram o bumba meu boi como símbolo regional “resultam da mobilização de múltiplas, e não raro díspares e descontínuas, estratégias individuais e grupais, nas quais fatores locais e extra-locais se intercambiam” (Barros, 2007: 185).

A partir da gestão de Sarney (1966-1970) observa-se uma mais eficaz institucionalização do vínculo entre identidade regional e cultura popular através da criação de órgãos e políticas estatais voltadas para a promoção cultural e do turismo. Os governos estaduais subsequentes continuaram a proposta implantada por Sarney, de modo que a década de 1970 representou o “marco inicial do ainda atual processo de valorização e comercialização da brincadeira, que foi, aos poucos, conquistando espaços e receptividade junto a diversas camadas da sociedade” (Carvalho, 2004a: 90). Como sublinha Albernaz

---

<sup>147</sup> Para selar seu “apoio” às expressões culturais, Sarney convidou o bumba meu boi da Liberdade – grupo abordado no segundo capítulo desta tese – para se apresentar no Palácio dos Leões, sede do governo do Estado do Maranhão. Esta prática de convidar práticas culturais e afro-religiosas a se apresentarem para autoridades políticas em eventos oficiais e nas sedes dos governos de Estado também foi retratada por Vianna (1995) em relação ao samba no Rio de Janeiro durante o Estado Novo (1937-1945) e por Santos (2005) em relação ao candomblé e à capoeira na Bahia na década de 1970.

(2004: 211), articulando políticas culturais com políticas de incentivo ao turismo, o governo estadual passou a priorizar as produções culturais com a finalidade de afirmar “uma diferença do estado em relação à nação”. A partir de então, intensificou-se a divulgação em âmbito nacional do bumba meu boi como a festa popular mais emblemática do Maranhão (Albernaz, 2004; Carvalho, 2004a; Barros, 2007).

Neste contexto, destaca-se novamente a atuação de Domingos Vieira Filho<sup>148</sup> no desenvolvimento de políticas culturais ao ingressar na estrutura administrativa do governo do Estado do Maranhão, onde trabalhou pela criação de órgãos vinculados à cultura<sup>149</sup>, incentivou a pesquisa promovendo a classificação e divulgação das práticas culturais e desempenhou papel importante como articulador na defesa do folclore maranhense (cf. Braga, 2000). Do mesmo modo, a participação de Zelinda Lima<sup>150</sup> à frente de órgãos ligados ao turismo contribuiu substancialmente para a objetificação do bumba meu boi através de ações, simultaneamente, de incentivo ao turismo e de “apoio” à cultura popular; tais como, promoção de eventos culturais, contratação de grupos para se apresentarem em tais eventos, valorização das manifestações culturais como atrativo turístico, patrocínio dos grupos, sobretudo para a produção das vestimentas, dentre outros.

Em 1982, com a inauguração do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, observa-se a consolidação das políticas culturais e uma maior divulgação da cultura popular maranhense através do incentivo à pesquisa e da organização de seminários, oficinas, exposições e apresentações de diferentes práticas culturais do Maranhão (Albernaz, 2004: 208). Fundamentado na oposição tradicional/moderno, esta instituição ligada ao Governo do

---

<sup>148</sup> Domingos Vieira Filho atuou como diretor do Departamento de Cultura do Estado entre 1961 e 1970 e depois retornou como presidente da Fundação Cultural do Maranhão entre 1975 e 1979 (Braga, 2000).

<sup>149</sup> Considerando as mudanças de nomenclatura das instituições de cultura e de turismo ao longo dos anos e dos diferentes mandatos, optei por não especificar o nome das instituições, e simplesmente me referir às mesmas como órgãos ligados ao governo do Estado do Maranhão ou à Prefeitura de São Luís.

<sup>150</sup> Zelinda Machado de Castro e Lima é uma pesquisadora e folclorista maranhense que atuou em instituições de turismo, tanto em esfera estadual quanto municipal, desde a década de 1960; nos anos 1980 assumiu a diretoria do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, onde ainda atuava como colaboradora em 2013.

Estado, atuava no ordenamento, regulação e classificação das práticas culturais, efetivando o cadastramento dos grupos. Através desta normatização, o Estado somente contrataria (e ainda hoje contrata) aquelas brincadeiras dotadas de personalidade jurídica, com cadastro atualizado e em dias com o pagamento de impostos, promovendo a institucionalização do bumba meu boi.

Dando continuidade a esta proposta de promover o turismo através da valorização do bumba boi como a festa mais emblemática do estado, Roseana Sarney<sup>151</sup>, filha de José Sarney, também implementou durante a década de 1990 ações de “apoio” às práticas culturais. Desse modo, consolidou a adequação do bumba meu boi ao mercado turístico e cultural com o intuito de promover a cultura local como atrativo através da intensificação das campanhas midiáticas em nível nacional e internacional voltadas para o desenvolvimento do turismo no Maranhão<sup>152</sup>. Ao longo dos mandatos de Roseana Sarney, nota-se um aumento significativo nos recursos financeiros destinados à cultura popular, sobretudo para a contratação de grupos de bumba boi (Cardoso, 2008; Silva, 2013). Letícia Cardoso (2008), mostra que a política cultural implementada nos governos de Roseana Sarney deu visibilidade tanto para as manifestações culturais quanto para a própria governadora. Sendo assim, observa-se o uso estratégico da cultura popular, através de ações estatais, para a construção e propagação da imagem da governadora “boieira”, assim como para fomentar o turismo no estado (Cardoso, 2008; Silva, 2013).

Como estratégias usadas durante a gestão de Roseana Sarney para propagar a sua popularidade e divulgar a cultura maranhense, Gisélia Silva (2013: 34) aponta a formulação e

---

<sup>151</sup> Roseana Sarney Murad (1953-) governou o estado do Maranhão, primeiramente, de 1995 a 2002; de 2003 a 2009 atuou no senado como senadora eleita pelo Maranhão; e de 2009 a 2014 assumiu novamente o governo do Estado. Roseana é chamada de governadora “boieira” em virtude de seu interesse e ligação com alguns grupos de bumba meu boi. Para uma análise sobre a instrumentalização da cultura popular nos governos de Roseana Sarney, entre 1995 e 2002, consultar os estudos de Letícia Cardoso (2008) e de Gisélia Silva (2013).

<sup>152</sup> Albernaz analisa o Plano Maior – Plano de Desenvolvimento Integral do Turismo no Maranhão, implementado entre 2000 e 2003, durante o governo de Roseana Sarney – que buscava fomentar o turismo no estado usando elementos da cultura e da natureza como “recursos estratégicos para a promoção do desenvolvimento econômico” (Plano Maior, 2000: 3 *apud* Albernaz, 2004: 241).

divulgação de uma política cultural voltada para a contratação e comercialização de grupos ligados a cultura popular, produção de eventos culturais e instalação de museus e exposições voltados para a cultura popular. Da mesma forma, era corrente a prática clientelista voltada a atender interesses particulares de determinados grupos de bumba meu boi, usando seus donos para se aproximar dos brincantes e angariar eleitorado (Silva, 2013: 61).

Esta cooptação política do bumba meu boi também revela uma estratégia populista do governo do Estado semelhante à política greco-romana do “pão e circo” (*panis et circenses*), pela qual o Estado, através das políticas culturais, colabora com a produção da brincadeira através de doação de material para a confecção das indumentárias e contrata os grupos com a finalidade de promover o turismo no estado, e ao mesmo tempo, ganhar o apoio e os votos dos brincantes. Tal aspeto, evidencia uma zona de contacto ambivalente, entre políticos e cultura popular, onde as relações estabelecidas reiteram o poder hegemónico e as hierarquias sociais; atitude iniciada em 1966 com José Sarney e perpetuada na gestão de sua filha Roseana Sarney, que também procura garantir a sua sobrevivência política através do “apoio” aos grupos de bumba meu boi.

Os contactos e as trocas observados no bumba meu boi a partir da intervenção do Estado e da atuação de folcloristas e intelectuais, foram determinantes para a sua valorização como símbolo identitário e mais recentemente para o seu reconhecimento como património cultural do Brasil. Entretanto, faz-se ressaltar que entre estes distintos “níveis culturais” observa-se “um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional” (Vilhena, 1997: 29). Neste sentido, esta relação de circularidade pode caracterizar-se como um “tráfego de mão dupla” (Burke, 2010:

98), cujos resultados revelam formas de assimilação, tal como foi abordado por Bakhtin (2010) e Burke (2010)<sup>153</sup>.

A partir deste processo de valorização, o bumba meu boi passou a ser visto como elemento emblemático da cultura nacional e maranhense; mas será que a população brincante também foi reconhecida e valorizada nesta conjuntura? Ao eleger o bumba meu boi como símbolo de identidade e concentrarem-se na exaltação de sua singularidade, o Estado e os estudiosos em questão omitiram a dinâmica cultural e social envolvente e “esqueceram-se” das pessoas concretas que estão “por trás” desta brincadeira, e muitas vezes, vivem em função dela. Estes sujeitos brincantes foram fundamentais para a continuidade e resistência do bumba meu boi até os dias atuais, pois persistiram com esta prática mesmo diante das opressões, proibições e violentas perseguições policiais. São eles que, ainda hoje, manifestam, através do bumba meu boi, suas próprias identidades, memórias, crenças e sentimento de pertença, revelando um modo de ser e de estar particular dos brincantes, que reflete suas posições sociais e suas conexões com o mundo exterior à brincadeira através da mesma.

Casos como o do bumba meu boi e de demais manifestações culturais ligadas a populações negras e subalternizadas caracterizam-se como exemplos de processos contraditórios de criouliização<sup>154</sup>, os quais foram centrais para a construção das identidades nacionais e regionais (Assunção, 2005: 165). A partir da análise da formação das culturas populares no Brasil e, conseqüentemente, das relações estabelecidas entre as elites políticas,

---

<sup>153</sup> Em sua análise sobre a obra de Rabelais, Mikhail Bakhtin demonstra como, atuando enquanto um sujeito intermediário que transitava entre diferentes segmentos sociais, Rabelais inspirava-se na cultura cômica popular para “destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos”, e assim, “lançar um novo olhar sobre eles” (Bakhtin, 2010: 386). Peter Burke, por sua vez, demonstra a “ascensão social” de danças, como a valsa e a mascarada, que originaram-se na cultura popular e, após um processo de apropriação e adaptação viabilizado pela nobreza e pela burguesia do século XVIII, assumiram um caráter mais formal e adentraram às cortes. Entretanto, para Bakhtin “ao evoluir para as mascaradas de corte e ao ligar-se a outras tradições”, surgem “aspetos puramente decorativos e alegóricos abstratos” que enfraquecem o aspeto utópico e popular (Bakhtin, 2010: 180).

<sup>154</sup> Usado para referir-se a processos de hibridação cultural no “Atlântico Negro”, este conceito está ligado à ideia de deslocamento, tanto de classes dominantes quanto de populações subalternizadas, e sugere que o intercâmbio cultural em ambas as direções do contacto impulsiona processos criativos (Assunção, 2005: 161).

económicas e sociais, e as populações subalternas, convém questionar: “why other forms could survive to the present day, and what was necessary for the latter to adapt successfully to the many elite strategies of subordination and control” (Assunção, 2005: 165-166).

A partir da trajetória do bumba meu boi – e da mesma maneira, do samba, candomblé, capoeira, dentre outros exemplos – é possível compreender o processo de emblematização de expressões culturais praticadas por grupos subalternizados, o qual é regido pela manipulação de símbolos étnicos e raciais, e por negociações em torno das culturas populares com o propósito de acentuar singularidades. Portanto, deve-se ter em atenção o significado político inerente a esta conjuntura, uma vez que os discursos de valorização do bumba meu boi elucidados ao longo deste estudo evidenciam as ambivalências e contradições deste processo. Neste sentido, a tematização da cultura popular envolvendo a participação de políticos, folcloristas e intelectuais, elevou o bumba meu boi a símbolo de “autenticidade” brasileira e regional, inserindo-o nas programações oficiais do Estado, nas campanhas mediáticas e no fomento ao turismo. A partir da intensa exploração da imagem deste símbolo, surgiu a preocupação com a preservação das formas mais “tradicionais” que conduziu à patrimonialização do bumba meu boi, exaltando seu vínculo com as “raízes” da nacionalidade brasileira em discursos identitários, conforme será discutido mais à frente.

### **3.3 O bumba meu boi no jogo das identidades**

Retomando a questão das supostas origens e/ou influências do bumba meu boi, é pertinente analisar os discursos dos brincantes e de diferentes atores ligados às instituições culturais, tendo em vista os usos sociais e políticos da noção de origem e sua relação com a afirmação de identidades. De acordo com as conversas e entrevistas realizadas com os brincantes e demais integrantes do boi da Liberdade, percebi que suas opiniões são

heterogéneas e, portanto, não caracterizam um discurso unívoco construído coletivamente, mas sim revelam o lugar de enunciação<sup>155</sup> de cada brincante que retrata suas próprias condições etnoculturais e sociais. No entanto, sendo este grupo composto maioritariamente por populações negras, menos favorecidas economicamente e remanescentes de quilombos, a origem escrava negra é a narrativa predominante. Cabe sublinhar ainda que, às vezes, os diferentes interlocutores manifestavam sua percepção em resposta ao meu questionamento; mas, por vezes, a questão das supostas origens da brincadeira aparecia em seus discursos espontaneamente sem que eu lhes perguntasse.

Em conversa com dona Vitorina – vaqueira do boi da Liberdade – ela exaltou em seu relato que essa brincadeira “vem do negro, da escravidão”, mas reconheceu que hoje isso mudou, pois observa “uma mistura” étnica e social (Entrevista concedida em 14 de agosto de 2013). Regina, líder deste grupo, confirmou a ideia de que o escravo está na origem do bumba boi e, tendo em conta a presença predominante de descendentes diretos de populações negras remanescentes de quilombos, acrescentou: “eu tenho pra mim que ainda continua” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). Seu Zió, um dos cabeceiras deste grupo, ratificou o surgimento dessa brincadeira junto aos negros, na senzala, e narrou o facto da seguinte maneira:

Surgiu assim: o negro não tinha... como é? Instrumento assim... negócio de pistão, trombone, essas coisas assim, não tinha. Mas às vezes, era bater numa lata, tambor, assim... num pedaço de pau oco, batia, fazia zuada [i.e. barulho] [...]. Assim que era, ele fazia aquela batucada, quem sabia dançar, dançava, quem não sabia ficava só oiando [olhando], era isso aí, lá na senzala [...]. *Aí os branco foram tomando conta, é sempre assim* (seu Zió em entrevista concedida em 31 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

Estes três comentários apontam o bumba meu boi como uma herança cultural negra remanescente de escravos. Neste sentido, quando os brincantes afirmam uma origem

---

<sup>155</sup> De acordo com Stuart Hall (1996: 68) “todos nós escrevemos e falamos desde um lugar e um tempo particulares, desde uma história e uma cultura que nos são específicas. O que dizemos está sempre em contexto, posicionado”.

escrava negra deve-se ter atenção para o ponto de partida deles e compreender que suas referências remetem aos antigos quilombos, situados no interior do estado, nomeadamente na região de Guimarães, onde a maioria dos brincantes do boi da Liberdade nasceu e residiu até migrar para São Luís. Ainda, é interessante destacar no discurso de seu Zió, o modo como ele percebe a apropriação de práticas culturais de populações subalternizadas pelas elites sociais, que “tomaram conta” da brincadeira; tal como ocorreu a partir dos estudos folcloristas que passaram a determinar suas características fundamentais.

Por outro lado, em conversa com seu Raimundo, rezador do boi da Liberdade, quando mencionei que, no passado, o bumba meu boi era visto como uma brincadeira de negros, ele interrompeu-me e retificou:

Brincadeira de negros é São Benedito<sup>156</sup>, porque desde o santo é negro. Então, brincadeira de se tratar “brincadeira de negro” é São Benedito; *boi é quem quiser brincar*, mesmo se disser “é brincadeira de negro”, mas no interior [na zona rural] *se misturava tudo* (seu Raimundo em entrevista concedida em 22 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

O comentário de seu Raimundo remete à experiência vivenciada na região de Guimarães, lugar onde nasceu e viveu a maior parte de sua vida até migrar para São Luís, e é interessante, pois confronta os discursos – produzidos por cronistas, brincantes e alguns estudiosos da atualidade – que apontaram o bumba meu boi como “brincadeira de negros”. Seu Raimundo ratifica o paradigma da mistura e das trocas horizontais, ao alegar que mesmo no passado já “se misturava tudo” e, portanto, não havia segregações sócio-raciais na brincadeira do boi realizada na zona rural.

Seu Raimundo evidencia a ocorrência de uma mistura de base popular na brincadeira, e sugere que o preconceito contra o bumba meu boi, não era comum no meio

---

<sup>156</sup> Como referido anteriormente, São Benedito é o padroeiro do tambor de crioula. Seu Raimundo relata a participação de seu pai – homem branco e descendente de portugueses – nas festas de São Benedito: “papai que ia rezar [...], era nove noites de tambor [de crioula], ele ia bater tambor desde a qualidade de doze anos; tinha a procissão, no fim, dava um bailezinho lá, no meio da procissão era tambor, toda a noite, batia tambor a noite toda, rezava”. Com isso mostra a participação de sua família, brancos descendentes de portugueses, nas festas populares consideradas “brincadeiras de negros”.

rural, mas sim característico dos centros urbanos, nomeadamente na capital São Luís, onde, as elites económicas e sociais concentravam-se e buscavam divulgar uma imagem erudita da cultura, atribuindo à brincadeira um lugar marginalizado, conforme constatou-se nas antigas crónicas “fundacionais”. Com isso, seu Raimundo demonstra o bumba meu boi como um espaço de interações interétnicas, desconstruindo as concepções sócio-raciais que segregaram e/ou formataram a brincadeira em tempos pretéritos, pois, conforme arguiu, “boi é [para] quem quiser brincar”.

Por sua vez, Neto de Azile – ex-produtor cultural do boi da Liberdade – ao longo de uma conversa que tivemos sobre as construções ideológicas eruditas em torno do bumba meu boi, embora tenha defendido ser a brincadeira “um amálgama de características”, onde “há uma relação interétnica que é difícil você separar onde começa a influência de um e termina a da outra”, sublinhou a classificação em sotaques para apontar os caracteres predominantes:

*Cada sotaque tem a matriz marcante, a característica étnica marcante com alguns aspetos, por isso eu infiro o seguinte: o boi de zabumba é uma matriz afro que vem pegando traços de outras culturas, o bumba meu boi da baixada é uma matriz indígena que vem buscando... Quer dizer, a origem, acredito que a origem esteja relacionada a só uma matriz. Então, atualmente com essa facilidade de comunicação e de integração se vá pegando o que tem de melhor em cada um e cruzando, porque se você observar as características originais dos três sotaques, eles são altamente diferenciados, é um branco, um preto e um índio. Porque o sotaque de orquestra é iminentemente europeu, até a forma de se vestir do vaqueiro, o formato dos chapéus dos vaqueiros ou dos amos do boi de sotaque de orquestra, ele remonta às roupas de época de fidalgos do período napoleónico, o formato do chapéu. Então, são três matrizes bem claras; agora, atualmente que elas estão fazendo uma confusão (Neto de Azile em entrevista concedida em 27 de agosto de 2013, os itálicos são meus).*

Apesar de destacar a divisão da brincadeira em grupos étnicos predominantes, Neto de Azile sugere os trocas horizontais geradas nos atuais processos criativos de intercâmbio cultural a partir da interação entre os diferentes estilos de brincar boi.

Apontou ainda paralelismos culturais observados na cultura material do bumba meu boi, tal como pode ser observado no seguinte argumento:

O que que tem de africano no boi? A percussão, tanto das zabumbas como dos pandeiros e dos maracás oxeres, que são instrumentos típicos africanos. Mas se você observar os bordados, o material utilizado é de origem europeia, o bordado, ele é europeu. Então, mesmo hoje sendo realizado de forma artesanal por essas pessoas, a origem dele não é afro, ela é europeia. Então, o bordado do bumba meu boi esse sim tem uma marca, ele é europeu, porque não vem do indígena e não vem do africano. Então, essa é a principal marca da indumentária, é o bordado, são as pedras, são os canutilhos, a forma de bordar artesanal que é vinda da *belle époque* europeia (Entrevista concedida em 27 de agosto de 2013).

O discurso de Neto de Azile sugere um processo de hibridação cultural na brincadeira, mas acentua um “traço marcante afro”, evidenciando que a suposta origem relacionada “a só uma matriz” estaria ligada ao negro.

Da mesma forma, Nadir, dona do boi da Floresta, para explicar-me as características principais do bumba boi do Maranhão, também partiu da classificação em sotaques destacando a presença do negro, do índio e do branco. Argumentando que “o branco está presente justamente na estética, essa riqueza de indumentária, essa beleza, o brilho”, apontou semelhanças com as roupas e materiais, como lantejoulas e pedrarias, usados nas cortes portuguesas durante o período colonial e ratificou a influência portuguesa e/ou europeia no bordado da indumentária do bumba meu boi (Depoimento concedido em conversa informal realizada em 3 de maio de 2013). Este pensamento acerca da influência europeia vislumbrada na indumentária do bumba meu boi parece ser consensual no Maranhão entre os diversos agentes sociais e culturais envolvidos com a brincadeira, sejam estes brincantes, intelectuais ou instituições governamentais.

Todavia, quando questionei Izaurina Nunes – técnica do IPHAN, coordenadora do dossiê de patrimonialização do bumba meu boi do Maranhão – sobre esta possível influência europeia, ibérica e/ou portuguesa na brincadeira, ela inferiu:

Eu, pra te falar a verdade, não sei quem começou com essa história, mas *isso vem sendo reproduzido* [...]. Américo Azevedo [cf. Azevedo Neto, 1983] [...], ele costuma dizer que o boi tem influência negra, indígena e portuguesa, aí ele faz uma relação com os sotaques, aí o sotaque de zabumba seria o sotaque do negro, o sotaque da ilha [matraca] seria o sotaque do índio e o sotaque de orquestra seria o do branco, que ele diz que é o mais recente. Lá no dossiê [de patrimonialização] o que eu verifiquei? Todo mundo diz assim: “ah o sotaque de zabumba é o sotaque do negro”, ora o boi de zabumba realmente tem uma presença negra muito marcante,

assim como o boi costa de mão, são os dois em que a presença do negro é muito forte. O *boi de orquestra* realmente é a presença do branco, *que é um boi mais de elite, tornou-se atualmente boi mais de elite*, né. O boi da baixada e o boi da ilha [matraca] seriam o boi mestiço, vamos dizer assim. Agora, eu não vi em lugar nenhum nada que comprovasse (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013, os itálicos são meus).

De acordo com Izaurina Nunes, “está tudo muito misturado, [...] deve ter tido influências de vários povos, até da cultura árabe” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013), tendo em conta o uso de pandeirões e pandeiros quadrados em alguns grupos. No entanto, ela considerou a hipótese de Arthur Ramos como a mais consistente para explicar a relação do bumba meu boi com a cultura negra:

Quando ele fala dos bantos, que eram povos totêmicos e que, já lá [em África], eles já tinham rituais com boi, eles sacrificavam boi pra adquirir as qualidades do totem, sacrificavam em uma grande festa. Isso me lembra a morte do boi aqui [...], realmente, é um sacrifício, é uma situação triste, mas que as pessoas comemoram, e elas também ingerem o boi simbolicamente, seja através do sangue, e anteriormente faziam chá da madeira da carcaça do boi quando esbandalhavam, elas ingerem como se elas estivessem realmente consumindo [o boi] [...] Mas isso não significa que não tenha tido influência de outros povos né, mas isso aí eu não me arrisco a afirmar (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

Izaurina Nunes acrescentou ainda que esta associação do bumba meu boi com o “banquete totêmico”, defendida por Arthur Ramos, é observada especialmente no Maranhão, visto que nas brincadeiras de boi realizadas nas demais regiões brasileiras não se celebra a morte do boi.

Por seu turno, Sebastião Cardoso – à época, diretor do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho – em meio a conversa que tivemos, também fortaleceu o vínculo da brincadeira com a cultura negra, mas enfatizou a hibridação cultural existente na mesma inferindo “que o boi é universal<sup>157</sup>, da antiguidade, [...] pra todo lado tem um bozinho. Aí, agora, como ele chegou aqui... Eu acho que eles daqui chegaram e misturaram tudo dele, misturaram todos os bois” (Entrevista concedida em 29 de julho de 2013). Ainda, levando em consideração a diversidade de brincadeiras de boi observadas em diferentes regiões do

---

<sup>157</sup> Câmara Cascudo (1962), Alceu Araújo (1967), Hermilo Borba Filho (1982), Américo Azevedo Neto (1983) e outros autores também destacaram esse caráter universal do boi por estar presente em diversas manifestações culturais observadas em diferentes contextos históricos e geográficos.

território nacional, Sebastião Cardoso exaltou o bumba boi como um símbolo de identidade brasileira, mas destacou que “o bumba meu boi em si do Maranhão, [...] é a expressão que é mais forte e simboliza como um todo a cultura popular”. Embora tenha reconhecido a importância de outras práticas culturais maranhenses, tais como, o tambor de crioula e a festa do Divino Espírito Santo, sublinhou: “o bumba meu boi, sem dúvida, é a referência maior”.

O comentário de Sebastião Cardoso reverbera as ideias dos folcloristas, especialmente Mário de Andrade, que elegeram o bumba meu boi como símbolo de identidade nacional, apontando-o como a mais exemplar de todas as manifestações brasileiras. Este pensamento também é compartilhado entre os brincantes e demais agentes envolvidos com a cultura popular no Maranhão. Como sublinha Regina, essa preferência pelo bumba meu boi sempre existiu entre os brincantes, independente do processo de valorização da brincadeira e da atuação de folcloristas, de intelectuais e de políticos, pois “eles [brincantes] gostam de verdade”, e assim, acentua o caráter identitário da brincadeira e a relação de pertença dos brincantes (Regina em entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). De todo modo, constatei que a questão das supostas origens e/ou influências do bumba meu boi não é central para os brincantes nem para os representantes das instituições culturais com quem conversei, mas é usada para afirmar crenças, visões de mundo e modos de pertença que configuram uma identidade coletiva no bumba meu boi.

Observa-se, portanto, que nos discursos atuais sobre as supostas origens e/ou influências do bumba meu boi parece haver um padrão corrente: ao mesmo tempo em que brincantes e instituições culturais sublinham um acento negro; apontam para um processo recente de hibridação cultural viabilizado por trocas horizontais. Percebe-se nos discursos dos brincantes, a predominância de uma narrativa que sublinha mais marcadamente uma origem negra em oposição às políticas identitárias e à atuação de folcloristas que promoveram o

bumba meu boi como símbolo de identidade por ilustrar o mito das três raças e/ou sublinhar o caráter mestiço da brincadeira, conforme referido antes.

Embora seja possível encontrar ecos da narrativa das três raças no discurso de alguns sujeitos a partir da analogia aos sotaques, essa categoria é usada para destacar elementos étnicos predominantes e demarcar as diferenças entre os estilos de brincar boi. Na perspectiva dos meus interlocutores, a narrativa baseada nos sotaques, quando acionada, não está relacionada ao mito das três raças, o qual, eles próprios parecem desconhecer. Do mesmo modo, os elementos atribuídos ao branco, quando referidos, estão associados a aspectos mais recentes, como por exemplo, os bordados e o sotaque de orquestra, e, portanto, não estão ligados aos autos ibéricos, como apontou Mário de Andrade.

Dessa forma, a origem negra, por vezes ligada à escravatura, sublinhada em diversas falas revela uma elaboração dos próprios brincantes sem a interferência de intelectuais, uma vez que apontam para aspectos diferentes daqueles defendidos por folcloristas ao fazerem analogias com celebrações africanas. Nesta aceção, a abordagem dos brincantes revela uma narrativa alternativa que mostra os limites da capacidade de circulação dessas tematizações eruditas, uma vez que os brincantes nem entram em diálogo com tais formulações. Embora hajam trocas verticais significativas entre o bumba meu boi, o Estado e os intelectuais e os folcloristas, é válido inferir que essa circulação é limitada, e portanto, não é totalmente absorvida pelos brincantes. Nota-se, portanto, que as identidades construídas a partir do bumba boi “emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação de diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída” (Hall, 2009: 109)<sup>158</sup>.

---

<sup>158</sup> Stuart Hall (2009) relaciona o conceito de identidade ao “jogo” da diferença, pelo qual ocorre demarcação de fronteiras simbólicas. Nesta perspectiva, “as identidades não são nunca unificadas”, mas sim “cada vez mais fragmentadas e fraturadas”, e portanto são “multiplicamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicas. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação” (Hall, 2009: 108).

Diante desta circularidade deve-se levar em consideração que, se por um lado os folcloristas, o Estado e as classes dominantes serviram-se do bumba meu boi para atender a interesses políticos, ideológicos e estéticos, por outro lado, tiraram-no do ostracismo e lançaram um novo olhar sobre o mesmo. Ao mesmo tempo, as trocas entre eruditos e populares desencadearam um processo ideológico de “embranquecimento” da brincadeira observado nos seguintes termos: primeiramente, os folcloristas reformularam a imagem da brincadeira até então associada a negros, pobres e marginalizados, ao apontarem supostas origens portuguesa e ibérica, para em seguida, defenderem o caráter mestiço e a “autenticidade” brasileira da mesma. Especificamente em relação ao bumba meu boi do Maranhão, a partir de uma classificação baseada em caracteres étnicos e raciais predominantes, formulada por estudiosos e assimilada pelos brincantes, observa-se uma reconfiguração dos padrões estéticos, na qual destaca-se o mito das três raças; para além dos incentivos governamentais intensificados a partir da década de 1970.

Ao modificar-se no tempo e no espaço – tal como é estabelecido nos pressupostos da teoria viajante de Edward Said, segunda a qual, uma teoria ou prática ao “viajar” pode perder sua forma e força original, mas também pode ter o “seu núcleo [...] reacendido” (Said, 2005: 42) – o bumba meu boi adquiriu maior visibilidade, teve o seu valor cultural reconhecido socialmente e tornou-se símbolo de identidade nacional e regional, ainda que fosse para atender a interesses políticos. E como foi possível observar nos discursos dos brincantes e instituições culturais, ao afirmarem ser uma brincadeira originalmente ligada a populações subalternizadas e destacarem um caráter negro, sobretudo em se tratando de grupos do sotaque de zabumba, onde percebe-se mais marcadamente essa valorização do elemento negro, nota-se que este “núcleo foi reacendido” após um relativo processo de “embranquecimento” via ideologia da mestiçagem. Ainda, não parece-me que o bumba meu boi tenha perdido sua “forma e força original”, visto que – apesar de ter sido apropriado por

políticos e intelectuais nos discursos identitários e ter adquirido formatos mais espetaculares, conforme será visto a seguir – a relação de pertença e de identificação entre os brincantes e a brincadeira mantém-se em qualquer uma de suas versões, sejam as mais “tradicionais” ou sejam as mais espetaculares.

Nota-se que, mesmo desencadeando no reconhecimento do bumba meu boi, a interação observada entre este e as classes dominantes é fortemente marcada por relações de poder voltadas a propósitos políticos e podem enquadrar-se naquilo que Stuart Hall (2006: 22) definiu como “jogo” das identidades, pelo qual “a identidade muda de acordo com a forma como o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganhada ou perdida”, tornando-se consciente politicamente. Tendo em conta que as identidades estruturam-se no “jogo da interação” entre o Estado e as populações subalternizadas “através de uma relação política”, Renato Ortiz questiona a busca das identidades e das memórias essencializadas e indaga: “quem é o artífice desta identidade e desta memória que se querem nacionais [ou regionais]? A que grupos sociais se vinculam e a que interesse eles servem? (Ortiz, 2006: 139).

Neste processo, através de mecanismos de objetificação, o Estado “se apropria das práticas populares para apresentá-las como expressões da cultura” e da identidade nacional e regional; e neste sentido, a atuação de intelectuais como mediadores simbólicos entre as culturas populares e as políticas identitárias é fundamental, pois “são eles que descolam as manifestações culturais de sua esfera particular e as articulam a uma totalidade que as transcende” (Ortiz, 2006: 140). Assim, a construção das identidades está relacionada a uma “estratégia discursiva” que, através da construção de um “mito fundacional”, exalta uma narrativa identitária associada ao passado pré-existente, à tradição, à herança e à continuidade (Hall, 2006: 53).

No entanto, quando acionadas na construção das identidades, as culturas populares integram estratégias discursivas que, além de ocultar as contradições sociais, relacionam-se a uma “estrutura de poder cultural” marcada por violentos processos de conquista e subjugação de populações, línguas, costumes e tradições, e por tentativas de imposição de uma “hegemonia cultural mais unificada” (Hall, 2006: 59-60)<sup>159</sup>. Embora as relações de poder tenham formatado ideologicamente o bumba meu boi interpretando-o como uma “comunidade imaginada”<sup>160</sup> (Anderson, 2008), não conseguiram delinear suas fronteiras, as quais diluem-se no “jogo das identidades” (Hall, 2006) praticado e negociado pelos brincantes. Portanto, o bumba meu boi constitui-se em uma zona de contacto, não um espaço fechado, limitado e subjugado por forças e interesses alheios, mas um espaço de agencialidades, resistência e de negociação das práticas e identidades culturais.

---

<sup>159</sup> De acordo com Stuart Hall (1996: 68-69) a identidade cultural pode ser pensada a partir das seguintes perspectivas: a primeira defende que as identidades culturais “refletem as experiências históricas em comum e os códigos culturais partilhados” que formatam quadros estáveis e imutáveis e se mantêm acima das mudanças decorrentes das vicissitudes da interação social cotidiana; enquanto a segunda abordagem reconhece a existência de pontos de similaridades e de diferenças que constituem “o que realmente somos” ou “o que nos tornamos”, admitindo as rupturas e descontinuidades, pois as identidades culturais, “longe de fixas eternamente em algum passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder”.

<sup>160</sup> Em sua análise sobre o nacionalismo, Benedict Anderson (2008: 30) mostra a necessidade de se compreender as transformações de seus símbolos ao longo do tempo e, assim, propõe uma abordagem da nação como uma “comunidade política imaginada – e imaginada como sendo intrinsecamente limitada e, ao mesmo tempo, soberana” (Anderson, 2008: 32-33). Nesta aceção, Anderson infere que a nação é imaginada porque implica “a imagem viva da comunhão” entre indivíduos que jamais entraram ou entrarão em contacto uns com os outros; e, portanto, imagina-se a nação como “limitada porque [...] possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais existem outras nações”; soberana porque almeja a liberdade e autonomia; e, finalmente, é “imaginada como uma comunidade porque, independentemente da desigualdade e da exploração efetivas que possam existir dentro dela, a nação sempre é concebida como uma profunda camaradagem horizontal” (Anderson, 2008: 33-34).

#### Capítulo 4. Impactos do processo de valorização cultural do bumba meu boi

Como foi demonstrado no capítulo anterior, observou-se a valorização do bumba meu boi como signo de identidade a partir da atuação de folcloristas e da sua subsequente cooptação pelo Governo do Estado do Maranhão através da articulação de políticas culturais e de incentivo ao turismo, que, com a finalidade de acentuar singularidades, inseriram a brincadeira nas programações oficiais do Estado. Os estudos de folclore, a indústria cultural e o Estado contribuíram determinantemente para a propagação do bumba meu boi como emblema identitário e para a “teatralização” da brincadeira, nos termos abordados por Néstor García Canclini (1998: 207), através dos usos da cultura popular por políticas populistas voltadas para exaltar singularidades e atrair fluxos turísticos. Essa instrumentalização desencadeou a crescente comercialização do bumba meu boi através de sua inclusão “no circuito turístico do estado sob os auspícios de órgãos oficiais de cultura, e, em paralelo, a progressiva introdução de mudanças modernizantes nas formas de expressão e organização dos brincantes” (Carvalho, 2004a: 90). Sendo assim, proponho neste capítulo analisar os impactos das políticas culturais implementadas pelo governo do Estado.

Considerando o conjunto de políticas particularmente desenvolvido nos últimos anos e suas repercussões no âmbito do bumba meu boi sendo avaliadas ora positivamente ora negativamente, é válido sublinhar a perspectiva dos brincantes sobre tais iniciativas. Ao longo das conversas que estabeleci com os brincantes durante o trabalho de campo, ouvi alguns comentários interessantes e que merecem ser destacados, tal como o depoimento de seu Zé Olhinho – dono do boi de Santa Fé – quando perguntei-lhe se o grupo dele recebia alguma ajuda significativa do governo do Estado, ele respondeu-me que não, mas destacou:

Essa governadora [Roseana Sarney] foi a única pessoa na política que nos deu uma válvula de escape, que nos deu um certo suporte, porque? Porque antes existia nos bairros uma porção de arraiais e a gente ficava naquele corre corre pra arranjar cinco apresentações por noite, pra ver se compensava a despesa e por fim, a gente ainda desistiu de algumas que a gente costumava [fazer]. *Mas aí a governadora resolveu*

*chamar pra si a responsabilidade de fazer os arraiais e contratar as brincadeiras, paga melhor do que o município, a gente tem mais opção de brincadeira e paga mais, às vezes ela paga até antecipado 50%. É o que deu condição pra gente melhorar o visual das brincadeiras. Mas por outro lado, eu acho até que foi prejudicial porque hoje muita gente faz o boi só em função de obter lucro, de fazer uso próprio do dinheiro, são bem poucas brincadeiras que recebe esse dinheiro pra fazer investimento na brincadeira, bem poucas, pode ter certeza do que estou lhe falando porque eu vivo dentro e sei como é. Mas a gente vai levando aí. Eu temo muito, muito mesmo, ela [Roseana Sarney] abandonando o governo, não querendo mais ser candidata, não governando mais, porque não aparece ninguém que tenha interesse de manter isto, de fazer alguma coisa, ajudar a gente em alguma coisa (seu Zé Olhinho em entrevista concedida em 25 de julho de 2013, os itálicos são meus).*

Portanto, o relato de seu Zé Olhinho demonstra o uso estratégico do bumba meu boi como recurso político para a manutenção do poder e revela também as ambiguidades existentes nesta valorização da brincadeira ao sublinhar a atual mercantilização desencadeada pela atuação do governo do Estado através da contratação de apresentações.

Seu Raimundo, rezador do boi da Liberdade e brincante de tambor de crioula neste mesmo grupo, também confirma essa valorização da brincadeira a partir da atuação de Roseana Sarney. E quando questionei como era a relação dos políticos com o bumba boi, respondeu-me:

*Os políticos dão muito valor na brincadeira, principalmente no tempo da política mesmo, sabe, eles tudo abraçam... Aí senhora, todo mundo é amigo deles, eles ficam na brincadeira, eles brincam, mas depois que eles ganham pra lá, não se lembram mais que tem boi, não é todos, mas tem uns que sempre... Olha, a cultura aqui do Maranhão cresceu depois que Roseana passou a ser governadora, [...] *ela é que ergueu a cultura aqui do Maranhão*, porque ela gosta (seu Raimundo em entrevista concedida em 22 de agosto de 2013, os itálicos são meus).*

E relatou-me, com aparente admiração, que em certa ocasião em que o grupo do boi da Liberdade estava dançando tambor de crioula e Roseane Sarney apareceu e cumprimentou todo mundo,

*[...] agarrou a mão de todo mundo, ela não se enoja de pobre [...] e ficou lá muito tempo olhando [a gente] cantar e ela não canta porque ela não pode. *Dos governadores melhores aqui pra negócio de brincadeira foi Roseana, ela que ergueu, a cultura era fraca*. Eu acho que isso aí vai entrar de ser outra vez, porque esses políticos que têm agora, o prefeito é até protestante da igreja [evangélica], [...] ele não aplaude esse mundo [da cultura popular] também, eu acho que vai enfraquecer de novo (seu Raimundo em entrevista concedida em 22 de agosto de 2013, os itálicos são meus).*

A admiração e respeito pela governadora “boieira” são observados tanto em conversas com alguns donos de bumba boi quanto na letra de toadas que a homenageiam e até em bordados nos “couros” de bois. Em algumas sedes de grupos de boi é possível observar o retrato da ex-governadora ao lado do dono do boi, tal como constatei na sede do boi de Santa Fé e na casa de Leila, dona do boi de Axixá, revelando a lealdade que alguns ainda cultivam em relação à família Sarney. Inclusivamente, Roseana Sarney foi muitas vezes convidada a ser madrinha de alguns grupos – nomeadamente, Maracanã, Maioba, São José de Ribamar e Nina Rodrigues, para citar alguns –, cargo destinado a pessoas importantes e envolvidas com a comunidade, mas que vem se atrelando a determinados políticos em virtude de possíveis benefícios. Regina, dona do boi da Liberdade, também sublinhou a forte relação que seu falecido pai, Leonardo, nutria pela família Sarney, embora ela própria apresente um posicionamento mais crítico, tal como muitos outros donos e brincantes de bumba boi que manifestam ainda que sutilmente, indignação à atual situação social e económica do estado, considerado o mais pobre do Brasil<sup>161</sup>.

Sobre esta troca entre políticos e brincantes, é bastante elucidativo o comentário de Neto de Azile acerca da projeção do bumba meu boi como símbolo identitário e tendo em conta a liderança exercida pelos donos de bumba meu boi, tanto no contexto interno dos grupos quando em relação à comunidade do entorno, para a captação de votos:

Com a projeção do bumba meu boi como principal manifestação da cultura popular – oficialmente, mas ele já integrava comunidades inteiras, bairros inteiros em torno de um grupo de bumba meu boi – os donos das brincadeiras eles mantêm e são líderes de uma brincadeira, mas são líderes de famílias. Então é um *espaço de mineração de votos*, são lideranças culturais natas, porque o boi estabelece relações não só culturais, mas sociais e económicas em toda essa comunidade de entorno de uma brincadeira, e o dono do boi, o mestre, o cabeceira, o amo, ele é uma referência para essa comunidade gigante, como o mestre Leonardo [era] para a Liberdade, e a palavra dele pesa na intenção de alguma formadora de opinião. E os políticos viram nesses espaços, terreno fértil de coleta de votos, e eles atuam de forma danosa, perversa convertendo o fazer cultural dessas pessoas, que eles passam a oferecer vantagem em troca de votos e passam a interferir na gestão desses grupos. Então é

---

<sup>161</sup> O “Atlas do Desenvolvimento Humano no Brasil” apontou o estado do Maranhão como o mais pobre do Brasil, com base em pesquisas realizadas em 2013. É válido referir, no entanto, que não houve a atualização desses dados nos anos subsequentes.

uma influência presente na maioria dos grupos, perniciosa e perigosa para a manutenção da tradição e do modelo organizacional dos grupos, alguns grupos são resistentes, depende de seu dono, depende de que forma ele gere suas despesas, mas a maioria está ligada a um político que é o “padrinho”, um padrinho com interesses eleitoreiros (Neto de Azile em entrevista concedida em 27 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

Quando perguntei a Neto de Azile se poderíamos dizer que estes contactos entre políticos e a brincadeira são marcados por relações de poder, ele inferiu:

É uma relação de poder, *é uma relação de dominação*, uma nova forma de dominação. O boi deixa então de ter o caráter de rejeição, o caráter de inferior para ter uma falsa projeção cultural a *partir do apadrinhamento de alguns políticos que facilitam certos acessos*, mas é uma relação de dominação, de poder, que ficam à mercê do interesse desse político. Ele pode não intervir diretamente na organização do boi, mas *ele pode interferir na viabilização de recursos para melhoria* ou para uma atividade dentro da brincadeira. Então, se de repente, o boi não satisfaz os objetivos por ele [pelo político] traçados do ponto de vista eleitoreiro, ele da mesma forma como ele entrou, ele deixa esse boi na mão, deixa esse grupo na mão, deixa esse grupo sem condições de total viabilidade económica. Então é uma relação de poder, *e pra não perder essa sustentação muitos grupos se submetem a essa relação perversa de dominação* (Entrevista concedida em 27 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

A partir do discurso de Neto de Azile, observa-se que a prática clientelista estendeu-se a outras esferas do poder público local, uma vez que é corrente o envolvimento de políticos que atuam em diferentes instâncias – seja governador, prefeito, deputado ou vereador – com os grupos de bumba meu boi com propósitos eleitorais. Todavia, em relativa discordância, penso que esta relação não configura-se como uma “relação perversa de dominação”, tal como ele afirmou, mas sim, como uma relação de troca e negociação, embora seja marcada por relações de poder.

Nota-se uma “troca de favores”, e alguns grupos se beneficiam deste tipo de contacto, no entanto, estes donos de boi pensam na brincadeira de uma forma individualista e não como um todo, comprometendo a implementação de políticas culturais mais efetivas e voltadas para a sustentabilidade sociocultural do bumba meu boi e não dos grupos em particular. Portanto, evidencia-se a implementação de uma postura assistencialista configurada em política cultural que impulsionou certa dependência económica da maioria

dos grupos em relação aos incentivos culturais promovidos pelo Estado, seja através da doação de materiais para a produção da festa seja através da remuneração oriunda das apresentações realizadas nos arraiais. Ainda, como resultado deste processo tem-se a regulamentação das apresentações por contratos formais e a formalização dos cachês, embora a prática de convites e pagamentos tenha sido apontada no século XIX, conforme visto no primeiro capítulo desta tese, a formalização destes através de contratos é mais recente.

Devido aos financiamentos e contratos promovidos pelo Estado, o bumba meu boi, de uma forma geral, passou a adquirir um caráter mais “empresarial”, pelo qual, os brincantes depositam todas as responsabilidades nas mãos dos donos do boi, tal como pude comprovar em diversos grupos com quem conversei, como por exemplo, Barrica, Santa Fé, Lírio de São João, Floresta e Liberdade. No entanto, esta centralização do poder na figura do dono do boi é recorrente e transversal a todos os segmentos que envolvem a brincadeira, seja nos grupos de boi ou nos terreiros afro-religiosos, revelando as hierarquias sociais existentes no bumba meu boi. Ainda, é válido referir que este cunho “empresarial” foi apontado por Regina Prado (2007)<sup>162</sup> na década de 1970 na região da Baixada maranhense. Em seu estudo, realizado no município de Bequimão, Prado analisa o bumba meu boi como uma empresa, tendo em conta que cada grupo se organiza “sob a liderança de um indivíduo através de treinos, regras disciplinares, ideologia, pagamentos e contratos”, e assim, caracteriza-o como uma “corporação” (Prado, 2007: 95).

Outro aspeto a ser destacado e que também é resultante desta relação entre o bumba meu boi e o Estado, refere-se à institucionalização da brincadeira, pois, como referido no capítulo anterior, o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho passou a realizar o cadastro dos grupos. Os grupos de bumba meu boi, principalmente os da capital, passaram a

---

<sup>162</sup> Refere-se à dissertação de mestrado *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*, realizada em Antropologia, no Museu Nacional do Rio de Janeiro, sob orientação de Roberto DaMatta e defendida em 1977, mas publicada somente em 2007.

funcionar como uma instituição, com regulamento, CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoas Jurídicas), diretoria, presidência e associados, com seus devidos direitos e deveres. Se por um lado este cadastramento pode facilitar o controle e manipulação de certos grupos pelo Estado (Cardoso, 2008), deve-se ter em consideração que, por outro, esta forma de organização tem permitido o acesso às atuais políticas culturais através de editais lançados tanto na esfera local e estadual quanto em nível federal. Tal aspecto pôde ser constatado quando estive em Vila Esperança – situada no município de Pindaré Mirim, na região da Baixada – e percebi que, embora o bumba meu boi Brilho de Areias não estivesse regularizado, continuava realizando sua brincadeira nas portas das casas de festeiros e promesseiros, todavia não se beneficiava das políticas culturais, dos editais e das apresentações contratadas pelo Estado.

Conforme relatou-me, em conversa informal, Orlando – atual presidente do boi Brilho de Areias – o grupo estava com as taxas referentes ao pagamento de impostos em atraso devido à falta de organização e relativa corrupção dos antigos dirigentes, uma vez que estes últimos ao invés de usarem a verba das apresentações para regularizar e atualizar o cadastro do grupo, apropriaram-se da mesma em benefício próprio. A proposta de Orlando é viabilizar tal atualização para poder aceder às políticas culturais através de projetos voltados para a geração de renda e para a implantação de melhorias no próprio grupo (conversa realizada em 26 de julho de 2013 em Vila Esperança).

Assim, o que em um primeiro momento constituiu uma obrigação, na atualidade tem viabilizado o acesso de alguns grupos aos editais de incentivo cultural que buscam promover o financiamento das festividades de batizado e morte do boi, curso de capacitação, compra de material para confecção das vestimentas – como constatei no bumba meu boi da Liberdade, Floresta e boi Barrica, – colaborando, de certa maneira, para o fortalecimento da manifestação e sustentabilidade destes grupos. Portanto, faz parte de todo um processo de burocratização da cultura popular no atual contexto das políticas culturais brasileiras e de

patrimonialização, pois há, primeiramente, a necessidade da maioria dos grupos se regulamentar para, em seguida, poder aceder aos benefícios de tais políticas. No entanto, esse grau de institucionalização do boi depara-se com a dificuldade de inúmeros grupos em lidar com questões burocráticas e administrativas, visto que, mesmo nos dias de hoje, a ocorrência de brincantes não alfabetizados ainda é elevada, principalmente nas zonas rurais do estado, promovendo a marginalização daqueles grupos carenciados de informação, apoio e auxílio jurídico e administrativo.

Com o propósito de tornar o bumba meu boi mais atrativo para o turismo e para o mercado cultural, o Estado passou a exigir um “padrão de qualidade” (Cardoso, 2008; Silva, 2013). Baseado, sobretudo em critérios estéticos, classificava os grupos cadastrados nas instituições de cultura hierarquizando-os em categorias A, B, C e D<sup>163</sup>. Tendo em conta que nesta hierarquização “as diferenças vêm cunhadas e difundidas artificialmente”, conforme Max Horkheimer e Theodor Adorno,

O facto de oferecer ao público uma hierarquia de qualidades em série serve somente à quantificação mais completa. Cada um deve-se portar, por assim dizer, espontaneamente, segundo o seu nível, determinado *à priori* por índices estatísticos, e dirigir-se à categoria de produtos de massa que foi preparada para o seu tipo (Horkheimer e Adorno, 1969: 160).

De acordo com Izaurina Nunes, essa hierarquização criou um problema de “autoestima” nos grupos menores que anseiam atingir a categoria A, mas nunca conseguem.

Além disso, Izaurina Nunes destaca a imposição de um padrão estético voltado para o turismo

[...] por conta da inserção do poder público e dessa política dos cachês, da classificação, porque eles entendem que o que o turista quer é o boi plasticamente maravilhoso [...]. *Eles criaram um padrão pro turista e eles tentam se adaptar a isso [...].* Então, às vezes, eles seguem o padrão sem saber, é só porque eles acham que o turista gosta, só porque eles acham que aquele que é o padrão e pronto, isso é um problema. Agora eu acho assim também, vai muito por conta de que, isso *eu tô falando basicamente do boi de orquestra, é esse que tá mais passível de mudança,*

---

<sup>163</sup> O pagamento dos cachês referentes às apresentações contratadas eram efetuados em conformidade com a categoria dos grupos, sendo o valor económico mais elevado destinado à categoria A. Entretanto, desde 2013 as Secretarias de Cultura do Município e do Estado (SECULT e SECTUR, respectivamente) baniram esta categorização e equipararam as apresentações contratadas para o período junino, atribuindo a todos os grupos de cultura popular pagamento equivalente ao valor mais elevado (1500 reais por apresentação, aproximadamente 430 euros).

*transformações mais rápidas*, muito por conta dos bois, em São Luís, de orquestra, terem sido criados sem referência ao boi original que é lá da região de Rosário, no Munim (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013, os itálicos são meus).

Ainda hoje o Estado incentiva esse padrão estético através da contratação das brincadeiras e do financiamento do material usado para a confecção das indumentárias de determinados grupos considerados pelos órgãos de cultura como os mais renomados, que atraem maior público e que mantêm estreitas relações com os agentes culturais ligados a tais órgãos. O projeto “Vestindo os bois” é um exemplo deste tipo de ação implementada pelo Governo do Estado do Maranhão para promover a estetização do bumba meu boi e adequá-lo ao mercado turístico. Tal projeto consiste em uma iniciativa da Liga Independente de Bumba meu boi do Estado do Maranhão – entidade vinculada ao governo do Estado, fundada em 2007 e composta pelos dezassete maiores grupos de boi de São Luís. Através do projeto “Vestindo os bois”, a Liga financia o material para a confecção dos bordados das vestimentas destes grupos, tais como, canutilhos, missangas, pedrarias, lantejoulas, linhas, tecidos, penas, plumas e etc.<sup>164</sup> Embora o boi da Liberdade faça parte desta Liga, Regina sublinha que a maioria dos grupos pertence ao sotaque de orquestra, e por isso, juntamente com o boi da Floresta e de Maracanã, os quais estão mais ligados a uma suposta tradição, sente-se deslocada dos demais.

Como aponta Izaurina Nunes, essa injeção direcionada de capital provoca um “desnívelamento” entre os grupos beneficiados e aqueles que são excluídos de tais fontes de financiamento, gerando um “círculo de manipulações e necessidades” (Horkheimer e Adorno, 1969: 158). Segundo Izaurina Nunes “como foi sendo injetado recurso [económico] nos grupos, foi aumentando o padrão estético. Então, as pessoas, elas tão o tempo todo querendo

---

<sup>164</sup> Segundo relatou-me Regina, em 2013 o boi da Liberdade gastou “mais de 8 mil reais [aproximadamente 2.700 euros] em material, [mas] o boi da Liberdade não pagou, quem pagou foi a Liga, se nós fossemos tirar esse valor do orçamento desse ano [2013] que foi pouco, a gente não tinha como” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013).

mudar, tão querendo inovar, e então tão elevando cada vez mais o padrão estético” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

David Guss (2000: 14) relaciona a reformulação estética à necessidade de traduzir práticas culturais em espetáculo nacional e, no caso do bumba meu boi, acentuando também seu caráter regional. Neste sentido,

The privileging of the visual, accomplished through colorful costumes and dramatic choreography, combines with technical excellence and virtuosity to present a cheerful, unceasingly optimistic world. This increased theatricalization abjures any mention of true historical conditions and replaces them with the staged creation of a mythic, detemporalized past (Guss, 2000: 14).

Essa estetização seria conduzida pela necessidade de apagar sinais de conflito, pobreza ou opressão e, assim, mascarar relações de poder e dominação (Guss, 2000: 14). No entanto, cabe enfatizar que, em concordância com Guss (2000: 14), essas versões espetaculares e objetificadas do bumba meu boi também devem ser compreendidas como parte das tradições discursivas de que vieram e, portanto, resultam da interação contínua de forças políticas, econômicas e históricas.

Sublinha-se também um apelo sexual constatado nas coreografias das danças e nas indumentárias das índias e dos índios de certos grupos do sotaque de orquestra, assim como uma visualidade exacerbada observada no colorido das vestimentas. A própria escolha das índias e dos índios em tais grupos, como destaca o IPHAN (2011a: 191), obedece a um padrão de beleza para promover a brincadeira “como uma vitrine para a exposição de belos corpos cada vez mais à mostra e valorizados pelos adereços excessivamente coloridos e adornados”. A suposta preferência dos turistas pelas versões mais espetaculares da brincadeira e a transformação do bumba meu boi em produto turístico cultural desencadearam a proliferação de grupos do sotaque de orquestra mais voltados para o espetáculo que vêm apresentando uma reformulação estética.

Sobre a proliferação de grupos do sotaque de orquestra e as transformações decorrentes deste processo, Izaurina Nunes sublinha:

O ritmo ficou mais acelerado, isso deu uma diferença à dança que deixou de ser cadenciada e passou a ser mais frenética. Então, esse sotaque de orquestra de São Luís, ele é muito distanciado do sotaque de orquestra, embora tenha o mesmo nome, da região do Munim. Então, isso por conta da *falta de referência* que se tinha, porque é aquela ideia: os bois, antigamente, eram criados assim: você tinha uma vivência dentro de um grupo, aprendia com a sua vivência e depois criava o seu, ou por dissidência, ou fazia promessa, seja lá com o que fosse, mas você tinha uma formação dentro daquele grupo. Atualmente não, qualquer um cria, só com essa referência da orquestra, *ai cria umas coisas esquisitas*, tem boi que toca parece carimbó, tem boi que toca parece boi bumbá, tudo de orquestra, entendeu [...]. *É uma demanda tão grande*, muitos [grupos] se formando, maior número de grupos é de orquestra, aqui em São Luís, então começa a pegar cantador sertanista, cantador de música [popular brasileira], e *eles não têm a vivência no sotaque*, aí eles começam a cantar, eles acham que cantam boi, mas, até eu digo assim: não, eu acho que eles cantam o que *eu chamo de boi canção, é uma música inspirada no boi, mas não tem nada a ver com toada* (Em entrevista concedida em 22 de abril de 2013, os itálicos são meus).

Dessa maneira, as versões subsequentes que surgiram sem ligação com a região originária deste estilo, adaptam-se aos padrões estéticos e musicais de maior atração destes públicos. Ainda, essa proliferação do sotaque de orquestra, conforme sublinha o IPHAN (2011a), ameaça a diversidade de formas de brincar boi no Maranhão.

Sobre este aspeto, Luciana Carvalho aponta para um significativo processo de transformação que vem acometendo as especificidades do sotaque de zabumba na zona rural:

[...] observa-se, hoje em dia, a desvalorização de suas formas expressivas mais tradicionais na região [de Guimarães], que vem experimentando alterações significativas nos modos de celebrar o bumba boi. Notam-se, no bojo desse processo, transformações semelhantes às ocorridas, nas últimas décadas, nos bois da capital, que incluem desde o desenvolvimento de novos padrões espaciais, temporais e estéticos de realização da brincadeira até a substituição de modelos tradicionais de organização, com base em relações de vizinhança, parentesco, afinidade e compadrio, pela constituição jurídica dos grupos na forma de associações ou sociedades beneficentes (Carvalho, 2014: 23).

Esta autora acrescenta que mesmo na região de Guimarães, os grupos do sotaque de zabumba “estão perdendo espaço para grupos do sotaque de orquestra – principalmente, vindos da capital –, que têm sido considerados mais bonitos e vêm atraindo público mais numeroso nos últimos anos” (Carvalho, 2014: 41).

Sublinhando o uso e a propagação do bumba meu boi como atrativo turístico, Sebastião Cardoso relativa os impactos da estetização da brincadeira e infere:

*Existe esse processo de utilizar o boi pra atrair turistas, mas tudo tem um caminho de ida e volta. Tem a parte, às vezes, que descaracteriza porque você quer fazer uma coisa luxuosa, um pouco da exploração até mesmo do visual das mulheres bonitas e homens bombados [i.e. musculosos] bonitos; isso aí é utilizado. Mas, por outro lado, ajudou muito os grupos porque eles se tornaram assim em termos de uma estrutura maior, apoio financeiro maior, se estabeleceu, eu acho, que uma procura de garantia mesmo das coisas, com as características do boi. *Alguma coisa acaba se perdendo, mas eu acho que no final das contas cresceu muito*, porque eu tenho 44 anos, mas eu me lembro quando eu era criança eram poucos grupos, hoje tem bastante grupo [em São Luís]. Eu acho, até a sociedade, a comunidade se apropriou do bumba meu boi como um bem comum, como uma coisa legal, porque antigamente ele não era visto assim, era uma brincadeira de negros, era bagunça, era brincadeira de pobres, as elites não participavam. Então, hoje é um *sentimento geral que o boi é nosso*, você vai ver pessoas de todos os níveis [sociais e económicos] nas brincadeiras (Sebastião Cardoso em entrevista concedida em 29 de julho de 2013, os itálicos são meus).*

Tendo em conta o crescente número de grupos do sotaque de orquestra em função de uma demanda elevada, é necessário compreender os significados que os diferentes públicos atribuem a estes grupos e, sobretudo, às versões espetaculares. Além de predominar nas programações dos arraiais organizados pelos órgãos de cultura ligados ao Governo do Estado e à Prefeitura Municipal de São Luís, o sotaque de orquestra caracteriza-se como de “matriz branca” (Azevedo Neto, 1983), e por estar ligado ao gosto do *main stream*, cairia mais ao agrado das elites locais e dos turistas. Neste contexto, é válido sublinhar que, dentre os grupos do sotaque de orquestra, uns são admirados por modernizarem-se, mas sem perder as características essenciais<sup>165</sup>, preservando essa tradição, como por exemplo, o bumba meu boi de Barbosa, São Simão e Axixá<sup>166</sup>. Enquanto outros, como o boi de Morros e o de Nina

---

<sup>165</sup> As características essenciais referem-se ao ritmo e conteúdo musical, à dinâmica de apresentação, a determinados passos de dança coreografados, às cores e aos modelos das indumentárias.

<sup>166</sup> Dentre os grupos do sotaque de orquestra supracitados tive a oportunidade de conversar com Leila Naiva, atual líder do bumba meu boi de Axixá, fundado em Axixá em 1962 por Francisco Naiva e Donato Alves, ambos já falecidos. Embora Leila busque modernizar o grupo, ao longo de nossa conversa apresentou em seu discurso uma preocupação acentuada com a manutenção dos aspetos de tradição. Acerca da coreografia, embora seja elaborada por Leila e suas dançarinas utilizando um conjunto de passos de dança característicos deste sotaque, busca o auxílio de um coreógrafo profissional para “limpar” os excessos e “não descaracterizar o sotaque”, segundo Leila me informou em conversa informal. Ainda, durante o ensaio que pude assistir, Leila fez ressaltar perante os brincantes mais jovens, a importância de se respeitar o grupo e os colegas, e exigiu que se empenhassem mais nos ensaios, manifestando alegria e boa disposição, e que deviam ter orgulho de participar desse grupo por conta de sua historicidade.

Rodrigues, são criticados por parte da população local mais conservadora e intelectualizada por alterar os aspetos tradicionais característicos do sotaque de orquestra. Mas, por outro lado, são estes últimos que atraem a atenção de públicos jovens por causa do padrão de beleza das índias e índios que integram tais grupos e vestem-se com indumentárias mais apelativas sexualmente e apresentam uma performance mais sensualizada.

Durante a temporada junina em 2013, foi possível constatar que os grupos do sotaque de zabumba e, principalmente, de costa de mão, representam um número ínfimo no quadro da programação dos arraiais organizados pelo Estado, seja em esfera municipal ou estadual. Quase 50% das apresentações contratadas pelo Governo do Estado reservaram-se ao sotaque de orquestra; enquanto a Prefeitura Municipal de São Luís destinou 37,2% das suas apresentações para o mesmo, evidenciando uma programação um pouco mais equilibrada. Esta análise comparativa pode ser melhor observada na tabela abaixo que demonstra o número de apresentações contratadas pelo poder público estadual e municipal consoante os sotaques:

**Tabela 1: Apresentações de bumba meu boi contratadas pelo poder público.**

Sotaques	Governo do Estado		Prefeitura Municipal	
	Nº de apresentações	Percentual	Nº de apresentações	Percentual
Orquestra	236	± 48,86%	16	± 37,2%
Matraca	90	± 18,63%	10	± 23,25%
Baixada	76	± 15,73%	5	± 11,62%
Zabumba	44	± 9,1%	3	± 6,97%
Costa de Mão	10	± 2,07%	2	± 4,65%
Alternativo	27	± 5,59%	7	± 16,27%
Total	483	99,98%	43	99,96%

Dados coletados em campo, a partir da análise das programações oficiais de 2013.

Nota-se certa marginalização dos grupos dos sotaques de zabumba e costa de mão pelas instituições culturais. Por outro lado, seu Zeca – dono do boi Lírio de São João, do sotaque de orquestra – sublinha favoritismos dos órgãos governamentais responsáveis pela programação junina por determinados grupos considerados “mais famosos, os mais antigos no caso, esses aí tem mais ajuda” governamental, e portanto seriam beneficiados com um maior número de apresentações (Entrevista concedida em 25 de abril de 2013). Portanto, mesmo pertencendo ao sotaque de orquestra, seu Zeca sente-se prejudicado e, de certa maneira, marginalizado pelas instituições ligadas à cultura responsáveis pela programação dos arraiais.

O relato de seu Zeca revela que o prestígio de certos grupos perante a população local e as instituições culturais é determinante para a sua inserção na programação. Ainda, uma estreita relação com políticos deve ser levada em consideração neste contexto, visto que estes facilitam o acesso de determinados grupos (seus protegidos) à programação do Estado. Nesse sentido, percebe-se que as relações que se dão através do bumba meu boi privilegiam determinados segmentos da brincadeira em detrimento de outros, seja em função da musicalidade, de prestígio social, de uma suposta “tradição”, de relações de apadrinhamento ou mesmo por chamar mais a atenção do público através de formatos mais espetaculares<sup>167</sup>.

Nas apresentações contratadas pelo Estado e realizadas nos arraiais de São Luís, principalmente nos palcos “nobres” e portanto mais disputados proporcionam uma visibilidade mais acentuada aos grupos que ascendem a estes palcos. Essa relação estabelecida entre os grupos de boi e os agentes culturais que organizam esta programação pode, por vezes, evidenciar uma troca de interesses e as mediações de poder, sobretudo em relação ao poder público que promove esses arraiais não somente como uma forma de divulgar a cultura local,

---

<sup>167</sup> Pude comprovar esse favoritismo ao acompanhar a programação dos arraiais e constatar a predominância de grupos específicos nos arraiais da cidade em detrimento de outros grupos que obtiveram um número mais reduzido de apresentações. Ainda, em um primeiro contacto que estabeleci com os órgãos de cultura na busca por indicações de grupos para serem abarcados em minha pesquisa, verifiquei que, mesmo diante de um leque amplo de possibilidades de escolhas, tanto a FUNC quanto a SECMA apontaram-me as mesmas indicações. Exceção deve ser feita à Izaurina Nunes que aconselhou-me a trabalhar com grupos menos visibilizados, com menor exposição na mídia e menor participação em pesquisas de estudos.

mas também de atrair turistas e, de certa maneira, ter o apoio político dos grupos de bumba meu boi. Nas programações dos arraiais organizados pela SECMA (Secretaria de Estado da Cultura), os grupos se “beneficiam” de um cachê mais elevado (3.500 reais, aproximadamente mil euros por apresentação) em comparação aos arraiais organizados pela prefeitura municipal de São Luís, e desfrutam do prestígio de ocupar os melhores palcos.

Com a finalidade de eliminar os favoritismos, a FUNC (Fundação Municipal de Cultura) selecionou os grupos a integrarem a programação do “São João 2013” organizada pela prefeitura municipal de São Luís através da realização de edital de candidatura com o intuito de promover a democratização, diversidade e descentralização das apresentações – conforme justificou Francisco Gonçalves, presidente da FUNC à época, em reunião realizada com os diversos grupos e segmentos vinculados à cultura local, na qual estive presente. Para estarem aptos à candidatura, os grupos deveriam estar em dia com o pagamento dos impostos. Ainda, a FUNC determinou a obrigatoriedade da encenação do auto no âmbito das apresentações realizadas no arraial da praça Maria Aragão, estabelecendo que, em cada noite da programação, ao menos um grupo apresentasse o auto, embora isso não tenha acontecido, de facto.

A encenação do auto tem sido reivindicada por intelectuais e pelos órgãos de cultura do Estado que temem o desaparecimento de uma suposta forma original. Para tal, observa-se a obrigatoriedade dos personagens e a imposição, nem sempre bem sucedida, da própria encenação em determinadas apresentações nos arraiais organizados pelo Estado. Como argumenta Carvalho (2014: 41), tais ações “insistentemente visam ao ‘resgate’ da versão mais conhecida do ‘auto do boi’, suposta tradição originária que precisa ser recuperada, num contexto de desuso crescente”. A versão geralmente aceite fundamenta-se naquela história de Catirina e Pai Francisco, elucidada no primeiro capítulo, e representa uma narrativa “nativizada” através dos processos de “domesticação” da brincadeira viabilizados

pelos órgãos de cultura municipais e estaduais (Carvalho, 2011). Evidencia-se assim, a substituição do processo criativo das comédias e matanças, observadas outrora no interior do estado, pela “mera repetição de uma história” (Carvalho, 2004a: 90)<sup>168</sup>.

Tal aspeto, pode ser ratificado no discurso de Carla – dona do bumba meu boi Encanto da Ilha, do sotaque de orquestra – ao argumentar que o grupo começou a encenar o auto por exigência dos órgãos de cultura ligados ao governo do Estado. Todavia, Carla enfatiza o desinteresse do público pela encenação por ser demasiadamente demorada e cansativa e acrescenta que “quando chegava em 5/6 minutos ninguém queria mais ver, assistir. Então começou a ficar cansativo e a gente começou a pensar no auto cantado e encenado [...], uma coisa bem rápida e explicativa”, realizada na metade do espetáculo (Entrevista concedida em 9 de agosto de 2013).

Outra tentativa de incentivar o retorno do auto foi observada em 2001 e 2002, quando a FUNC implementou o Projeto “Matraca na Fonte” que atribuía diferenciação no valor dos cachês: 1.200 reais (aproximadamente trezentos euros) às apresentações com o auto e mil reais àquelas que o suprimissem (IPHAN, 2011a). Entretanto, tal medida não surtiu efeito e os brincantes alegaram que não compensava encenar o auto pois este exigia uma apresentação mais longa e elaborada, o que inviabilizaria a participação do grupo em outros arraiais e diminuiria os rendimentos obtidos, visto que a rentabilização é diretamente proporcional ao número de apresentações realizadas pelos grupos. A supressão dos formatos dramáticos (matanças e comédias) e a insistência na ideia da representação do auto podem conduzir a um simulacro natimorto<sup>169</sup>.

---

<sup>168</sup> Para atender a exigência da FUNC de encenar o auto, o boi da Liberdade ensaiou a versão mais conhecida do auto do boi, conforme eu própria pude presenciar, embora seu Zió tenha habilidade para criar e realizar suas próprias comédias e matanças. Entretanto, o grupo não chegou a apresentá-la nos arraiais. Da mesma forma, Nadir, do boi da Floresta, relatou-me que costuma encenar a história de Pai Francisco e Catirina para as criança do bairro através de um teatrinho de bonecos. Portanto, vê-se a reprodução de uma história que vem condicionando a liberdade criativa dos brincantes.

<sup>169</sup> José Jorge de Carvalho (2004: 71) utiliza o termo para se referir a performance que “deixa de ser simplesmente resumida ou condensada para ser morta, por ausência de tempo de vida. É o tempo espesso, aberto

Tendo em conta a promoção de ações culturais voltadas para o resgate da versão domesticada do auto do boi em São Luís, o projeto “Palhaceiros da Graça de Deus” , sob a coordenação de Luciana Carvalho, tal como elucidado no primeiro capítulo desta tese,

[...] pretende chamar atenção para a necessidade de formulação e implementação de uma política de salvaguarda do bumba meu boi que contemple a variedade e a particularidade de suas formas expressivas, principalmente daquelas que tendem a ser subordinadas ou silenciadas em processos de unificação dos discursos dissonantes sobre o bem patrimonializado (Carvalho, 2014: 45).

No atual formato das brincadeiras realizadas nos arraiais parece não haver espaço para as dramatizações devido o tempo limitado das apresentações. Ainda, em São Luís, devido o processo de espetacularização do bumba meu boi decorrente das políticas culturais estaduais e municipais, o público local, aparentemente não tem interesse nas narrativas e dramatizações, seja o auto ou sejam as comédias e matanças. Também deve ser destacado o desinteresse dos próprios brincantes, uma vez que as gerações mais jovens não têm demonstrado interesse na continuidade destas práticas narrativas, e os mais velhos que ainda dominam esta prática enfrentam dificuldades para concretizá-las mesmo durante as festividades internas dos grupos, como por exemplo, durante a festa da morte do boi. Percebe-se, portanto, que a ausência do auto e de demais conteúdos dramáticos da brincadeira constitui uma opção dos grupos e dos brincantes de bumba meu boi. Sendo assim, Carvalho (2004a: 90) lamenta esta perda da importância das práticas narrativas associadas aos personagens cômicos na brincadeira da atualidade, e destaca que “esta, cada vez mais, se estaria tornando um espetáculo de massa, com ênfase na música, dança e visualidade de seus componentes”.

No contexto da espetacularização do bumba meu boi, é válido destacar ainda o surgimento de novos atores (Hafstein, 2007: 97) no processo de estetização da brincadeira através da contratação de coreógrafos profissionais, estilistas e cantores, os quais nem sempre apresentam uma vivência dentro do bumba meu boi. No caso dos cantores, aqueles que são

---

e vivo do sagrado que morre. E o que aparece para o consumidor como canto, dança, poesia e drama tradicional afro-brasileiro é de facto um simulacro natimorto”.

afamados possuem um alto valor no mercado e são contratados pelos grupos mediante salário pré-estabelecido; e se ele for bom, é alvo de disputa, pois, conforme relatou-me Izaurina Nunes, em conversa informal, um bom cabeceira deve apresentar três virtudes: possuir carisma, ter boa voz e boas toadas. Dessa forma, o cabeceira conquista a admiração do público e é capaz de atrair contingentes para assistir às apresentações e acompanhar o grupo ao longo do ciclo festivo da brincadeira. Nesta aceção, nota-se um rompimento dos laços afetivos que ligavam estes atores aos grupos, uma vez que a relação passa a ser mediada pela remuneração. No atual contexto das políticas culturais, percebe-se também a presença de produtores culturais que surgem para auxiliar os grupos de diferentes proveniências, sobretudo na elaboração de projetos culturais voltados para a captação de recursos económicos.

As transformações apontadas por brincantes, estudiosos da atualidade e instituições culturais giram em torno da tensão tradição/modernidade e referem-se, principalmente, às alterações na musicalidade, coreografias e indumentárias, à propagação de um modelo estético, à proliferação do sotaque de orquestra, à mercantilização e espetacularização da brincadeira, ao tempo limitado das apresentações realizadas nos arraiais, à perda de aspetos tidos como tradicionais, como por exemplo, ausência dos formatos dramáticos nas apresentações dos arraiais, diminuição de grupos do sotaque de zabumba e costa de mão, alteração nas relações sociais e de compadrio intensificadas pelo fator financeiro. Sendo assim, evidencia-se que os impactos decorrentes do processo de objetificação e da valorização do bumba meu boi tendo em vista o mercado cultural e o fomento ao turismo, através da intervenção do Estado, foram significativos, e têm mobilizado instituições governamentais em torno de ações culturais assertivas através de políticas mais efetivas e suscitado o debate entre intelectuais, gestores culturais, brincantes e demais pessoas envolvidas com a brincadeira.

#### 4.1 O debate em torno da mercantilização e da estetização do bumba meu boi

Diante da variedade de formatos da brincadeira deve-se evitar generalizações acerca do bumba meu boi. A existência tanto de grupos voltados ao espetáculo e à estética quanto daqueles que buscam manter aspectos associados a uma suposta tradição revelam o caráter complexo, dinâmico e variado desta manifestação que se articula e negocia com as leis da indústria cultural. Considerando que o bumba meu boi foi consagrado por folcloristas e políticos como a manifestação por excelência do Maranhão, ele não poderia estar de fora desse processo de espetacularização da cultura popular<sup>170</sup> que envolve o segmento cultural como um todo, mas a maneira como a brincadeira se insere neste mercado depende dos anseios e da agencialidade de cada grupo. Por isso, os resultados da objetificação do bumba meu boi implementada pelas políticas culturais estaduais e municipais que impulsionaram o processo de mercantilização da brincadeira, surgem de maneira contraditória nos relatos dos diferentes atores e são alvo de debate.

Lady Selma Albernaz (2004: 63) sublinha que a intervenção do Estado, através das ações de fomento ao turismo no Maranhão foi determinante para a promoção do bumba meu boi como atrativo turístico, e conseqüentemente para a formatação de um modelo estético. Vinculando cultura e turismo, o Estado promoveu a organização de eventos, a contratação de certos grupos para apresentarem-se a turistas e públicos diversos e difundiu campanhas de *marketing* em nível nacional e internacional que destacavam “os elementos distintivos do Maranhão”, exaltando sobretudo o bumba meu boi<sup>171</sup> (Albernaz, 2004: 255).

---

<sup>170</sup> Canclini (1982: 90) descreve três etapas pelas quais as culturas populares perpassam no processo de espetacularização: na primeira, prevalece o valor de uso associado ao valor cultural para a comunidade que o produz; na segunda, predomina o valor de troca no mercado – no caso do bumba meu boi, marcado pelos contratos e apresentações; na terceira, o valor cultural (estético) do turista difere do valor da comunidade produtora, ou seja, dos grupos de bumba meu boi e seus brincantes.

<sup>171</sup> A título de exemplo, pode-se destacar o desfile no carnaval do Rio de Janeiro em 2012 realizado pela escola de samba Beija-Flor de Nilópolis, cujo tema “São Luís – O poema encantado do Maranhão” buscou exaltar o

Corroboram com essa discussão os estudos de Maria Michol Carvalho (1995) e Ester Marques (1996) sobre a relação dialética entre tradição e modernidade no bumba meu boi. Carvalho (1995: 61) destaca a cultura popular como um bem de consumo e a atuação do turismo na divulgação e, por vezes, na “exploração mercantil” que leva “a um esvaziamento simbólico da manifestação cultural”. Marques (1996), por sua vez, demonstra o contributo dos média maranhense para a visibilidade e legitimação do bumba meu boi como um produto turístico cultural. Para estas autoras, a necessidade de certos grupos se adaptarem às exigências do mercado cultural leva-os a ganhar e/ou perder elementos que podem comprometer a essência do bumba meu boi (Carvalho, 1995; Marques, 1996). Todavia, como defende Néstor García Canclini (1982: 122), penso que são os próprios praticantes – neste caso, os líderes e brincantes – quem deve assumir o protagonismo e “decidir quais mudanças podem aceitar e quais se opõem a seus interesses”.

Outros autores apontam para um processo de “parintinização”<sup>172</sup> (Jomar Moraes *apud* Oliveira, 2003: 90) que estaria afetando a maioria dos grupos do sotaque de orquestra por privilegiarem formatos voltados para o espetáculo, incorporando cores vibrantes no figurino e ritmos acelerados. O uso do termo “parintinização”, primeiramente, estabelece um distanciamento entre o bumba meu boi do Maranhão – tido, nesta leitura, como o mais “autêntico” – e o boi bumbá de Parintins, que seria a versão espetacular da brincadeira do boi. No entanto, como destaca José Jorge de Carvalho (2004: 71), a transformação de rituais em espetáculos formatados envolve motivações tanto dos que consomem este tipo de produto quanto daqueles que o produzem, sendo necessário compreender as diferentes motivações envolvidas nesse processo.

---

bumba meu boi e demais aspetos da história e da cultura maranhense. Os custos referentes a esta promoção rondou os 4 milhões de euros para o Governo do Estado do Maranhão.

<sup>172</sup> O termo remete ao boi bumbá de Parintins (estado do Amazonas), o qual consiste numa “variante, espetacular e massiva, do ciclo mítico da brincadeira do boi” (Cavalcanti, 2002: 51). Para uma análise mais aprofundada sobre o boi bumbá de Parintins, consultar os estudos de Maria Laura Cavalcanti (2000a; 2002) e de Sérgio Braga (2002).

De facto, como sublinha Cavalcanti (2000b: s/p), as transformações observadas no bumba meu boi têm sido analisadas pelos estudiosos da atualidade como problemáticas, pois, para estes, conduzem à perda da “tradição”. Considerando que as tradições são “históricas, e como tal inventadas, desfeitas, retomadas, recriadas”, Cavalcanti (2000b: s/p) lembra que “a ideia de tradição é, em si mesma, um valor que se troca e se transforma em teias de relações sociais que precisam ser contextualizadas”. Neste sentido, é válido sublinhar a existência de uma intensa circulação cultural inerente ao bumba meu boi que o movimenta da tradição à modernidade, à cultura de massa, ao turismo e à indústria cultural, articulando diferentes sistemas culturais através de “inter-relações criativas” (Canclini, 1998: 242-243).

Esses processos criativos são gerados por interações socioculturais que constroem sentidos e ressignificam a brincadeira, revelando o seu caráter multifacetado. Como mostra Canclini (1998), a própria expansão urbana e os movimentos migratórios multidirecionais, como será visto adiante, promoveram trocas impulsionando transformações significativas no bumba meu boi. Portanto, a hegemonia do projeto de objetificação do bumba meu boi é resultante de um processo de hibridação cultural (Canclini, 1998) e trocas verticais e horizontais (Assunção, 2005). Tendo em conta a maneira como certos grupos adaptam-se a esta conjuntura, a objetificação pode assegurar-lhes a subsistência e garantir a continuidade do bumba meu boi. Logo, deve-se ter em consideração que a agencialidade de cada grupo é regida conforme seus próprios critérios e necessidades, articulando os elementos de tradição e de modernidade.

Como enfatiza Tácito Borralho, certos grupos considerados “tradicionalistas”

[...] vão cedendo terreno a grupos de estrutura nova, de organização administrativa mais voltada para o show, o grande espetáculo, com isso *os grupos tradicionais estão cada vez mais se adaptando às propostas mais modernas de apresentações e brincadas*. E como o folguedo é vivo, ele se renova, ele cresce, ele morre e renasce com diferenças marcantes (Borralho, 2006: 177, os itálicos são meus).

Sendo assim, os usos “de materiais e formas contemporâneas, existentes em um mercado mais acessível e com oferta de tecnologias [...] permitiram substituições importantes no modo de construção de figurinos e artefactos” (Borrvalho, 2006: 167). Tal aspeto foi confirmado quando perguntei aos brincantes do boi da Liberdade sobre a inserção de elementos da modernidade na brincadeira e a maioria apontou as melhorias implementadas na indumentária elaborada, atualmente, com materiais que proporcionam maior durabilidade, brilho e beleza, usados tanto no “couro” do boi quanto nas vestimentas. Da mesma forma as reproduções tecnológicas através de gravações de CD e DVD também são recursos relevantes associados à modernidade que contribuem para a promoção e o registo da história de alguns grupos de bumba meu boi.

Sobre a estetização da brincadeira, Regina fala da necessidade de padronizar a indumentária e trabalhar a imagem do grupo de modo a conquistar a admiração do público, atender as exigências do mercado cultural e garantir um estatuto privilegiado para o boi da Liberdade. Desse modo, relaciona a comercialização da brincadeira à manutenção da mesma “porque se não tivesse esse comércio, não tivesse essa venda do trabalho [das apresentações], eu acho que a história já tinha até acabado, porque ela [a brincadeira] não tem como se manter” (Regina em entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). É válido inferir que grande parte dos grupos de bumba meu boi da atualidade “sobrevive com os recursos públicos e privados destinados à cultura, pagos aos grupos na forma de cachês e patrocínios, além dos investimentos feitos pelos próprios donos” (Carvalho, 2014: 25). Portanto, percebe-se, em concordância com Richard Handler (1988: 79), que os métodos de objetificação têm contribuído, de certo modo, para a sobrevivência do bumba meu boi.

Regina acrescenta ainda que, em tempos pretéritos, os brincantes ajudavam na organização do grupo providenciando alimentação, materiais e todo o aparato necessário para a realização da brincadeira; e hoje “você não vê mais isso, não tem mais esse registo das

peças ajudando, das peças trazendo alguma coisa, não tem mais isso” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013). Nota-se que, por conta de haver um contrato e remuneração, a solidariedade, o comprometimento e a colaboração interna nos grupos ficam, de certo modo, abalados, sobretudo no que diz respeito aos brincantes mais novos. Assim, Regina lamenta que a subsistência do próprio grupo dependa dos recursos econômicos oriundos das apresentações contratadas, sobretudo, pelos órgãos ligados às instâncias culturais do Estado, revelando o valor de troca atribuído à brincadeira e que a insere na indústria cultural.

No entanto, observa-se ambivalências dentro do próprio boi da Liberdade a respeito desse processo de mercantilização que atinge a maioria dos grupos. De acordo com Concita – brincante na categoria de tapuia – o aumento no número de brincadeiras contratadas e a verba adquirida com as mesmas têm permitido a sustentabilidade do grupo. Neste sentido, explica que, antigamente, para se “fazer uma [celebração de] morte do boi, era [através de] doação: a pessoa dava uma saca de arroz, outra dava porco, outra dava feijão. Agora não, a gente tira do dinheiro que a gente brinca” (Concita em entrevista concedida em 7 de agosto de 2013), ou seja, os gastos são amortizados com a verba arrecadada com as apresentações contratadas.

Por seu turno, dona Vitorina – vaqueira do boi da Liberdade – reconhece a valorização e visibilidade da brincadeira a partir desta objetificação, mas acentua os interesses econômicos inerentes à mesma e a comercialização da brincadeira para atrair o turismo, tal como observa-se em seu relato:

Eu vejo isso aí uma coisa que foi muito bom, muito bom, até porque uma coisa que *deu nome à nossa cultura*. Agora, [...] diz que vem pra ajudar e tal, mas não. Porque eu digo assim, no meu conhecimento eles [instituições de cultura ligadas ao Estado] não dão ajuda. O que acontece: eles compram a nossa apresentação porque aí a gente tem que apresentar pra ganhar aquele [cachê]. Aí o lucro, são pra eles, porque *a nossa cultura chama turista*. Então, a vinda de turistas pra cá pra nossa cidade é pra... [gerar lucro]. Entra [dinheiro] só pra eles, é pra dono de hotel, pra dono de cervejaria, essas coisas assim. [...]. Mas o lucro é só pra eles, é. Mas é muito importante né, pela menos a gente [...] mas a gente é conhecido (dona Vitorina em entrevista concedida em 14 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

Para Ana Luzia – tapuia do mesmo grupo –, essa comercialização tem deturpado o significado da brincadeira, visto que a participação de alguns brincantes está condicionada à remuneração. Assim, infere: “os brincante, hoje em dia, a maioria não brincam por gostar mais não, só brincam só por causa do dinheiro, entendeu. A maioria dos brincante, se tiver uma apresentação por promessa, eles não vão, não é todos que vão; não é pago, eles não vão” (Ana Luzia em entrevista concedida em 27 de agosto de 2013). Todavia, cabe sublinhar que os benefícios económicos gerados com as apresentações são escassos e a verba destinada a cada brincante é ínfima.

Entretanto, para Regina, não se trata de pagamento, mas sim de uma gratificação pelo esforço, participação e desempenho dos brincantes. Esta bonificação só é efetivada após a amortização de todas as despesas do grupo, isto é, pagamento da alimentação dos brincantes nos dias festivos, do aluguer de transporte para o deslocamento durante as apresentações, da confeção das indumentárias e de demais aspetos necessários para a produção das festividades, as quais são liquidadas com a verba arrecadada com as apresentações. Em São Luís é costume dos grupos de boi pagarem as despesas com a produção da brincadeira e demais gastos empreendidos nas festividades somente após o recebimento dos cachês referentes às apresentações, os quais, após finalizada a temporada junina, demoram cerca três meses até chegar às mãos dos donos dos bois em função dos trâmites burocráticos. Como em 2013, o número de apresentações contratadas pelo Estado foi reduzido a 50% em relação ao ano anterior (2012), para minimizar os prejuízos e pagar as dívidas contraídas durante a temporada junina, Regina precisou diminuir a gratificação atribuída aos brincantes<sup>173</sup>.

---

<sup>173</sup> A bonificação varia conforme o número de apresentações e categoria dos brincantes. Em 2012, após o reconhecimento do bumba meu boi como património cultural do Brasil, devido ao elevado número de contratos para apresentação durante o período junino nos arraiais organizados pelo governo do Estado entre os dias 13 de junho e 8 de julho, foi possível atribuir a cada brincante os seguintes valores: 250 reais (72 euros) às tapuias, aos chapéus de fita e vaqueiros; 400 reais (115 euros) para os miolos e para os integrantes da percussão e mil reais (290 euros) aos cabeceiras.

Para Tania Soares – bordadeira especializada em indumentárias de bumba meu boi – a mercantilização do bumba meu boi promoveu, por um lado, certo crescimento da brincadeira tanto do ponto de vista estético quanto da própria visibilidade em âmbito nacional; mas por outro, acarretou uma perda no significado cultural da mesma, tal como é notório em seu relato:

Hoje 90% das coisas dentro do boi é pago, tudo é pago, ninguém faz nada de graça, porque tá trabalhando com artista, né não? Todo mundo quer ser valorizado. *Ninguém vai mais por promessa, ninguém brinca boi mais de promessa, brinca porque alguém tá pagando.* E cresceu o número de artistas também, as pessoas procuraram se valorizar dentro da brincadeira, como os dançarinos, matraqueiros, pandeiros. Houve esse crescimento (Entrevista concedida em 31 de julho de 2013, os itálicos são meus).

Sublinhando uma perda no significado da brincadeira, dona Vitorina acrescenta: “antigamente, [...] a gente fazia essa brincadeira mesmo de livre vontade”, e embora não houvesse as facilidades com transportes nem financiamento, os brincantes deslocavam-se a pé para brincarem em localidades vizinhas, motivados “pela diversão, força de vontade” (Entrevista concedida em 14 de agosto de 2013). Seu Zió – cabeceira do boi da Liberdade e marido de dona Vitorina – corrobora tal aspeto e narra sua experiência pretérita, do tempo em que morava em Santa Maria dos Vieiras, da seguinte maneira:

A gente andava uma distância como daqui pra lá, sete léguas, era de Santa Maria pra lá um pouco, pra dentro de Guimarães mesmo, ia pra dentro de Cururupu, era sete léguas pra lá, sete léguas pra cá. Saía seis horas da manhã, chegava, às vezes, uma hora, duas horas da tarde [...]. Ali é que descansava, tomava banho, jantava, aí passava a noite todinha [brincando boi]. [...] Começava a brincar nove horas da noite até de manhã, e todo tempo ali esgoelando [cantando]. Lá naquele tempo, se nós fosse brincar fora da época, como se diz assim, São João, São Pedro, era duas noite, era. Brincava sábado, sábado pra domingo, domingo pra segunda, todo o tempo ali, brincando ali em pé. Aí quando saía de lá, terminava a brincadeira, tomava uma tiquara<sup>174</sup>, qualquer coisa lá, aí botava o instrumento no ombro e andava essas sete léguas de novo pra chegar em casa [...]. *Pois agora, dona menina, se mandar chamar o boi e se não tiver um carro, não vai ninguém, boi não vai* (seu Zió em entrevista concedida em 31 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

---

<sup>174</sup> Trata-se de um “refresco ou pirão feito com água, farinha de mandioca, e açúcar ou mel, e por vezes temperado com cachaça” (Ferreira, 1999: s/p).

Sobre a perda no valor cultural, Walter Benjamin (1969: 214) argumenta que “a partir do momento em que não mais possua nenhum traço de sua função ritual”, a manifestação perde a sua aura<sup>175</sup> deslocando o valor cultural para o valor de exposição que leva à perda da “autenticidade” e dos elementos essenciais da brincadeira. Todavia, a partir do trabalho de campo, percebi que essa comercialização não anula o significado simbólico do bumba meu boi, nem afeta a sua importância na constituição da identidade cultural e na propagação de um conjunto de valores, saberes, ideias e crenças. Conforme foi explanado no segundo capítulo deste estudo, o valor cultural relacionado à brincadeira por devoção, promessa ou obrigação, para além do caráter lúdico e celebrativo, ainda é notório, principalmente nas festividades de batizado e de morte do boi.

O sentimento de pertença a um determinado grupo é forte e contribui para o fortalecimento da coletividade e dos laços afetivos, mesmo em certos grupos mais voltados para o espetáculo, tal como constatei no boi de Axixá, Encanto da Ilha, Lírio de São João e Barrica. Tal aspecto é revelador de um significado cultural que é paralelo à espetacularização e evidencia a multiplicidade das formas de brincar boi. E como ratifica Tania, “enquanto houver boi de São João há a tradição, porque a tradição está na fé e na devoção ao santo” (Entrevista concedida em 31 de julho de 2013), revelando um sentido religioso e ritualístico ainda presente no bumba meu boi.

O comentário de Carla, do boi Encanto da Ilha, relativiza a comercialização da brincadeira e revela que os recursos económicos gerados são escassos e mal garantem a subsistência do próprio grupo. Dessa maneira, afirma:

*Eu acho que todo mundo faz porque gosta. Um negócio desse aqui não dá nem pra ganhar dinheiro, não dá. O boi em si não dá pra ganhar dinheiro, mal dá pra manter o grupo. Agora, a gente trabalha, trabalha na cultura e daí a gente consegue financiar algumas coisas. Mas, dinheiro do boi para o boi é muito difícil, porque não dá nem*

---

<sup>175</sup> Segundo Benjamin (1969: 214), “Definindo a aura como a ‘única aparição de uma realidade longínqua, por mais próxima que ela possa estar’, não fizemos mais do que transpor em categorias de espaço e tempo a fórmula que designa o valor cultural de uma obra de arte”.

pra manter o grupo (Carla em entrevista concedida em 9 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

Com efeito, fosse para atender aos interesses da indústria cultural e do turismo, fosse em função dos seus próprios interesses e necessidades, emergiu um conjunto de mudanças nos diversos grupos, mas sobretudo no sotaque de orquestra, conforme foi aventado, que estariam ameaçando e/ou obscurecendo os aspetos tidos como tradicionais na brincadeira.

Embora predomine uma posição crítica em relação à indústria cultural e ao turismo nos discursos de brincantes, intelectuais e instituições do governo, no quadro mais vasto da cultura popular, em concordância com Canclini (1998), Guss (2000) e Leal (2011), penso que este processo de mercantilização, espetacularização, estetização e turistificação do bumba meu boi está relacionado com formas de hibridização pelas quais estão sujeitas as diferentes expressões e práticas culturais, visto que não estão congeladas. Portanto, as transformações apontadas no bumba meu boi enquadram-se nos “actual processes of critical appropriation and creative transformation of culture”, conforme tem sido abordado por João Leal (2011: 318). Leal (2011: 327) destaca a relevância de processos de inovação cultural resultantes de contactos de culturas a partir de mecanismos de apropriação seletiva e de reinterpretação, levando em consideração a dialética das influências globais e apropriações locais.

A análise de Guss (2000: 4) sobre a reformulação da tradição também contribui para esta discussão, na medida em que sublinha um processo particular de modernização na América Latina que não elimina os elementos tradicionais da cultura popular, mas sim os reformula em novas relações sociais e estruturais. Nesta aceção, “instead of simply dissolving into a market-driven global culturescape, these forms may actually enlarge their semantic fields” (Guss, 2000: 4). Dessa forma, contextos de objetificação, turistificação e mercantilização podem multiplicar os significados atribuídos às expressões culturais, ao invés

de reduzi-los: “while traditional forms characteristically find themselves in an asymmetrical relation to the new structures of power created by these changes, their expressive importance is not necessarily diminished” (Guss, 2000: 6).

No contexto da globalização, os fluxos de pessoas, valores e culturas são múltiplos e intensificados e proporcionam diferentes formas de contacto cultural impulsionado, sobretudo, a partir de modalidades de turismo que podem estar vinculadas à ideia de preservação ou reinvenção da “autenticidade” intocada (Leal, 2011: 329). Tendo em conta a proliferação de identidades multiculturais em contextos globalizados, Leal destaca:

Together with the constant production of hybrids and acculturated forms, the current stage of cultural globalization is thus linked [...] to new modes of cultural production that stress boundaries instead of circulation, purity – even if it is an imaginary purity – instead of mixture, immobility instead of movement. In this sense, globalization is a powerful factor of cultural and social differentiation (Leal, 2011: 330).

Com base em Canclini (1998: 215-217), argumento que as culturas populares, e da mesma forma o bumba meu boi, “se desenvolveram transformando-se”; não apenas em função de interesses políticos voltados para atrair o turismo e “solidificar a hegemonia e a unidade nacional sob a forma de património”, mas sobretudo, a partir de negociações e articulações entre cultura e poder. Nesta perspetiva, o cerne da questão não está na conservação de tradições inalteradas, mas sim no modo como se transformam e interagem com elementos da modernidade (Canclini, 1998: 218). Torna-se necessário, portanto, abandonar a ideia de que as culturas populares representam um conjunto de tradições e compreender a produção, circulação e consumo das mesmas no mercado cultural, onde tanto revelam o seu valor económico e simbólico quanto adquirem novos sentidos e significados (Canclini, 1982, 1998).

## 4.2 O bumba meu boi como resultado de trocas verticais e horizontais

Sendo o bumba meu boi uma zona de contacto intercultural, as transformações observadas no mesmo resultam simultaneamente de trocas verticais e horizontais. Sobre as trocas verticais, como referido antes, Mathias Assunção (2005: 163) mostra que enquanto autoridades condenavam determinadas práticas populares, parte de uma elite socioeconómica as apoiava, revelando diferentes atitudes que expressavam estratégias de controlo social. Como argumenta este autor, tais estratégias impulsionavam mudanças na política, e estas, por sua vez, refletem transformações culturais mais amplas que evidenciam a apropriação da cultura popular por segmentos nacionalistas e regionalistas, tal como abordado no terceiro capítulo deste estudo:

Since the overall framework for all popular manifestations is the outcome of elite attitudes that combine repression and tolerance, popular culture was inevitably shaped by this complex interaction, involving both conflict and negotiation. Popular responses to elite strategies allow initial insights into subaltern ways of action (Assunção, 2005: 163).

Assunção (1995: 265) mostra ainda, como, ao longo do processo histórico, os confrontos e as coabitações entre diferentes segmentos sociais moldaram as práticas culturais até a atualidade, através da intervenção das autoridades e das elites políticas e sociais e das respostas e adaptações das populações subalternizadas a estas intervenções. Assim, argumenta: “transformations in popular culture not only reflect, but also help structure socio-economic and political struggles, giving them a meaning for popular actors” (Assunção, 1995: 284).

Os cruzamentos verticais podem ser observados nas trocas e contactos estabelecidos entre o bumba meu boi e o Estado, os folcloristas, os intelectuais e o mercado turístico-cultural, e revelam as negociações entre a cultura dominante e as populações subalternizadas. Embora marcados por relações de poder, tais contactos contribuíram para o

processo de valorização da brincadeira e para a sustentabilidade dos grupos. No entanto, tendo em conta a formação da cultura popular brasileira a partir destes contactos, e mais especificamente a trajetória do bumba meu boi marcada por momentos de repressão e de valorização, é pertinente refletir sobre “the ways elites felt about specific facets of subaltern practices and what policies they adopted to discipline them” (Assunção, 2005: 162).

Por sua vez, as trocas horizontais observadas entre brincantes e grupos de diferentes regiões do Maranhão também são marcadas pela capacidade de circulação e adaptação do bumba meu boi, e promoveram de maneira significativa a configuração do atual formato predominante da brincadeira em São Luís. A partir de fluxos migratórios da zona rural para a capital, intensificados nas décadas de 1960/1970, grupos e brincantes oriundos de regiões distintas do estado transportaram consigo diferentes formas de brincar boi. Desse modo, brincantes e diferentes estilos de bumba meu boi convergiram em São Luís, juntaram-se às brincadeiras já existentes nesta localidade e, assim, deram visibilidade à composição regional do Maranhão concretizada na formatação em sotaques, que classifica o bumba meu boi a partir das regiões originárias – nomeadamente Guimarães, Baixada e Munim, conforme visto anteriormente. Apesar das interações culturais, é importante sublinhar a existência de fronteiras relativamente rígidas construídas a partir da classificação em sotaques evidenciando processos de circulação e diferenciação cultural. Neste sentido, cada sotaque procura manter suas características fundamentais baseadas numa suposta predominância étnica, destacada sobretudo no ritmo e na melodia das toadas e no formato das indumentárias.

Através de “inter-relações criativas” (Canclini, 1998: 243), os brincantes e grupos de bumba meu boi elaboram sua própria produção visual na sociedade onde se encontram. A própria passagem do meio rural para o urbano provocou uma mudança de sentido nesta prática cultural intensificando o processo de hibridação. Como argumenta Gilberto Velho (2001: 20), nos centros urbanos os indivíduos “estão potencialmente expostos a experiências

muito diferenciadas, na medida em que se deslocam e têm contacto com universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmo contrastantes”, promovendo um “trânsito entre subculturas”.

Em virtude das migrações progressas e das permanentes ligações estabelecidas entre as zonas rurais e a capital, deve-se sublinhar o constante fluxo de grupos e brincantes em ambas as direções durante o período junino, evidenciando a constante interação entre o interior e a capital do estado a partir de distintos movimentos. O primeiro deslocamento caracteriza-se por brincantes que vivem no interior, integram grupos localizados na capital do estado a convite do dono do boi e deslocam-se para São Luís para participar das apresentações, brincadas e das festividades internas do grupo, tais como, batizado e morte do boi. O segundo movimento refere-se aos grupos que situam-se na zona rural, e por motivo de contratos, principalmente acordados com os órgãos de cultura, dirigem-se para a capital para se apresentarem nos arraiais.

O terceiro movimento caracteriza-se pelo deslocamento de grupos da capital para as zonas rurais para brincar tanto nos arraiais das prefeituras municipais através de contratos quanto em festas particulares por motivo de promessa ou diversão. E, finalmente, observa-se o trânsito de grupos localizados no interior do estado que deslocam-se na zona rural, entre diferentes vilarejos e/ou cidades menores, realizando todo o tipo de apresentações e brincadas. Percebe-se, portanto, um “intercâmbio constante” (Carvalho, 2014: 25) e um “trânsito entre subculturas” (Velho, 2001: 20) praticado por brincantes, grupos e moradores tanto das zonas rurais quanto urbanas durante o período junino.

Essas interações também foram observadas entre diferentes segmentos da classe artística maranhense e os grupos de bumba meu boi, assim como entre os grupos considerados tradicionais e os chamados alternativos – aqueles que, conforme aventado anteriormente, intitulam-se grupos de dança e apresentam uma espécie de síntese das várias manifestações da

cultura popular maranhense. José Pereira Godão (mais conhecido por Zé Godão), diretor da Companhia Barrica Teatro de Rua<sup>176</sup>, revelou-me que muitos artistas maranhenses da década de 1980 inspiravam-se na cultura popular, principalmente no bumba meu boi, e “levavam isso pros festivais, teatros, com uma música já inspirada na festa”, mas com arranjos mais elaborados (Entrevista concedida em 27 de abril de 2013). Assim, demonstrou o interesse da classe artística na poesia, na linguagem e no ritmo do bumba boi em um período em que a cultura popular maranhense vivia uma espécie de “boom” viabilizado pelo mercado cultural com o incentivo do Estado.

Sob esta mesma inspiração e com o objetivo de promover uma releitura do bumba meu boi, Zé Godão<sup>177</sup> e alguns amigos criaram, em 1985, o boi Barrica com música, ritmo, figurino e formato próprios<sup>178</sup>; cuja apresentação perpassa por diferentes práticas da cultura popular maranhense, adotando uma “linguagem mais comercial e turística” (Zé Godão em entrevista concedida em 27 de abril de 2013). Através de recursos privados e/ou oriundos de leis estaduais de incentivo à cultura, o boi Barrica tem realizado apresentações tanto em nível nacional quanto em diversos países<sup>179</sup>. Embora tenha o apreço e admiração tanto das elites políticas, económicas e sociais quanto de populações de baixa renda, o boi Barrica tem

---

<sup>176</sup> Classificada como grupo alternativo ou parafolclórico, a Companhia Barrica é composta por cerca de cem dançarinos, trinta músicos e um total de, aproximadamente, 160 pessoas envolvidas nas diferentes esferas de organização do grupo. O grupo tem se beneficiado de políticas culturais estaduais significativas que permitiram uma melhor estruturação do espaço físico onde ocorrem os ensaios e do ateliê onde são confeccionadas as vestimentas com o emprego de mão de obra contratada exclusivamente para este fim.

<sup>177</sup> Com o propósito de aprender o ritmo do sotaque de zabumba e a tocar pandeiro, Zé Godão passou a frequentar os ensaios do boi da Liberdade na década de 1980, estabelecendo uma ligação com mestre Leonardo. Tal episódio foi-me narrado, em conversa informal, tanto por Zé Godão quanto por brincantes do boi da Liberdade, os quais, em sua maioria, não aprovavam tal presença nos ensaios.

<sup>178</sup> A característica sobressalente do boi Barrica é o uso de uma vestimenta confeccionada em fibra de buriti (espécie de palmeira) com aplicação de bordados análogos àqueles usados no bumba meu boi. De acordo com Zé Godão, esse figurino permite que o brincante do boi Barrica possa “dançar o coco, o baião, a quadrilha, representar a festa do divino sem ter cerimónia, e dançar as formas do bumba meu boi, como eu te disse, sem tá com a roupa tradicional, sem agredir [o bumba meu boi em sua essência]” (Entrevista concedida em 27 de abril de 2013).

<sup>179</sup> A Companhia Barrica já se apresentou em países como, Alemanha, Argentina, Canadá, China, Coreia do Sul, Emirados Árabes, Estados Unidos da América, França, Grécia, Itália, Japão, México, Portugal, Rússia, dentre outros.

recebido críticas de académicos, intelectuais e alguns brincantes que o acusam de descaracterizar e transformar em espetáculo a cultura popular do Maranhão, e, principalmente, o bumba meu boi. Para rebater tais críticas, Zé Godão apoia-se no caráter dinâmico das culturas e questiona os padrões de cultura que determinam como devem ser as manifestações e definem que

[...] o folclore é aquilo, é aquela forma, é aquele jeito. Como se pra chegar ali [o folclore] não passou por sérias mudanças, adaptações, invenções, e bem ali parou por conta de quem? De uma máquina fotográfica, de um estudo que padronizou, que faz até um manual pra dizer como é que tem que ser o folclore da minha cidade? (Entrevista concedida em 27 de abril de 2013).

Como argumenta Carvalho (2004a: 92), em São Luís, por meio do bumba meu boi, observa-se “uma nova ordem de relações sociais e de trocas culturais, que deslocam o eixo da criação folclórica”.

Através do bumba meu boi percebe-se a constante interação entre a cultura popular, a cultura erudita e a cultura de massa (Canclini, 1998), não havendo, portanto, fronteiras rígidas definidas, uma vez que a articulação e a circularidade em torno da cultura popular revelam processos criativos e resultam em novas realidades culturais. Ainda, a partir da trajetória do bumba meu boi é possível compreender o longo processo histórico de trocas e contactos verticais e horizontais marcado tanto pela dominação quanto por agencialidades, resistência cultural, negociações e apropriações, assim como por deslocamentos e adaptação cultural que perpassa por conflitos, sejam eles simbólicos, materiais ou políticos.

## **Capítulo 5. O património cultural imaterial: uma “nova” zona de contacto e as negociações e circularidades em torno da cultura popular**

O contacto do bumba meu boi com os folcloristas, os intelectuais e o Estado, primeiramente, resultou na objetificação da brincadeira e em sua emblematização como símbolo de identidade nacional e regional. Em seguida, tais contactos, viabilizados pelo Estado com o objetivo de divulgar a cultura local e atrair fluxos turísticos, provocaram a espetacularização da brincadeira e sua transformação em produto turístico cultural. Foi neste contexto e pensando na preservação dos aspetos mais “tradicionais” da brincadeira, assim como na própria diversidade de formas e sotaques, que foi realizado o pedido de registo do bumba meu boi do Maranhão como património cultural do Brasil. A patrimonialização do bumba meu boi pode ser, portanto, analisada como um dos resultados das negociações em torno da brincadeira viabilizadas a partir das trocas e interações entre brincantes, intelectuais e o Estado na atualidade.

Por um lado, este registo reflete os anseios do Estado e de intelectuais preocupados com as versões mais “tradicionais” da brincadeira que estariam supostamente ameaçadas diante da espetacularização. Por outro lado, ele representa as próprias negociações, circulações e dinâmicas da cultura popular na contemporaneidade. Mais, principalmente, deve-se sublinhar que todo este processo revela um novo significado político-ideológico que a cultura popular passa a assumir na atualidade: o de património cultural imaterial.

Proponho neste capítulo, primeiramente, elucidar a construção das políticas patrimoniais no contexto brasileiro e o processo de instrução do bumba meu boi, para em seguida analisar o registo do bumba meu boi do Maranhão como património cultural imaterial do Brasil e os propósitos que nortearam esta proposta. Por fim, procuro discutir os impactos

da implementação das ações de salvaguarda junto aos brincantes e aos órgãos de cultura com o intuito de perceber a viabilidade e a pertinência dessa política patrimonial.

Levando em conta as trocas verticais existentes neste processo e a hegemonia do Estado na efetivação das políticas patrimoniais, Valdimar Hafstein (2007: 79) argumenta que a patrimonialização configura-se como uma estratégia para camuflar a opressão investida sobre culturas de resistência e populações subalternizadas. No Brasil, contrariamente, em muitos casos observa-se um maior envolvimento dos agentes culturais ligados ao Estado com certos grupos sociais – como, por exemplo, grupos indígenas, movimento negro, associações, entidades representativas e ONG –, tornando o processo de patrimonialização mais participado. Em alguns casos, são os próprios grupos sociais que se apropriam deste instrumento para afirmar identidades, conquistar direitos ou se beneficiar de vantagens materiais e simbólicas. Tal aspeto, evidencia o importante papel que o património pode desempenhar na legitimação ou fortalecimento de reivindicações de justiça social (Smith, 2012: 392).

Ainda, deve-se sublinhar que o crescimento no número de bens legitimados como património cultural imaterial brasileiro foi paralelo a uma conjuntura política favorável, como verificou-se ao longo dos governos dos presidentes Lula da Silva (2003-2011) e Dilma Rousseff (2011-2016)<sup>180</sup> – marcados por um viés mais democrático e de aproximação com as

---

<sup>180</sup> Dos 41 bens culturais de natureza imaterial registados pelo IPHAN entre 2002 e 2017, dezanove foram efetivados durante o governo Lula e quinze no governo Dilma, totalizando 34 registos ao longo do governo regido pelo Partido dos Trabalhadores (PT) (2003-2016). As práticas e expressões culturais legitimadas pelo IPHAN como património da cultura imaterial do Brasil são: em 2002, ofício das paneleiras de goiabeiras (ES); e, kisiwa: linguagem e arte gráfica Wañapi, (AP). Em 2004, círio de Nossa Senhora de Nazaré (PA); e, samba de roda do Recôncavo baiano (BA). Em 2005, ofício das baianas de acarajé (BA); jongo do sudeste (ES/MG/SP/RJ); modo de fazer viola de cocho (MS/MT). Em 2006, cachoeira Iauaretê: lugar sagrado dos povos indígenas dos rios Uaupés e Papuri (AM); e, feira de Caruaru (PE). Em 2007, frevo (PE); matrizes do samba no Rio de Janeiro: partido alto, samba de terreiro e samba enredo (RJ); e, tambor de crioula do Maranhão (MA). Em 2008, modo artesanal de fazer queijo de minas nas regiões do Serro, Canastra e Salitre/Alto Paranaíba (MG); ofício dos mestres de capoeira; e, roda de capoeira. Em 2009, modo de fazer renda irlandesa tendo como referência este ofício em Divina Pastora (SE); ofício de sineiro (MG); e, toque dos sinos em Minas Gerais (MG). Em 2010, festa do Divino Espírito Santo de Pirinópolis (GO); ritual Yokwa do povo indígena Enawenê Nawê (MT); sistema agrícola tradicional do Rio Negro (AM); e, festa de Sant'Ana de Caicó (RN). Em 2011, complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão (MA). Em 2012, saberes e práticas associados ao modo de fazer

populações carenciadas, buscaram promover o bem estar social e a valorização sociocultural das camadas subalternizadas da sociedade.

Considerando que o património cultural imaterial é uma tendência atual relevante, João Leal (2015: 159) argumenta: “quando bem utilizado, o PCI [património cultural imaterial] pode ser um instrumento para dar visibilidade a expressões culturais populares e ter portanto um papel de *empowerment* relativamente a grupos sociais subalternos”. O caso das festas do Divino Espírito Santo – e da mesma forma, as festas de boizinhos de encantados – realizadas em terreiro de mina de São Luís exemplificam que

[...] o reconhecimento patrimonial das festas desde os anos 1960 não só deu acrescida visibilidade às festas como foi acompanhado da disponibilização de verbas estaduais para o apoio à sua realização. Ambos os desenvolvimentos são vistos pelos pais e mães de santo e por outros protagonistas das festas como tendo um impacto positivo nas festas (Leal, 2015: 159).

Como propõe Leal (2015: 159), a política do património cultural imaterial (PCI) deve “ser um exercício de democracia radical” que envolva os diferentes protagonismos inscritos nas práticas e expressões culturais e portanto, deve “resultar de um exercício de multivocalidade”.

Sendo o património uma forma de exaltar singularidades no atual contexto das políticas culturais, Laurajane Smith (2006: 5), adverte que, embora a formação identitária seja fundamental para a construção do discurso do património, geralmente, ela é obscurecida na implementação das políticas patrimoniais. Tal aspeto é perigoso, pois, na medida em que o património busca promover a reconstrução do passado ao redefinir os valores e identidades de grupos subalternizados, pode obscurecer um passado de opressão ou valorizar a contribuição de populações subalternizadas para o presente identitário e cultural (Smith, 2006: 5). No caso

---

bonecas Karajá (TO); Ritxòkò: expressão artística e cosmológica do povo Karajá (TO); e, fandango caiçara (SP/PR). Em 2013, festa do Divino Espírito Santo da cidade de Paraty (RJ); festa do Senhor Bom Jesus do Bonfim (BA); e, festividades do glorioso São Sebastião na região do Marajó (PA). Em 2014, produção tradicional e práticas socioculturais associadas a cajuína no Piauí (PI); carimbó (PA); Tava: lugar de referência para o povo Guarani (RS); maracatu nação (PE); maracatu baque solto (PE); e, cavalo marinho (PE). Em 2015, teatro de bonecos popular do nordeste: Mamulengo, Babau, João Redondo e Cassimiro Coco (RN/PE/PB/CE/DF/RJ); modos de fazer cuias do Baixo Amazonas (PA); e, festa do pau de santo António de Barbalha (CE). Em 2016, romaria de carros de bois da festa do Divino Pai Eterno de Trindade (GO); caboclinho pernambucano (PE); e, finalmente, em 2017, feira de Campina Grande (PB) (cf. Lista dos bens registados em <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/606> Último acesso em 17 de fevereiro de 2018).

do registo do bumba meu boi, convém sublinhar que, apesar das ambiguidades próprias da patrimonialização e da exaltação a um discurso identitário simultaneamente nacionalista e regionalista, percebe-se uma tentativa de reconhecer e valorizar o contributo da brincadeira para a formação social e cultural do Maranhão, sublinhando a sua alteridade no quadro das práticas culturais brasileiras e seu passado de opressão e preconceito.

### **5.1 As políticas do património cultural imaterial no Brasil e o inventário do bumba meu boi do Maranhão**

As primeiras iniciativas direcionadas para a preservação do património cultural no Brasil decorreram ao longo das décadas de 1920 e 1930 e acarretaram a criação do Serviço do Património Histórico e Artístico Nacional (SPHAN<sup>181</sup>), em 1937, voltado, sobretudo, à proteção de “elementos da arte e da arquitetura barroca e católica” nacionais (Carvalho, 2004b: 44). Neste processo, deve ser destacada a contribuição fundamental de Mário de Andrade, que foi um dos mentores para a criação do SPHAN, “primeira instituição governamental voltada para a proteção do património cultural” do Brasil (IPHAN, 2010: 12). Conforme demonstrado anteriormente, Mário de Andrade teve ainda uma participação preponderante no processo de reconhecimento e valorização das práticas e expressões culturais – sobretudo aquelas ligadas ao folclore e à cultura popular brasileira – como símbolo da identidade nacional.

A partir das décadas de 1960 e 1970 observa-se uma ampliação das propostas de salvaguarda do SPHAN para abranger o património cultural imaterial, contemplando as práticas do folclore e da cultura popular (Carvalho, 2004b), que passaram a ser cooptadas pelo

---

<sup>181</sup> Criado em 1937 como Serviços do Património Histórico e Artístico Nacional, o SPHAN transformou-se em Secretaria do Património Histórico e Artístico Nacional em 1979, adotando a mesma sigla. Em 1990 passou a intitular-se Instituto Brasileiro do Património Cultural (IBPC) e em 1992 assumiu a atual nomenclatura, Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) (cf. IPHAN, 2010).

Estado como emblema identitário e elemento de diferenciação cultural – tal como foi possível constatar na análise realizada no terceiro capítulo deste estudo. Como argumenta Luciana Carvalho (2004b: 44), “nessa visão, as diferentes formas de fazer e as práticas cotidianas do povo, em sua pluralidade, guardariam a originalidade de nossa identidade nacional”. Por outro lado, esta autora reconhece que o estatuto de património imaterial atribuí às práticas e expressões populares “visibilidade e importância crescentes no atual contexto das políticas públicas para a cultura e o património da nação, que reconstrói permanentemente sua identidade” (Carvalho, 2004b: 45).

O processo de reconhecimento do património cultural culminou na criação do Decreto presidencial 3.551, de 4 de agosto de 2000, que instituiu o registo de bens culturais como património imaterial destacando a “referência a continuidade histórica do bem e sua relevância nacional para a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira” (Decreto 3.551, 2000: Art. 1º, § 2º). De acordo com Maria Laura Cavalcanti (2008: 18), este decreto estabeleceu “o compromisso do Estado em inventariar, documentar, produzir conhecimento e apoiar a dinâmica” das práticas socioculturais registadas como património, e ainda, favoreceu “um amplo processo de conhecimento, comunicação, expressão de aspirações e reivindicações entre diversos grupos sociais”.

A partir do Decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000, definiu-se como património cultural “os saberes, os ofícios, as festas, os rituais, as expressões artísticas e lúdicas, que integrados à vida dos diferentes grupos sociais, configuram-se como referências identitárias na visão dos próprios grupos que as praticam”; inserindo nesta conceção “as dimensões sociais, económicas, políticas, entre outras, que articulam estas múltiplas expressões como processos culturais vivos e capazes de referenciar a construção de identidades sociais” (Cavalcanti, 2008: 12). Para complementar o Decreto 3.551, instituiu-se a Resolução Nº 1, de 3 de agosto de 2006, que definiu como bens culturais de natureza imaterial as “criações

culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos ou grupos de indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social”, considerando “tradição” em seu sentido etimológico para referir-se às “práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do passado com o presente” (Resolução N° 1, 2006: s/p).

Nota-se que esta definição de património imaterial adotada pela Resolução N° 1, de 3 de agosto de 2006, baseia-se naquela estabelecida pela UNESCO durante a Convenção para a Salvaguarda do Património Cultural Imaterial, realizada em 2003, pela qual entende-se património cultural imaterial como todas as

[...] práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas – junto com os instrumentos, objetos, artefactos e lugares culturais que lhes são associados – que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu património cultural (UNESCO, 2003: Art. 2°).

A definição da UNESCO leva em consideração o caráter dinâmico das culturas, a transmissão dos saberes ao longo de sucessivas gerações, o “sentimento de identidade e continuidade”, assim como “o respeito à diversidade cultural e criatividade humana” (UNESCO, 2003: Art. 2°).

Para Cavalcanti (2008: 12), o conceito de património cultural imaterial é “amplo, dotado de forte viés antropológico, e abarca potencialmente expressões de todos os grupos e camadas sociais”, sendo aplicado, sobretudo, às culturas tradicionais populares e indígenas. Portanto, essa noção de património cultural imaterial consiste num “instrumento de reconhecimento da diversidade cultural que vive no território brasileiro e que traz consigo relevante tema da inclusão cultural e dos efeitos sociais dessa inclusão” (Cavalcanti, 2008: 12). Esta noção busca “favorecer não só processos de desenvolvimento que integram as diferentes camadas e grupos sociais, como também produtores de expressões culturais que importa a todos conhecer e valorizar” (Cavalcanti, 2008: 13). Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004), corrobora essa concepção e, analisando o património cultural como um modo de

produção metacultural, destaca a necessidade de incorporar tanto as práticas culturais quanto as pessoas, seus conhecimentos e habilidades, relações sociais e espaço em que habitam, de modo a refletir a identidade cultural e social de uma dada comunidade.

Juntamente com o Decreto 3.551/2000 criou-se o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial voltado para a “implementação de política específica de inventário, referenciamento e valorização desse patrimônio” (Decreto 3.551, 2000: Art. 8º). Assim, o Programa Nacional de Patrimônio Imaterial visa

[...] implementar política de inventário, registo e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial; contribuir para a preservação da diversidade étnica e cultural do país e para a disseminação de informações sobre o patrimônio cultural brasileiro a todos os segmentos da sociedade; captar recursos e promover a constituição de uma rede de parceiros com vistas à preservação, valorização e ampliação dos bens que compõem o patrimônio cultural brasileiro; incentivar e apoiar iniciativas e práticas de preservação desenvolvidas pela sociedade (IPHAN, 2010: 29).

As expressões e práticas culturais reconhecidas como patrimônio cultural do Brasil passaram a ser classificadas conforme as especificidades de cada manifestação e inscritas nos “livros de registo”. Os “livros de registo” dividem-se de acordo com as seguintes categorias: “Saberes”, onde são registados “conhecimentos e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades”; “Celebrações”, onde são “inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social”; “Formas de Expressão” que envolve “manifestações literárias, musicais, plásticas, cénicas e lúdicas”; e, por fim, “Lugares” que abarca “mercados, feiras, santuários, praças e demais espaços onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas” (Decreto 3.551, 2000: Art. 1º, § 1º). E sempre que for necessário, podem ser abertos outros livros de registo para a inscrição de bens culturais de natureza imaterial que não se enquadrem nas categorias supracitadas.

O Decreto 3.551 tem fomentado “diversas ações de identificação, documentação e promoção de bens culturais de natureza imaterial em diferentes regiões do Brasil” (Carvalho,

2004b: 45). Entre 2001 e 2006, o Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP) – “órgão do Ministério da Cultura voltado especificamente para a pesquisa, documentação e difusão das culturas populares no Brasil” (Carvalho, 2004a: 85) – implementou o projeto “Celebrações e saberes da cultura popular”. Sendo o primeiro plano concretizado em âmbito do Programa Nacional do Patrimônio Imaterial, o projeto “Celebrações e saberes da cultura popular” tinha por objetivo desenvolver “ações de identificação, documentação e promoção de alguns ‘bens culturais’ representativos da diversidade brasileira” (Carvalho, 2004a: 85). Buscava ainda “testar, criar experiências e refletir sobre a aplicabilidade e possibilidades dos instrumentos recém criados para a proteção e salvaguarda do patrimônio imaterial: [nomeadamente] o registo e o INRC” (Vianna, 2004: 16).

O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC), consiste na metodologia de pesquisa utilizada pelo IPHAN com a finalidade de “produzir conhecimento sobre os domínios da vida social, aos quais são atribuídos sentidos e valores, portanto, que constituem marcos e referências de identidade” (Cavalcanti, 2008: 21). A partir do levantamento preliminar, da identificação e da documentação, o INRC promove uma coleta ampla e sistematizada de informações sobre as práticas e expressões culturais, que se quer reconhecer como patrimônio cultural, para auxiliar os processos de registo, promover o patrimônio cultural imaterial e orientar as ações de apoio, fomento e salvaguarda de bens culturais de natureza imaterial em situação de risco (IPHAN, 2010: 20). O INRC busca fornecer subsídios para a “instrução do processo de registo, formulação de planos e ações de salvaguarda e implementação de ações de apoio e fomento em atendimento a demandas sociais identificadas no processo de inventário” (IPHAN, 2010: 21).

Izaurina Nunes – técnica da superintendência do IPHAN do Maranhão e responsável pelo processo de registo do bumba meu boi como patrimônio cultural imaterial – infere:

O INRC é o instrumento que o IPHAN utiliza para produção de conhecimento acerca dos bens de natureza imaterial. A metodologia tem o objetivo de fazer uma espécie de radiografia do bem inventariado. Dessa forma, é feito um levantamento preliminar, no qual são levantadas informações gerais sobre o bem a partir de uma delimitação espacial (o sítio e as localidades). Essas informações preliminares são sistematizadas em fichas de anexos: bibliografia, registos audiovisuais, contactos e bens culturais inventariados. Na segunda etapa do Inventário a pesquisa explora as referências culturais específicas do bem inventariado. Por exemplo, no caso do bumba meu boi, produziram-se fichas de identificação sobre o bumba meu boi, as comédias, os ofícios do bordado e a confeção da carcaça do boi, instrumentos musicais... (Izaurina Nunes em entrevista concedida via correio eletrónico em 9 de setembro de 2011).

Contudo, enquanto metodologia de pesquisa implementada através do preenchimento de fichas de identificação dos bens culturais a serem inventariados, o INRC tem suscitado críticas por parte de pesquisadores antropólogos por apresentar um carácter “exaustivo, sistemático e coerente com critérios de aplicação universal” (Carvalho e Pacheco, 2004: 28). De acordo com Carvalho (2004b: 50) “os procedimentos de inventário podem tender, falsamente, a sugerir a produção de um conhecimento desinteressado, objetivo, imparcial”. Assim, esta autora destaca “a dimensão sempre arbitrária presente nos processos de identificação, referenciamento, classificação e criação dos patrimónios nacionais” (Carvalho, 2004b: 51).

Luciana Carvalho e Gustavo Pacheco (2004: 30-31), pesquisadores que aplicaram este método em campo, criticam as limitações dessa metodologia em função do excesso de objetividade e da rigidez do questionário aplicado aos brincantes e donos de bumba meu boi. Embora estes autores valorizem o facto das entrevistas serem baseadas num questionário com roteiro flexível, argumentam que algumas questões “não faziam sentido para determinadas situações [...], ao passo que outros aspetos importantes para a caracterização dos bens em questão não eram contemplados”, produzindo uma “massa de dados interessante, mas desigual” (Carvalho e Pacheco, 2004: 30). Neste sentido, Carvalho e Pacheco questionam: “Será útil preencher o mesmo questionário, com os mesmos quesitos, para situações tão

diversas? Não estaríamos homogeneizando indevidamente realidades muito diferentes?” (Carvalho e Pacheco, 2004: 29).

Estes autores apontam ainda “problemas advindos do uso da noção de bem durante os procedimentos de definição do objeto e do preenchimento das fichas de identificação” das práticas e expressões inventariadas, pois a noção de bem cultural adotada no manual de aplicação do INRC refere-se “mais a produtos históricos dinâmicos e mutáveis de natureza não material” (Carvalho e Pacheco, 2004: 26). Assim, Carvalho e Pacheco (2004: 26) destacam a “tensão entre a imaterialidade do que se pretende apreender [...] e a necessidade de procedimentos objetivos e sistemáticos próprios ao inventário [que] pareceu aprisionar a pesquisa em suas intenções etnográficas”. Letícia Vianna (2004: 20), por sua vez, embora reconheça que “enquanto instrumento de pesquisa de campo” a metodologia INRC não tenha sido “tão operativa”, enfatiza a sua “extrema importância como metodologia de levantamento, identificação e localização de documentos e referências sobre o bem em questão”.

Todavia, Carvalho e Pacheco ratificam:

Enfim, de um modo geral, os problemas enfrentados no preenchimento dos questionários parecem advir da própria natureza ambivalente dos bens que se quis inventariar: quisemos apreender “sentidos enraizados em práticas sociais”, mas esses só se mostraram passíveis de inventário na medida de sua existência ou expressão material. As soluções encontradas diante dessa tensão nem sempre satisfizeram. Às vezes, temos a impressão de que, tentando captar motivos, sentidos, significados imbricados na prática social dos agentes que, de facto, fazem e dão realidade ao bumba meu boi do Maranhão, acabamos por produzir mera lista de tipos de chapéus, instrumentos musicais, etc. Por mais que tenhamos nos esforçado para criar espaços nos questionários em que se pudesse “ouvir” mais diretamente a “voz” de nossos informantes mediante citação direta de longos trechos de entrevistas e uso abusivo do campo “Outras observações do entrevistador”, sentimos falta de alguma sistemática na inclusão de informações que, embora não previstas no modelo, se mostraram importantes para os entrevistados (Carvalho e Pacheco, 2004: 32).

Portanto, conforme Carvalho e Pacheco, os instrumentos do inventário “não conseguem descrever adequadamente” a complexidade sociocultural do bem inventariado e para corrigir este aspeto, estes autores sugerem reduzir “a necessidade de classificação e delimitação

prematuras, substituindo os atuais questionários e formulários por similares mais abertos”; da mesma forma, propõem “avaliar a possibilidade de criação e de aplicação de instrumentos adequados a cada caso ou bem inventariado” (Carvalho e Pacheco, 2004: 33).

Seguindo esta metodologia, entre 2001 e 2004 foi realizado o inventário do bumba meu boi do Maranhão sob coordenação de Luciana Carvalho e Gustavo Pacheco – técnicos do CNFCP. Com o objetivo de identificar e documentar esta manifestação cultural, a pesquisa envolveu levantamento bibliográfico e documental – no qual detetou-se a existência de 600 títulos produzidos sobre o bumba meu boi e 400 peças em acervo museológico – entrevistas com brincantes, registros sonoros, fotográficos e audiovisuais (Carvalho, 2004a, 2004b). O inventário contemplou 36 grupos de bumba meu boi dos diferentes sotaques, 12 grupos de São Luís e 24 do interior do estado, abrangendo 13 municípios dos 217 existentes no estado do Maranhão (Carvalho e Pacheco, 2004; IPHAN, 2011a).

Os grupos foram selecionados a partir de sugestões de colaboradores do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e das próprias impressões dos coordenadores da pesquisa. Para a pesquisa em São Luís, elegeram dois grupos mais representativos de cada sotaque, tendo em conta o “grau e representatividade local ou nacional, importância na vida econômica, social e cultural da sociedade em questão, capacidade de mobilização de pessoas, antiguidade” e fatores políticos (Carvalho e Pacheco, 2004: 27). Embora Carvalho e Pacheco (2004: 28) reconheçam que os grupos alternativos “vêm apresentando criações artísticas inspiradas nas práticas de grupos tidos como autênticos”, argumentam que estes foram excluídos do inventário por não constituírem “propriamente ‘referências tradicionais’ do bumba meu boi do Maranhão”.

A pesquisa baseou-se no critério de classificação em sotaque e envolveu as cinco regiões correspondentes de cada estilo: Munim (sotaque de orquestra), Guimarães (sotaque de zabumba), Baixada Maranhense (sotaque da Baixada ou de Pindaré), Cururupu (sotaque costa

de mão) e São Luís (sotaque da Ilha ou de matraca, mais dois representantes dos demais sotaques). Carvalho e Pacheco (2004: 27) constataram que no interior do estado “a situação é mais homogênea nos diversos aspetos da brincadeira”, por isso, privilegiaram o sotaque predominante de cada região, “embora outros tenham sido encontrados”. Contudo, convém destacar que “a classificação por sotaques não esgota o universo do bumba meu boi, tendo em vista os inúmeros grupos que nela não se encaixam”, e no que tange às categorias classificatórias, o bumba meu boi “como fenómeno cultural, mostra-se arredio a classificações e delimitações, estendendo-se por uma área geográfica imensa, na qual convivem inúmeras variantes e subvariantes” (Carvalho e Pacheco, 2004: 28). Portanto, estes autores concluem que além dos inventários não atingirem a complexidade da prática cultural, por vezes, dão uma “impressão do bumba meu boi não apenas superficial, mas também distorcida e sem vida” (Carvalho e Pacheco, 2004: 33).

Após a finalização do inventário constatou-se o potencial do bumba meu boi como possível candidato a património cultural imaterial do Brasil e foram destacadas duas indicações de registo: o bumba meu boi no livro das “celebrações” e as comédias do bumba meu boi no livro das “formas de expressão”. Com o propósito de apresentar os dados coletados e sugerir o encaminhamento do pedido de registo do bumba meu boi, foram realizadas reuniões com professores, estudantes, pesquisadores, técnicos de instituições culturais e, em menor número, donos e brincantes de bumba boi (Carvalho, 2004a). Nesta oportunidade, a população brincante levantou dúvidas sobre o processo de patrimonialização, questionando “para que serve [o título de património]? O que é que eu ganho com isso? O que é que muda para nossa brincadeira?” (Carvalho, 2004a: 86).

Entretanto, o pedido de registo não foi encaminhado por falta de articulação com a comunidade brincante, por falta de interesse dos diferentes agentes envolvidos e/ou “por falta de informação acerca da política federal para o património imaterial” (Izaurina Nunes em

entrevista concedida via correio eletrónico em 9 de setembro de 2011). Sendo assim, o processo ficou parado até 2006, quando, durante a 6ª reunião da Câmara do Património Imaterial do Conselho Consultivo<sup>182</sup> discutia-se sobre o andamento do registo do boi bumbá de Parintins, foi mencionado o trabalho realizado pelo INRC com o bumba meu boi do Maranhão e destacada “a necessidade de retomar a discussão sobre as manifestações culturais em que o boi é um elemento central”<sup>183</sup> (Parecer N° 19, 2011: 4).

A Câmara do Património Imaterial manifestou-se favorável ao pedido de registo do boi bumbá de Parintins, mas acrescentou que este processo deveria, primeiramente, aguardar o registo do bumba meu boi do Maranhão – pois o inventário deste último já estava finalizado – para depois concluir o pedido do boi bumbá de Parintins<sup>184</sup>. Então, conforme sublinha Izaurina Nunes “o DPI<sup>185</sup> entrou em contacto com a superintendência [do IPHAN do Maranhão] para retomar aquele processo de dois anos atrás que tinha parado, né, ficou só no inventário e ninguém encaminhou” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

---

<sup>182</sup> Criado em 2005, o Conselho Consultivo do Património Cultural é formado por “representantes de instituições federais relacionadas às políticas de preservação, de organização da sociedade e especialistas no assunto” e tem por objetivo “examinar, apreciar e decidir sobre questões relacionadas ao tombamento, ao registo de um bem cultural de natureza imaterial e à saída de bens culturais do país” (IPHAN, 2010: 23-25). Já a Câmara do Património Imaterial é composta por cinco membros do Conselho Consultivo e tem como função “colaborar no exame preliminar da pertinência do pedido de registo; indicar instituições habilitadas a realizar a instrução técnica dos processos; formular critérios para a avaliação decenal dos bens registados; manifestar-se sobre abertura de novos livros de registo; elaborar critérios para a indicação de candidaturas às listas criadas pela Convenção da UNESCO de 2003; assessorar o DPI [Departamento do Património Imaterial] em assuntos de seu interesse” (IPHAN, 2010: 26).

<sup>183</sup> Alusão aos “complexos culturais em que o elemento boi se destaca como referência cultural” (Vianna, 2004: 16). O complexo do boi consiste em um “agregado dos folguedos realizados em diversas regiões do país que têm como denominador comum a presença do boi”, como, por exemplo, o boi bumbá, o bumba meu boi, o boi de mamão e etc. (Carvalho e Pacheco, 2004: 25).

<sup>184</sup> O processo de registo do boi bumbá de Parintins ainda não foi concluído, e para além de Parintins, passou a envolver também outros municípios da região do Médio Amazonas – tais como, Manaus, Itacoatiara e Maués. Atualmente o processo de registo do “Complexo Cultural dos Bois Bumbás do Médio Amazonas e de Parintins” encontra-se em fase de conclusão da pesquisa do inventário (cf. <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/3776/maues-am-realiza-encontro-para-brincantes-e-organizadores-de-grupos-de-bois-bumbas>). (acesso em 22 de setembro de 2016).

<sup>185</sup> O Departamento do Património Imaterial (DPI) – órgão vinculado ao IPHAN – consiste na “principal estrutura governamental voltada especificamente para a preservação do património cultural imaterial” (Cavalcanti, 2008: 18). Com a função de coordenar em nível federal “a política de salvaguarda dos bens culturais imateriais”, o DPI está “voltado à identificação, registo, apoio e fomento” (IPHAN, 2010: 25).

Neste propósito, a superintendência do IPHAN do Maranhão mobilizou os grupos de bumba meu boi e instituições culturais que se interessaram pelo processo e, assim, ocorreram as reuniões a partir de outubro de 2006 “para discutir os caminhos e direções a tomar para efetuar o pedido de registo” (Parecer N° 19, 2011: 5). Izaurina Nunes destaca que a competitividade em relação ao boi bumbá de Parintins também pode ter despertado o interesse de brincantes, entidades e instituições maranhenses ligadas à cultura popular pelo registo do bumba meu boi do Maranhão e acrescenta: “O facto é que resolveram retomar, já tinha outra motivação que talvez na época [2004] não tivesse, né [a competitividade com outro estado]” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

Tal processo pode revelar relações de poder verticalizadas, de cima para baixo, marcadas, primeiramente, pela atuação de intelectuais da Câmara do Património Imaterial que delegaram uma sugestão discutida em âmbito nacional à superintendência do IPHAN do Maranhão (âmbito regional) e este, por sua vez, transmitiu tal decisão aos grupos e brincantes de bumba meu boi. Nota-se que a indicação do bumba meu boi do Maranhão a património cultural do Brasil, assim como a sugestão para o pedido de registo foram elaborados por intelectuais e pesquisadores alheios à brincadeira – antropólogos, pesquisadores e técnicos do CNFCP e do Conselho Consultivo do Património Cultural. Observa-se ainda, certa pressão para o registo desta manifestação, possivelmente, por ter sido um dos inventários realizados pelo CNFCP através da metodologia INRC. Este processo de registo representa, portanto, uma iniciativa verticalizada, de cima para baixo, uma vez que a superintendência do IPHAN do Maranhão acatou a sugestão da Câmara do Património Imaterial, mobilizou os grupos de bumba meu boi e instituições de cultura do estado e município e passou, então, a discutir as diretrizes para a concretização do pedido de registo do bumba meu boi como património cultural do Brasil.

## 5.2 O registo do bumba meu boi do Maranhão como património cultural do Brasil

Para dar seguimento ao pedido de registo do bumba meu boi do Maranhão, formou-se uma comissão com a participação de instituições públicas ligadas à cultura e entidades da sociedade civil, pois, segundo o regulamento, as superintendências regionais do IPHAN não têm autoridade para serem proponentes do pedido de registo (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013). De acordo com o regulamento vigente, somente o Ministro da Cultura (MinC), as instituições vinculadas a este órgão, as secretarias estaduais, municipais e do Distrito Federal, e as associações e entidades da sociedade civil que representem os detentores das expressões e práticas culturais, podem solicitar a abertura do processo de registo (Decreto 3.551, 2000: Art. 2º; Resolução Nº 1, 2006: Art. 2º).

Em 2007 instituiu-se a Comissão Interinstitucional de Trabalho integrada pela superintendência do IPHAN do Maranhão, pela Secretaria de Estado de Cultura (SECMA), pela Fundação Municipal de Cultural (FUNC), pela Comissão Maranhense de Folclore, pelo Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular (GPMINA) da Universidade Federal do Maranhão e por grupos de bumba meu boi, em conformidade com os sotaques. Cada instituição delegou um indivíduo para integrar a referida Comissão; da mesma forma os grupos de bumba boi elegeram um representante por sotaque. Desse modo, coube à Comissão<sup>186</sup> a articulação e mobilização com todos os segmentos interessados no registo, assim como o esclarecimento da comunidade brincante sobre a proposta de registo do bumba meu boi como património cultural do Brasil.

---

<sup>186</sup> Embora eu utilize a expressão “Comissão”, deve-se fazer ressaltar que, após um determinado período, os demais membros da referida Comissão não cumpriram suas funções, ficando a superintendência do IPHAN do Maranhão “sozinha” neste processo, conforme informou-me Izaurina Nunes. Contudo, para seguir o regulamento, manteve-se, ainda que figurativamente, a Comissão como proponente do pedido de registo. Embora eu reconheça os esforços do IPHAN neste processo, sob a coordenação de Izaurina Nunes, mantereí o nome da Comissão como proponente do pedido.

A partir de discussões promovidas durante as reuniões realizadas, a Comissão decidiu contemplar a brincadeira em sua totalidade para envolver também a cultura material, os ofícios artesanais (confeção dos bordados, das indumentárias, da armação do boi, das máscaras e dos instrumentos), os personagens, a musicalidade (letras e melodias) e os passos de dança conforme o sotaque, a religiosidade, o calendário ritual, as performances e as diferentes formas de expressão relacionadas ao bumba meu boi (autos, comédias e matanças) (IPHAN, 2011a: 67).

De acordo com o regulamento em vigor, o requerimento, acompanhado de documentação informativa sobre a manifestação ou expressão cultural que se quer reconhecer como patrimônio imaterial, deve ser, primeiramente dirigido ao presidente do IPHAN (Decreto 3.551, 2000: Art. 3º). O presidente, por sua vez, encaminha essa proposta para a Câmara do Patrimônio Imaterial discutir e avaliar a pertinência do registro (Resolução Nº 1, 2006: Art. 6º). Se o resultado da avaliação preliminar for favorável ao pedido de registro, o IPHAN notifica o proponente para que este proceda à instrução do processo; caso contrário, arquivam-se o processo e comunica-se formalmente o proponente (Resolução Nº 1, 2006: Art. 6º).

A instrução do processo consiste na elaboração do dossiê, ou seja, uma “descrição pormenorizada do bem a ser registrado, acompanhada da documentação correspondente, e deverá mencionar todos os elementos que lhe sejam culturalmente relevantes” (Decreto 3.551, 2000: Art. 3º, § 2º). Além disso, deve abranger referências bibliográficas e documentais, produções audiovisuais, publicações e materiais informativos, “referências à formação e continuidade histórica do bem, assim como transformações ocorridas ao longo do tempo”, avaliação sobre as atuais condições e se há “riscos potenciais e efetivos de sua continuidade”, e, finalmente, propostas de ações para salvaguarda (Resolução Nº 1, 2006: Art. 9º). Com estes propósitos, a instrução do processo “pode ser feita por órgãos do Ministério da Cultura, pelas

unidades regionais do IPHAN ou por entidades públicas ou privadas que detenham conhecimentos específicos sobre a matéria”, e sempre sob a supervisão do IPHAN (Decreto 3.551, 2000: Art. 3º, § 3º; IPHAN, 2010: 45).

De acordo com o IPHAN, a elaboração do dossiê é fundamental para a produção de conhecimento e “para a orientação das políticas públicas de salvaguarda”, pois ao delimitar o bem cultural, estabelece recorte e identifica os elementos estruturantes da manifestação sobre os quais serão dirigidas as ações “destinadas a apoiar suas condições sociais e materiais de existência” (*apud* Cavalcanti, 2008: 20). Ainda, a instrução do processo de registo almeja o envolvimento e a participação dos “detentores, transmissores e usuários dos bens culturais”, pois busca a “sua continuidade, com base na produção de conhecimento, documentação, reconhecimento, valorização, apoio e fomento” (IPHAN, 2010: 23).

Em 2008, a Comissão Interinstitucional de Trabalho enviou o requerimento ao presidente do IPHAN a solicitar a abertura do processo de registo do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão acompanhado de informações preliminares de forma a contextualizar e caracterizar a brincadeira e, dessa maneira, permitir que a Câmara do Patrimônio Imaterial pudesse “avaliar a procedência do pedido” (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013). Após deliberação, deu-se prosseguimento às pesquisas, à elaboração do dossiê, à produção do vídeo e à coleta de assinaturas para composição do livro de anuência, que comprova o interesse da população maranhense neste registo. Foram obtidas 2.567 assinaturas recolhidas junto aos brincantes e à comunidade em geral nos arraiais e nas sedes de bumba meu boi durante os ensaios e as festividades (IPHAN, 2011a).

Sob a coordenação de Izaurina Nunes, viabilizou-se a atualização e complementação da pesquisa realizada pelo INRC para a instrução do processo. Assim, ampliou-se a dimensão geográfica ao acrescentar municípios de região de ocorrência de

bumba meu boi que não foram contemplados no primeiro inventário realizado pelo INRC, totalizando 56 municípios visitados. Da mesma forma, para além dos grupos de boi dos cinco sotaques, a pesquisa de complementação incorporou também os grupos alternativos que foram excluídos do INRC, ampliando o universo inventariado. Ainda, buscou-se elaborar as propostas de salvaguarda, as quais, devem contribuir para a transmissão e continuidade da prática ou expressão cultural e “garantir as condições de sustentação económica e social” dos grupos envolvidos (Cavalcanti, 2008: 24).

Como aponta Cavalcanti (2008), os planos de salvaguarda, juntamente com o INRC e o Programa Nacional do Património Imaterial constituem os principais instrumentos no conjunto das políticas patrimoniais. Para esta autora, esses instrumentos permitem compreender “os modos de expressão e organização própria das comunidades envolvidas”, e assim, possibilitam “identificar as formas mais adequadas de salvaguarda” (Cavalcanti, 2008: 24). O IPHAN sugere que os planos de salvaguarda proporcionem

[...] apoio à transmissão dos saberes e habilidades relacionados ao bem cultural; promoção e divulgação do bem cultural; valorização de mestres e executantes; melhoria das condições de produção, reprodução e circulação; organização dos detentores e de atividades comunitárias (IPHAN, 2010: 24).

Atendendo à orientação do IPHAN, o plano de salvaguarda do bumba meu boi sublinha três linhas de atuação: em primeiro, destaca o “incentivo à documentação, conhecimento e divulgação”; em segundo, o “fortalecimento e apoio à sustentabilidade dos grupos”; e, finalmente, a “valorização das expressões tradicionais do bumba meu boi” (Parecer N° 19, 2011: 25). Sob o argumento de preservar a diversidade cultural encontrada no bumba meu boi do Maranhão, o plano de salvaguarda sugere o estabelecimento de parcerias entre órgãos de cultura, universidades e demais instituições a fim de patrocinar pesquisas e publicações e discutir políticas públicas voltadas ao bumba meu boi e fomentar o estudo e a análise desta manifestação cultural (IPHAN, 2011a: 193). Do mesmo modo, esta proposta de salvaguarda contempla a realização de oficinas de educação patrimonial destinadas à

população local e às escolas; a circulação e distribuição de materiais audiovisuais no contexto regional e nacional; o incentivo à autonomia dos grupos de boi através de cursos de capacitação das lideranças voltados à captação de recursos e gestão de projetos culturais; a criação de espaços de diálogo para identificar as necessidades coletivas e específicas; e, por fim, o fortalecimento de instâncias representativas (IPHAN, 2011a: 193).

O dossiê de registo do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão é composto por duas partes. A primeira consiste na produção do texto com a sistematização dos dados colhidos na pesquisa, na documentação fotográfica e no vídeo produzido. A segunda parte, por sua vez, abrange o material produzido por terceiros, os quais a superintendência do IPHAN do Maranhão julgou importante incluir para dar uma visão mais abrangente sobre o bumba meu boi, como por exemplo, CD, vídeos, livros, teses, dissertações e textos, resultando em um grande volume de material recolhido que integrou o dossiê.

Contudo, Izaurina Nunes destaca as dificuldades enfrentadas durante a instrução do processo que geraram um atraso significativo na finalização do dossiê. Tais problemas envolvem o atraso no repasse de verbas destinadas à contratação de técnicos para a complementação da pesquisa, e sobretudo, o descumprimento do termo de cooperação por parte de determinados membros da Comissão (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013). Assim, em fevereiro de 2011, após a finalização das pesquisas, da sistematização dos dados, da elaboração do dossiê e da produção do vídeo documentando os depoimentos de brincantes e estudiosos e os diversos aspetos da brincadeira nas diferentes fases do período festivo, a Comissão Interinstitucional do Trabalho encaminhou ao presidente do IPHAN o pedido de registo do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão no livro das celebrações. Neste sentido, Izaurina Nunes infere:

Pedimos o registo do boi do Maranhão no livro das celebrações por entendermos que o bumba meu boi maranhense não é apenas um folguedo como pode parecer aos olhos de um turista, mas uma grande celebração em que se rende homenagens aos santos juninos com festa e alegria. Consideramos que, além de celebrar os santos para quem o boi é oferecido, o bumba celebra o próprio boi (como vem acontecendo

desde a antiguidade) e o ciclo vital, porque o boi nasce, vive e morre (Entrevista concedida via correio eletrônico em 9 de setembro de 2011).

Então, como consta na legislação, o IPHAN publicou no Diário Oficial da União (DOU) a existência do pedido de reconhecimento do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão como patrimônio imaterial brasileiro “para eventuais manifestações da sociedade sobre o registro” no prazo de 30 dias (Decreto 3.551, 2000, Art. 3º: § 5; IPHAN, 2010: 23). Como não houve nenhum pronunciamento, o pedido foi encaminhado ao Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural para deliberação, o qual elegeu um relator para analisar o dossiê e emitir o parecer técnico de avaliação do registro. Este parecer foi apresentado, juntamente com o vídeo produzido para o dossiê, aos demais conselheiros que julgaram e concordaram com a aprovação do registro (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

Ao avaliar este pedido de registro, o parecer técnico destacou o processo de reelaboração das culturas populares e apontou o bumba meu boi como uma “tradição que se reitera e se atualiza” (Parecer Nº 19, 2011: 27), sublinhando o seu caráter dinâmico. Ainda, para a aprovação deste registro, o Conselho Consultivo levou em consideração a relevância do bumba meu boi para “a memória, a identidade e a formação da sociedade brasileira”, tal como consta no segundo parágrafo do artigo primeiro do Decreto 3.551 de 2000. O facto de se tratar de uma prática cultural ligada em seus primórdios a populações afro-brasileiras – “um dos grupos formadores da nacionalidade” (Parecer Nº 19, 2011: 27) – também contribuiu para o reconhecimento do bumba meu boi como patrimônio imaterial.

Da mesma forma, foi considerada a importância do bumba meu boi na “construção e na afirmação da identidade da população maranhense” (Parecer Nº 19, 2011: 27). Por fim, “por atender às diretrizes da Política Nacional do Patrimônio Cultural Imaterial, priorizando temas da cultura de regiões historicamente pouco assistidas pela ação

governamental”, o parecer técnico declarou-se favorável ao registo do bumba meu boi do Maranhão (Parecer N° 19, 2011: 27). Com a aprovação do Conselho Consultivo, o IPHAN inscreveu o Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão no livro das celebrações e emitiu a certidão de registo atribuindo-lhe o título de património cultural do Brasil.

Contudo, é válido inferir que, conforme regulamenta o Decreto 3.551 em seu artigo sétimo, a cada dez anos após a patrimonialização, o bumba meu boi – tal como demais práticas ou expressões legitimadas como património cultural imaterial – deverá passar novamente por um processo de avaliação. Considerando que o registo representa “o retrato de um momento, que deve ser feito periodicamente, a fim de que se possa acompanhar as adaptações e as transformações que o processo cultural opera nessas manifestações”, sua revalidação é necessária para o “monitoramento e avaliação dos impactos gerados pela declaração desses bens” (*apud* IPHAN, 2010: 24). Se nesta reavaliação for constatada que as características que lhe atribuíram o estatuto de património imaterial permanecem e o Conselho Consultivo decidir favoravelmente, mantém-se o título; caso contrário, o bumba meu boi deixará de constituir-se como património cultural do Brasil.

Tendo em conta os elementos fundamentais que caracterizam o bumba meu boi na atualidade e determinaram o seu registo, Izaurina Nunes argumenta:

Algumas mudanças são naturais e elas são aceitáveis, mas o que a gente admite pra efeito de patrimonialização e que não pode ser alterado é o que a gente considerou como a essência, que é a estrutura do boi. Se isso for alterado, a gente entende que ele perdeu as suas características que o levaram pra se tornar património, que levaram ao registo. [...] Então, a questão da  *festa, o lúdico e a religiosidade são três temas estruturantes no boi* (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013, os itálicos são meus).

Izaurina Nunes sublinha que os aspetos essenciais do bumba meu boi são vislumbrados no carácter festivo, lúdico e religioso, e portanto, a manutenção do título está condicionada à preservação desses elementos “estruturantes”.

Sobre os argumentos usados para justificar o pedido de registro, o dossiê de patrimonialização enfatiza o multiculturalismo existente na formação sociocultural do Brasil para reivindicar o bumba meu boi maranhense como “retrato da identidade brasileira” em virtude de “seu caráter plural” procedente de “um processo de trocas interculturais de traços de origem africana e indígena com elementos trazidos pelos europeus, sem desconsiderar a influência de outros povos” (IPHAN, 2011a: 33). Sublinhando o caráter identitário como estratégia discursiva, Izaurina Nunes justifica a seleção do bumba meu boi do Maranhão, em detrimento das demais práticas culturais centralizadas na figura do boi ao longo do território brasileiro, da seguinte maneira:

O bumba meu boi está tão enraizado no cotidiano do maranhense que não deixa dúvidas de que seja o boi uma forte referência cultural exemplar do perfil do brasileiro. No bumba meu boi do Maranhão a arte, a festa e a religião caminham juntas. A diversidade das formas de brincar o boi também foi um diferencial do boi do Maranhão em relação aos bois do Brasil, além do forte sentimento de pertencimento do maranhense ao boi configurado como uma unidade sociológica com hierarquia, territorialidade, solidariedade e conflitos (Entrevista concedida via correio eletrônico em 9 de setembro de 2011).

Desse modo, o dossiê de patrimonialização apela ao argumento da “autenticidade” e assevera: “mas é no Maranhão que a brincadeira do bumba meu boi ganha evidência pela sua força simbólica, sua resistência ao tempo e sua capacidade de reinventar-se a cada ano sem perder sua essência” (IPHAN, 2011a: 22). Esta afirmação revela uma tentativa de acentuar singularidades no atual contexto da globalização, evidenciando um caráter político voltado para a legitimação da nação e da região (Handler, 1988; Canclini, 1998; Assunção, 2008; Leal, 2010). No entanto, o dossiê sublinha que esta “autenticidade” estaria ameaçada pelo mercado cultural, pelo turismo e pelos processos de espetacularização da brincadeira que “induzem os grupos a uma plasticidade cada vez mais elaborada” (IPHAN, 2011a: 23).

### **5.3 O contra-discurso do património cultural imaterial: uma abordagem tradicionalista**

A valorização do bumba meu boi como emblema máximo da identidade e da cultura maranhense, como abordado no terceiro capítulo desta tese, impulsionou a implementação de políticas estaduais e municipais de cultura voltadas para o desenvolvimento do turismo no Maranhão e deu visibilidade à brincadeira em âmbito nacional. Contudo, essa emblematização desencadeou uma série de transformações que estariam descaracterizando a brincadeira e ameaçando uma suposta “autenticidade”. Como impactos dessa turistificação, tal como discutido no quarto capítulo, o dossiê de registo aponta a exigência de um padrão estético que promove rápidas mudanças, as quais descaracterizam os sotaques e alteram a indumentária, a musicalidade, o ritmo e os passos de dança; a marginalização de certos grupos que não conseguem se adequar a esse padrão estético; a proliferação do sotaque de orquestra que ameaça a diversidade de estilos de brincar boi no Maranhão; a supressão do auto e das comédias e matanças; a forte relação de dependência entre os grupos e o Estado através da comercialização da brincadeira e do pagamento de cachês, dentre outros aspetos (IPHAN, 2011a, 189-191).

Foi em resposta a esse processo que emergiu a reivindicação do bumba meu boi como património cultural do Brasil, cuja proposta busca, fundamentalmente resgatar, valorizar e preservar os aspetos “tradicionalistas” da brincadeira que estariam ameaçados pela mercantilização e estetização. Para tal, o plano de salvaguarda propõe a promoção de oficinas de confecção de indumentária com o objetivo de preservar as especificidades de cada sotaque e qualificar a mão de obra local; a identificação, o estudo e a análise dos instrumentos musicais usados pelos grupos da zona rural; e o fortalecimento de alguns grupos carenciados através de cursos de capacitação voltados para a elaboração de projetos culturais e a captação de recursos de modo que se tornem mais autónomos e não dependam dos financiamentos do Estado (IPHAN, 2011a: 193-194).

Da mesma maneira, sugere a promoção de “minifestivais” para resgatar o conteúdo dramático da brincadeira, nomeadamente as matanças e comédias, de forma a promover o encontro entre palhaceiros de localidades distintas (IPHAN, 2011a: 193). Como assevera Luciana Carvalho,

A continuidade do bumba meu boi do Maranhão não está, por assim dizer, ameaçada [...]. Mas, nas distinções internas dos modos de celebrar o boi, *projetam-se sérios desafios para a continuidade das expressões cômicas da brincadeira*, articuladas a concepções, crenças e costumes que frequentemente se confrontam com modelos dominantes no contexto atual (Carvalho, 2014: 41, os itálicos são meus).

Tal como foi abordado no primeiro capítulo desta tese, o conteúdo dramático vem se perdendo, seja em função do tempo limitado das apresentações seja por falta de interesse tanto dos brincantes quanto da assistência, comprometendo a transmissão e a continuidade dessa prática. Sobre esta questão, Izaurina Nunes argumenta que apesar de os brincantes sublinharem em seus discursos uma preocupação com as formas “originais” da brincadeira, incluso nestas as expressões cômicas, os mesmos não procuram implementar por iniciativa própria ações voltadas para o resgate ou preservação das mesmas. Assim, infere:

*As pessoas criticam [as mudanças], mas por outro lado elas agem de uma forma controversa, o discurso não tem muita conexão com a prática*, né, isso eu tenho percebido, [...]. A questão das comédias, que os grupos criticam muito e lamentam “porque não se faz mais as comédias, porque não se faz mais o auto”; e o sotaque de zabumba que tem essa tradição muito forte de fazer comédia, pelo menos no interior, é um dos que reclama muito. E numa das reuniões do comitê gestor tem um representante do sotaque de zabumba, como foi tocado nesse assunto, eu falei assim “seu Basílio, mas vocês do sotaque de zabumba, vocês todo ano fazem um festival de boi de zabumba, porque vocês nunca botaram a comédia no festival de vocês já que vocês se queixam tanto?”, ele não me respondeu! Quer dizer, eles têm um espaço que é deles e eles no mês de julho, *todo ano eles fazem um festival de boi de zabumba, e é um espaço que é só de zabumba, e se os praticantes do boi de zabumba reclamam, porque eles nunca fizeram uma comédia no próprio festival deles?* (Izaurina Nunes em entrevista concedida em 22 de abril de 2013, os itálicos são meus).

Com a finalidade de recuperar o caráter lúdico da brincadeira e impulsionar a interação entre o público e os brincantes, o dossiê recomenda ainda que as brincadeiras não se limitem aos arraiais como fonte de renda e que também sejam realizadas nas ruas, nas praças e nos arraiais

comunitários, distanciando-se do formato palco/plateia observado em grande parte dos arraiais patrocinados pelo Estado (IPHAN, 2011a: 193).

Diante do exposto, e considerando que o registo do bumba meu boi visa corrigir os impactos das políticas estaduais e municipais de cultura distanciando-se, portanto, desses efeitos, nota-se um viés tradicionalista que norteia as propostas de salvaguarda por esta priorizar ações voltadas para a preservação dos elementos tidos como “tradicionalistas”. Esta tentativa de recuperar as práticas mais comunitárias e as versões mais “autênticas” da brincadeira enquadra-se na abordagem de Richard Handler (1988) sobre as tradições objetificadas, uma vez que a partir de processos de seleção e interpretação, os formatos considerados “tradicionalistas” da brincadeira foram instrumentalizados como símbolo de “autenticidade”, adquirindo importância nas políticas e ações de salvaguarda. Paradoxalmente, como argumenta Handler (1988: 77), a tentativa de preservar tradições através de sua objetificação também traz mudanças.

Em virtude da acentuada preocupação com as formas “tradicionalistas” e “autênticas” da brincadeira, o registo do bumba meu boi configura-se como um contra-discurso em relação ao processo de objetificação implementado a partir da década de 1970 que promoveu a valorização da brincadeira, e sua subsequente turistificação. Sublinha-se, portanto, a existência de duas forças patrimoniais de sentido contrário em ação: por um lado, a patrimonialização turística operada pelas políticas estaduais voltadas para a promoção do turismo no Maranhão; por outro lado, a patrimonialização do patrimônio cultural imaterial – doravante passarei a mencionar a sua forma abreviada “patrimonialização PCI” – de caráter tradicionalista, implementada pelo IPHAN. Essa patrimonialização PCI resiste à patrimonialização turística e pode ser vista como uma tentativa de resgatar e preservar os formatos mais “tradicionalistas” da brincadeira que estariam desaparecendo ou sendo abafados pela mercantilização e estetização.

Para elucidar esta questão, é válida a análise de David Guss (2000) sobre a retraditionalização do festival de São João em Curiepe – comunidade formada por populações negras remanescentes de quilombos, situada na região de Barlovento, na Venezuela – na qual aborda a festa como um espaço de diálogo, contestação e integração. Da mesma forma como o bumba meu boi, na década de 1960, o festival de São João foi apropriado pelo Estado como símbolo de identidade nacional e de “autenticidade” do campesino negro venezuelano e usado como estratégia econômica voltada à atração de turistas. A partir de processos de objetificação, mercantilização e turistificação que transformaram radicalmente o festejo, este deixou de caracterizar-se como uma celebração privada voltada para o pagamento de promessa feita a São João e renovação de laços para constituir-se em um evento público sob patrocínio do Estado (Guss, 2000: 37).

Com o intuito de reafirmar valores morais e culturais da identidade afro-venezuelana e retomar as formas “tradicionais”, a população local criou, em 1979, uma contra-celebração reformulando simbolicamente a festividade. Numa tentativa de identificar o festival de São João com o passado de resistência, luta e libertação das populações negras da região, buscou-se sublinhar a experiência cimarrón<sup>187</sup> através de canções e músicas de celebração derivadas de escravos fugitivos, deslocando o foco do dia do santo católico para um significado histórico que remete à origem afro-descendente do festival (Guss, 2000: 49).

Os símbolos ao redor da festa representam um retorno poderosamente orquestrado às origens da festividade e à própria historicidade da comunidade de Curiepe (Guss, 2000: 53). Esta contra-celebração de caráter mais “comunitário” – realizada anualmente em 29 de junho, em um dos três dias do festival e livre da presença de turistas – restaurou um sentido privado

---

<sup>187</sup> Consiste na qualidade ou *ethos* de um escravo fugitivo. O caráter *cimarrón* representa a recusa em submeter-se física ou culturalmente à brutalidade da escravidão que levou as populações escravizadas a refugiarem-se nas montanhas e pântanos da Venezuela e a formarem as comunidades *cimarronas*, nas quais mantiveram suas práticas culturais. Curiepe é um exemplo dessas comunidades originadas por escravos fugitivos e/ou libertos (Guss, 2000: 49).

e representa um retorno ao significado original da celebração: devoção a São João, pagamento de promessas envolvendo música, dança e confraternização da população local (Guss, 2000: 54). Portanto, esta retraditionalização da festa de São João consiste em uma parte do ritual que se preserva em paralelo à sua espetacularização.

Do mesmo modo, a patrimonialização PCI do bumba meu boi manifesta uma tentativa de resgatar os formatos “tradicionais” da brincadeira e promover uma contra-celebração. No entanto, diferentemente do ocorrido no festival de São João em Curiepe, a proposta de retraditionalização do bumba meu boi foi idealizada por intelectuais e consiste em uma ação do IPHAN, deliberada hierarquicamente e, portanto, não representa uma iniciativa dos brincantes; apesar de envolver parte da população brincante em algumas fases de sua elaboração e implementação, evidenciando forças ambivalentes e sobrepostas existentes neste processo.

Embora o intuito dessa patrimonialização PCI do bumba meu boi seja frear as transformações decorrentes do processo de turistificação e estimular a retraditionalização da brincadeira, deve-se compreender, como sublinha Barbara Kirshenblatt-Gimblett (2004: 59), que “change is intrinsic to culture, and measures intended to preserve, conserve, safeguard, and sustain particular cultural practices are caught between freezing the practice and addressing the inherently processual nature of culture”. Assim, a pressão para criar normas universais obscurece o caráter histórico e culturalmente específico das políticas e práticas do património (Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 61). Contrariamente a um modelo padronizado que define como deve ser uma determinada manifestação cultural, as políticas do património devem estar voltadas para as práticas e os conhecimentos referentes às mesmas. Ao invés de se buscar o registo e a salvaguarda de uma expressão cultural, é necessário, primeiramente, apoiar a continuidade dos conhecimentos e habilidades vinculados à mesma, e respeitar o seu

processo criativo e as relações sociais de que dependem a sua criação, promulgação, transmissão e reprodução (Kirshenblatt-Gimblett, 2004: 61).

Considerando o caráter tradicionalista da patrimonialização PCI do bumba meu boi, é válido lembrar, como argumenta Kirshenblatt-Gimblett (1998), que, ao tentar recuperar as versões “tradicionais” e “autênticas” em vias de desaparecimento, o património finda por atribuir-lhes novos significados que levam à sua “segunda vida” como exibição de si mesma, seja em festivais e apresentações contratadas, seja em exposições nos museus, seja através do turismo cultural. Da mesma forma, deve-se atentar para o “perigo da essencialização da cultura, geradora de processos de petrificação das identidades” (Leal, 2010: 136). Neste sentido, é extremamente pertinente a reflexão de Luciana Carvalho ao finalizar a pesquisa do INRC do Complexo do boi, na qual adverte:

O que não deve acontecer, contudo, é que, no processo, os “bens inventariados” [...] venham a assumir o caráter de exemplaridade ou autenticidade perante as múltiplas formas de expressão cultural que esse mesmo conjunto de “bens”, por assim dizer, pode adquirir no universo multifacetado da brincadeira, ou seja, é importante que haja mecanismos – e também bom senso – para que o “feitiço não vire contra o feiticeiro”, e o inventário, mais do que uma ferramenta para o conhecimento da diversidade cultural brasileira, não venha a produzir reificações a seu respeito, e *não se torne a “palavra oficial” sobre como são ou devem ser suas manifestações*. Desse modo, tanto o instituto do inventário como possíveis registos dele decorrentes tornar-se-iam perigosos instrumentos normativos, passíveis de apropriação por diferentes segmentos da sociedade (Carvalho, 2004b: 48, os itálicos são meus).

A adoção de um modelo tido como “o tradicional” representaria uma incoerência diante dos percursos culturais e identitários que são regidos espontaneamente por dinâmicas próprias. No entanto, Izaurina Nunes refuta a ideia de implementação de um modelo e faz ressaltar: “a gente [o IPHAN] só vai acompanhar e dar suporte pra manutenção dele [do bumba meu boi] enquanto bem patrimonializado, mas a gente não vai fiscalizar ninguém. Não somos nós que vamos dizer como tem de ser feito, então esse modelo não existe” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

Sobre a dinâmica dos grupos e do próprio bumba meu boi, Carvalho e Pacheco sublinham “o caráter aberto e não definitivo dessas formações sociais, cuja existência está

condicionada à manutenção de laços e relações que muitas vezes ultrapassam a própria brincadeira” (Carvalho e Pacheco, 2004: 27). Carvalho acrescenta que

[...] compreender e respeitar o movimento próprio às expressões populares é fundamental. Considerando sua própria dinâmica, sabemos que não é possível, por efeito de política alguma, imobilizar e condenar à mera repetição o património vivo representado pelos conhecimentos e práticas populares, sempre, ao mesmo tempo, costumeiras e inovadoras (Carvalho, 2004b: 46).

Buscar a retraditionalização da brincadeira como se a cultura fosse inalterada, evidencia uma conotação ideológica cujos objetivos estão implícitos no processo de patrimonialização PCI. Por esta questão, penso que a aquisição do estatuto de património cultural imaterial acarreta outras implicações referentes à dinâmica das culturas populares, pois, como manifestações vivas, estão em constantes interações com elementos da modernidade, e portanto, refletem as trocas, interações e negociações viabilizadas nas diversas zonas de contacto por onde transitam ao longo do tempo e do espaço.

Ao longo de todo este processo de patrimonialização PCI surgem questões que devem ser sublinhadas. Primeiramente, pergunto em que nível se dá o envolvimento dos brincantes e demais sujeitos diretamente ligados ao bumba meu boi? Será que esta construção deu-se, de facto, a partir de um diálogo e em consonância aos interesses da comunidade brincante? Sobre as propostas de salvaguarda é relevante ainda inquirir quem definiu os elementos “tradicionais” a serem resgatados e preservados? Será que tais propostas foram discutidas e elaboradas junto à comunidade brincante ou representam uma decisão deliberada hierarquicamente? Com efeito, diante da discussão realizada neste estudo sobre a patrimonialização PCI do bumba meu boi, percebe-se que as relações de poder são um fator preponderante e continuam a atuar de maneira verticalizada. No entanto, embora seja um processo marcado por relações de poder, deve-se reconhecer a introdução de novas presenças nesse diálogo – no caso, os brincantes e donos de bumba meu boi que constituem-se como os detentores do bem –, evidenciando assim uma mudança de paradigma.

#### **5.4 Impactos da patrimonialização PCI: os encontros e confrontos em torno do património cultural imaterial**

No debate apresentado no quarto capítulo deste estudo, a partir da perspectiva de brincantes e donos de boi de diferentes sotaques, agentes culturais ligados ao Estado (esferas estadual e federal), intelectuais e demais atores envolvidos com a produção da brincadeira, foi possível constatar que a patrimonialização turística provocou mudanças significativas e teve um impacto que é avaliado de forma ambivalente pelas pessoas. Enquanto uns sublinham a valorização, a visibilidade e a geração de renda que permitem a subsistência dos grupos e a continuidade da brincadeira em virtude de um “valor agregado”<sup>188</sup>; outros apontam para uma perda do valor cultural que transforma a brincadeira e ameaça as versões mais “tradicionalistas”. Em contrapartida, a fim de perceber a viabilidade e os impactos da política de salvaguarda, questionei os diversos atores ligados à brincadeira sobre as mudanças e/ou melhorias implementadas a partir do registo do bumba meu boi como património cultural imaterial. Nestas conversas e entrevistas, obtive reações um pouco mais homogêneas que manifestam, de modo geral, certa indiferença e falta de interesse nesta política patrimonial.

Logo a seguir a entrega do título, Izaurina Nunes constatou que os detentores do bem, ou seja, os brincantes, donos e representantes de bumba meu boi, não manifestavam “interesse efetivo pela salvaguarda, a gente faz as reuniões, as pessoas faltam às reuniões, as pessoas que vêm é o tempo todo discutindo a mesma coisa, é a questão da mudança, das transformações dos bois, isso é recorrente” e impede o avanço das discussões e das ações em torno da salvaguarda; além da “forma como eles [os grupos] se relacionam com o poder público também interfere muito” (Entrevista concedida em 22 de abril de 2013). Do mesmo modo, após concluídos seis anos da patrimonialização PCI da brincadeira, de acordo com a

---

<sup>188</sup> Segundo Kirshenblatt-Gimblett (1998: 150), o património agrega valor de passado, de exibição e de diferença a lugares, práticas e objetos que deixaram de ser viáveis, ou nunca foram economicamente produtivos ou operam fora do domínio do lucro, garantindo, desse modo, a sobrevivência dos mesmos.

avaliação de Izaurina Nunes, continua a não haver melhoras significativas, visto que os brincantes e donos de boi “não parecem demonstrar interesse nesse tipo de organização<sup>189</sup> e quiçá, na própria política federal para o património cultural imaterial. Aqui [no IPHAN] se trabalha com o princípio da vontade e do interesse do detentor do bem cultural” (Entrevista realizada via correio eletrónico em 20 de março de 2017). Assim, Izaurina Nunes sublinha o pouco avanço das ações de salvaguarda em função do desinteresse dos representantes do bumba meu boi,

Talvez pela falta de compreensão do que seja a salvaguarda, ou mesmo por não vislumbrar a importância da política. Talvez, ainda, por não necessitar de tais ações. Temos de considerar todas as possibilidades, inclusive a de que a *política possa não ser útil para suas necessidades atuais* (Izaurina em entrevista concedida via correio eletrónico em 20 de março de 2017, os itálicos são meus).

De acordo com Laurajane Smith (2012: 390), esse desinteresse das populações detentoras do bem cultural em relação à implementação das políticas patrimoniais é recorrente e deve-se, principalmente, a uma gestão eurocêntrica do património que marginaliza seus conhecimentos e aspirações. Contrariamente, no caso do bumba meu boi, houve inúmeras reuniões, além de visitas às zonas rurais, nas quais os brincantes e donos de bumba meu boi puderam expor suas necessidades e partilhar ideias. Ao analisar o dossiê de registo e correlacioná-lo com as entrevistas e conversas realizadas com os diferentes segmentos envolvidos, constatei que os valores, conhecimentos e aspirações dos brincantes foram respeitados e incluídos nas propostas de salvaguarda.

Como dificuldades encontradas no processo de implementação das ações de salvaguarda do bumba meu boi, Izaurina Nunes aponta: “certa apatia dos detentores” em relação à política patrimonial, falta de articulação dos brincantes, “inexistência de entidades

---

<sup>189</sup> Izaurina refere-se à desintegração do Comitê Gestor – que era formado por entidades representativas dos diferentes sotaques de bumba meu boi – devido às consecutivas ausências em reuniões e à própria falta de interesse. E argumenta: “sendo a salvaguarda construída a partir da participação do detentor, pressupõe-se o trabalho com a representação pelas entidades. Entretanto, os praticantes do bem cultural parecem não necessitar desse tipo de organização, razão pela qual as entidades não são fortes ou inexistem. Assim, temos de considerar que talvez não seja importante estar organizados ou seja difícil essa organização pelo perfil dos praticantes do bumba meu boi” (Entrevista realizada via correio eletrónico em 20 de março de 2017).

representativas fortalecidas”, “falta de parcerias efetivas [com instituições estaduais e municipais] que possam contribuir para a ampliação do raio de atuação”, sobretudo nas zonas rurais, isolamento do IPHAN “no desenvolvimento das ações” e “diminuto quadro [de funcionários] do IPHAN” (Entrevista concedida via correio eletrónico em 20 de março de 2017). Outro aspeto problemático observado por Izaurina Nunes durante uma oficina de elaboração de projetos culturais está relacionado ao “analfabetismo funcional” dos brincantes, pelo qual,

Embora [os brincantes] tivessem escolaridade de nível médio, eram incapazes de transformar a ideia em texto e escrever um projeto. Esse dado evidenciou uma limitação da ação do órgão na capacitação em elaboração de projetos. Embora seja uma demanda comum em todas as regiões visitadas, *como capacitá-los se não dominam a escrita?* (Izaurina Nunes em entrevista concedida via correio eletrónico em 20 de março de 2017, os itálicos são meus).

Apesar de lamentar que a salvaguarda não tenha atingido às expectativas, Izaurina Nunes aponta, como ações relevantes efetivadas, a realização de oficinas de elaboração de projetos culturais voltadas para a captação de recursos em diferentes regiões do estado, assim como a promoção de oficinas de dança, percussão e confeção de indumentária, em 2017, junto aos grupos do sotaque costa de mão, o qual tem recebido prioridade devido ao número reduzido em São Luís<sup>190</sup> (Entrevista concedida via correio eletrónico em 20 de março de 2017). Destaca ainda, a oficina de bordado à máquina realizada no município de Viana com o objetivo de “retomar essa prática na região, cujo bordado tem uma especificidade” que contou com “boa participação de mulheres ligadas aos grupos”. E como resultado positivo das atividades implementadas, salienta um “contacto mais próximo com os representantes dos grupos” que possibilitou a sensibilização dos mesmos para a política patrimonial e o

---

<sup>190</sup> Izaurina Nunes destaca a prioridade de ações voltadas para o “fortalecimento [dos grupos do sotaque de costa de mão] via educação patrimonial” através do projeto piloto “O Boi vai à Escola”, pelo qual busca-se a valorização deste sotaque através da formação de professores e oficinas com alunos em Tajipurú, São Luís. No âmbito deste projeto, Izaurina Nunes aponta como ação a ser implementada, a produção de material paradidático (banda desenhada, livros de leitura, cartilhas, etc.) (Entrevista concedida via correio eletrónico em 20 de março de 2017).

“conhecimento de suas demandas e da realidade de cada região” (Izaurina Nunes em entrevista concedida via correio eletrônico em 20 de março de 2017).

Da mesma forma, para atender a proposta de salvaguarda e recuperar os formatos “tradicionais” ameaçados, nomeadamente as expressões cômicas, realizou-se, em 2014, o Festival de Comédias de bois de zabumba, inserido na programação do Festival de Bumba meu boi de Zabumba de São Luís; e também está prevista uma pesquisa sobre as matanças de bumba meu boi na região da Baixada maranhense<sup>191</sup>. Segundo Izaurina Nunes a promoção do Festival de Comédias

[...] comprovou que há público em São Luís para as comédias. A ideia era estimular os grupos a introduzirem no Festival de Boi de Zabumba um Festival de Comédias. [...] foi apresentada uma comédia por grupo de São Luís, *mas nos anos seguintes não houve mais*. Entretanto foi importante demonstrar para os grupos e para o público que a promoção de comédias é viável (Entrevista concedida via correio eletrônico em 20 de março de 2017, os itálicos são meus).

Visto que o Festival de Comédias não teve continuidade, as ações de salvaguarda não conseguiram, até o presente momento, resgatar as expressões cômicas. Todavia, é válido sublinhar as matanças – contexto narrativo performativo observado durante o ritual de morte do boi – realizadas por alguns grupos nos bairros, em frente à sede do boi. Conforme relatei no segundo capítulo, a matança do boi consiste em uma dramatização regida por toadas que narram desde a captura do boi até o momento de sua morte, libertação ou esquartejamento, tal como pude observar durante as festividades do boi da Liberdade, Maracanã, Santa Fé e do boizinho do encantado Surrupirinha no terreiro Fé em Deus. No entanto, a supressão das comédias, tal como abordado anteriormente, parece ser uma opção dos próprios brincantes, visto que, mesmo quando surge a oportunidade, esta encenação é inviabilizada por alguma razão, tal como constatei em Santa Maria dos Vieiras junto ao boi da Liberdade.

---

<sup>191</sup> Como ações futuras programadas, Izaurina Nunes enfatiza ainda oficina de capacitação dos brincantes para a elaboração de projetos culturais a ser realizada na região de Cururupu; assim como apoio à Festa de São Marçal realizada anualmente pelos grupos do sotaque de matraca e ao Festival de Bumba meu boi de Zabumba (Entrevista concedida via correio eletrônico em 20 de março de 2017).

Com base no trabalho de campo desenvolvido junto a grupos de diferentes estilos pude constatar que a maioria dos donos de boi com quem conversei, mesmo aqueles que são apontados pela população local e por órgãos de cultura como representantes de “tradição”, não têm interesse na retraditionalização da brincadeira. Mas sim, manifestam certa aspiração de visibilidade por quererem sempre apresentar uma brincadeira com luxo, brilho e brincantes numerosos, pois isso atribui-lhes prestígio. Sobre esta estetização, o depoimento de seu Zió, um dos brincantes mais antigos e ainda ativo no boi da Liberdade, também é elucidativo ao relatar-me a ocorrência de um festejo junino em que mestre Leonardo orientou os brincantes a acrescentarem luzes de natal nas grinaldas dos chapéus de fita. Ainda, no Maranhão a frase “está mais enfeitado do que o boi de Laurentino” virou ditado popular e faz referência ao boi da Fé em Deus – fundado em 1930 por Laurentino Araújo (1901-1975) e apontado como representante da tradição, – que, mesmo na década de 1960, costumava apresentar as indumentárias carregadas de brilhos e enfeites excessivos.

Estes episódios revelam as transformações espontâneas implementadas, paulatinamente, pelos brincantes e donos de bumba meu boi ao longo dos anos, seja introduzindo e/ou eliminando elementos para chamar a atenção do público e abrilhantar a brincadeira. Percebe-se que o bumba meu boi foi sempre feito para ser visto e promover diversão, para além do seu valor religioso como instrumento de demonstração de devoção a São João e de pagamento de promessa e obrigação. Evidencia-se, portanto, a capacidade de agencialidade dos grupos de bumba meu boi que, articulando “tradição” e modernidade, negociam suas práticas entre o turismo, o património e os novos significados da brincadeira. E embora a política patrimonial tenha um objetivo voltado para o resgate e preservação de práticas mais “tradicionais”, a maioria dos grupos busca implementar inovações e adquirir maior visibilidade, atender as demandas do turismo e do mercado cultural, e assim garantir a sua própria sobrevivência. No entanto, esse processo de adaptação finda por marginalizar

aqueles grupos que não conseguem atingir determinado padrão estético nem aceder ao mercado cultural.

Tendo em conta que alguns grupos considerados “exemplos de tradição” também manifestam suas criatividades no bumba meu boi e promovem alterações estéticas, pergunto: o que define um grupo como tradicional ou não? Quais elementos são indicativos de uma suposta “autenticidade”? Em concordância com Leal (2010: 136), penso que essa “autenticidade” atribuída às práticas e expressões culturais, de uma forma geral, é ilusória, pois nelas “houve sempre misturas: entre o povo e as elites, entre campos e cidades, entre tradições culturais distintas” que evidenciam as trocas e negociações intrínsecas às mesmas. Embora mantenha relações significativas com o passado histórico, a “autenticidade” deve ser vista como um processo criativo (Uzelac, 2010: 1727).

A partir das conversas e entrevistas realizadas com brincantes, donos de bumba meu boi e demais pessoas envolvidas com a produção da brincadeira, constatei que, embora a patrimonialização PCI tenha uma importância simbólica, não proporcionou mudanças efetivas na brincadeira nem promoveu a devida valorização; apenas simboliza a conquista de um título. Tal como pode ser observado no argumento de Tania Soares – bordadeira renomada em São Luís do Maranhão, especializada em indumentárias de bumba meu boi –, no qual assevera:

*Então, não houve uma mudança, ganhou o título só. Eu acho que não, não teve não, não houve essa valorização. Porque o boi, ele quer mais, ele quer ter um espaço, eles querem brincar muito, querem ganhar dinheiro também, todo mundo quer, né. Não houve [melhoria] não. Vamos ver daqui pra frente, ver o que tem, tem dez anos, né (Tania em entrevista concedida em 31 de julho de 2013, os itálicos são meus).*

Zé Godão – diretor da Companhia Barrica – corrobora essa perspectiva e afirma: “hoje o bumba meu boi atingiu um nível de reconhecimento, hoje é tombado, um bem, património do Brasil, então isso ainda não foi pra prática”, sublinhando que a patrimonialização PCI “ainda não chegou de facto a atuar a favor” da sustentabilidade dos grupos (Entrevista concedida em 27 de abril de 2013).

Do mesmo modo, para Carla – líder do bumba meu boi Encanto da Ilha – a patrimonialização PCI não promoveu, de facto, transformações significativas na brincadeira e, em sua opinião, tal política não atinge todos os grupos de bumba meu boi, pois há um favoritismo que tem beneficiado um pequeno grupo já reconhecido em São Luís. Assim, argumenta:

No dia que eles vieram com o título, eu não vi 50% dos donos de boi, dos representantes do grupo. E outra coisa, o boi, o bumba meu boi não é feito só de representante, o bumba meu boi é feito por um grupo, um grupo que gosta. E eu, eu estava lá *nesse dia que nós recebemos o título, era um grupo de poucas pessoas* [na cerimónia], não parecia uma festa. Porque eu acho que tinha que ter vindo com uma grande festa porque, querendo ou não, *o bumba meu boi é a nossa identidade*, é o que a gente tem de mais bonito. No período de São João, a cidade fica toda iluminada, cheia de ritmo, é uma coisa bonita de se ver, [...] as pessoas vêm pra cá só pra ver esse ritmo que não tem em outro lugar, essa coisa bonita. E eu não vi a valorização certa, necessária ali pra receber esse título, eu não vi nada disso. E eu acho que [a patrimonialização PCI] *não mudou em nada*, tanto é que *as pessoas nem sabem que o bumba meu boi hoje é património* (Carla em entrevista concedida em 9 de agosto de 2013, os itálicos são meus).

Por sua vez, seu Zeca – dono do boi Lírio de São João – concorda com esse favoritismo de alguns grupos e sublinha: “eu tenho certeza que vem muita ajuda, muito dinheiro pra investir no folclore que a gente vive. Mas nós não vemos nada, nada nada; é pra uns. Até o tambor de crioula é a mesma coisa. Quem sobra, no caso, são os mais aperreado”, ou seja, aqueles que têm mais dificuldades (Entrevista concedida em 25 de abril de 2013). Entretanto, Regina, do boi da Liberdade, enfatiza que o registo do bumba meu boi como património cultural promoveu maior visibilidade para o sotaque de zabumba “porque você vê que aí todos os sotaques foram vistos, foram reconhecidos e foi até melhor pras pessoas conhecerem essa musicalidade do zabumba, do sotaque” (Entrevista concedida em 1º de setembro de 2013).

Sebastião Cardoso – diretor do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho – acrescenta que “no início, as pessoas acharam que a salvaguarda é [era] mais um cachê”, e destaca a necessidade de um “trabalho de conscientização dos grupos” para que eles saibam

O que é salvaguarda, é justamente proteger o que nós temos de melhor, não é? Porque a cultura é dinâmica, alguma coisa vai mudando. Mas a gente tem características que nós precisamos preservar pra continuar sendo património, nós

somos respeitados, nós precisamos saber nos organizar pra continuar tendo esse valor (Entrevista concedida em 29 de julho de 2013).

Embora Izaurina Nunes tenha mantido estreito contacto com os grupos e realizado inúmeras reuniões para esclarecer sobre a política patrimonial e debater as ações de salvaguarda, argumenta que os grupos de São Luís tiveram mais dificuldade de compreender a patrimonialização PCI do que os brincantes das zonas rurais, e explica:

[...] como eles [grupos da zona rural] não têm essa relação tão próxima com o poder público, com essa questão do recurso [económico], eles estavam com a cabeça “mais limpa” pra outras ideias do que o pessoal daqui [de São Luís] que tá mais amarrado, então tá sempre pensando no recurso, como ganhar, isso já viciou as pessoas, infelizmente. Então aqui, o trabalho é mais difícil por conta disso (Izaurina em entrevista concedida em 22 de abril de 2013).

Todavia, como sublinha Neto de Azile – produtor cultural do boi da Liberdade, à época do trabalho de campo – “não houve, por parte do IPHAN, uma preparação ou esclarecimento junto à comunidade, de forma que a patrimonialização [PCI] tem representado mais um assistencialismo e não uma sustentabilidade” (Entrevista concedida em 18 de abril de 2013).

Mesmo diante da indiferença e da falta de interesse dos brincantes e de relativa insatisfação com os resultados alcançados com a patrimonialização PCI, o Conselho Consultivo do Património Cultural do IPHAN aprovou, em junho de 2017, “a candidatura do bumba meu boi do Maranhão para a lista representativa do património cultural imaterial da humanidade” da UNESCO, em virtude de “sua relevância enquanto referência cultural tanto para a população maranhense, quanto para a nação brasileira”<sup>192</sup>. Ratificando, dessa forma, o património PCI como um recurso fundamental na política de diferenciação, autoafirmação e reconhecimento (Smith, 2012).

Contudo, considerando que este processo já foi feito em âmbito nacional e não alcançou os resultados almejados, tal aspeto denota a forma como a patrimonialização PCI

---

<sup>192</sup> Cf. <http://portal.iphan.gov.br/noticias/detalhes/4177> acesso em 21 de julho de 2017.

tem sido vista como a aquisição de um carimbo ou um “regime de titulação de bens”, pois, conforme infere Leal:

Não se trata apenas de mais uma forma de reconhecimento do valor patrimonial de bens culturais – ou, como diria Handler, de objetificação da cultura – mas de um regime de patenteamento de bens culturais que se constrói contraditoriamente [...]. Trata-se de uma articulação contraditória e paradoxal, difícil de gerir e que coloca vários desafios e dilemas (Leal, 2013: 11).

No entanto, como sublinha Mathias Assunção (2008: 37) a autoafirmação de determinadas práticas culturais em contextos globalizados pode configurar-se como “um instrumento para lutar contra o imperialismo cultural, que permite reafirmar sua identidade nacional e ressaltar a contribuição brasileira para a *world culture*”. Portanto, diante das contradições existentes, é necessário “procurar perceber e compreender os diferentes pontos de vista em jogo” nas questões relativas ao património PCI (Velho, 2006: 246).

A partir dos discursos dos diferentes atores envolvidos com a brincadeira, nota-se que, embora a patrimonialização PCI tenha um valor simbólico, não é vista como algo particularmente importante, pois não impactou nem promoveu transformações significativas, apesar dos esforços da Izaurina Nunes e do IPHAN no desenvolvimento das ações de salvaguarda. Neste sentido, o caso do bumba meu boi contesta as epistemologias que, sob a retórica da preservação diante da ameaça de desaparecimento, defendem a capacidade do património PCI de emancipar as populações envolvidas, produzir coletividade, reformar discursos, mobilizar pessoas e recursos económicos, dar visibilidade às práticas e promover a transformação das mesmas (Hafstein, 2007), gerando uma “segunda vida” para práticas moribundas (Kirshenblatt-Gimblett, 1998). Revelando, desse modo, que, enquanto instrumento, esta política patrimonial não é efetiva (Bortolotto, 2010: 11), nem assegura a transmissão dos aspetos “tradicionais” da brincadeira às futuras gerações, nem garante a sua continuidade.

Percebo, portanto, que o desinteresse dos brincantes e donos de bumba meu boi em relação ao património PCI deve-se, primeiramente, aos impactos de uma patrimonialização turística, a qual, através de mecanismos de objetificação, conduziu a um conjunto de benefícios materiais e simbólicos. Tais benefícios são apontados sobretudo no acesso dos grupos a recursos económicos e na visibilidade e valorização do bumba meu boi em nível regional e nacional como a manifestação mais emblemática do Maranhão. Como esses resultados foram adquiridos no processo anterior à patrimonialização PCI, esta não foi vista como agregando qualquer valor à brincadeira, pois esperavam-se impactos mais consistentes, principalmente na geração de renda, e isso não aconteceu.

Em segundo lugar, observa-se uma participação escassa dos brincantes na implementação dessa política patrimonial, possivelmente em função destes não terem percebido a patrimonialização PCI como um instrumento que acrescentaria algo a mais para o bumba meu boi, contribuindo para a falta de interesse dos mesmos. Não obstante os esforços do IPHAN e de Izaurina Nunes, que buscou se reunir diversas vezes com os grupos e conhecer suas demandas, não conseguiu envolvê-los de forma efetiva, salvo exceções de alguns representantes de bumba meu boi. O facto da iniciativa do registo do bumba meu boi como património cultural imaterial ter partido do IPHAN e não dos brincantes é importante para ratificar a falta de interesse nesta política e o pouco avanço nas ações de salvaguarda, pois representa uma ação verticalizada de cima para baixo. Tal aspeto é contrastante à maneira como a política patrimonial PCI pretende estrategicamente afirmar-se como um novo paradigma que opera em sentido vertical de baixo para cima.

Ainda, há de se considerar a possibilidade desse desinteresse estar relacionado ao viés tradicionalista assumido na patrimonialização PCI. Embora os brincantes manifestem uma preocupação com a “tradição” – muito por influência dos debates realizados pelos órgãos de cultura e pelos programas de rádio voltados para o público “boieiro” – os donos de bumba

meu boi com quem conversei visam, sobretudo, melhorar materialmente suas brincadeiras, e inserirem-na e/ou manterem-na no circuito comercial de contratos e apresentações. Portanto, os brincantes e donos de bumba meu boi não procuram resgatar práticas em vias de desaparecimento ou em desuso, até porque foram os próprios que deixaram de realizá-las, por razões inúmeras. Embora essa abordagem tradicionalista predomine nas políticas patrimoniais implementadas em diferentes esferas por incentivo da UNESCO (Smith, 2012: 389-390), pode ter implicado na falta de interesse dos brincantes, na escassa participação dos mesmos e no avanço insatisfatório das ações de salvaguarda.

Em contrapartida, o registo do samba de roda do Recôncavo baiano como património cultural imaterial – em 2004 pelo IPHAN e em 2005 pela UNESCO – exemplifica impactos mais consistentes. De acordo com os estudos de Carlos Sandroni (2010: 377), a iniciativa deste processo também partiu do IPHAN, isto é, de cima para baixo, mas conseguiu atingir a participação dos praticantes na construção do plano de ações<sup>193</sup>, embora o diálogo com os mesmos tenha “sido muito menor que o desejável”. No entanto, neste caso, observa-se a constituição de um “novo” samba de roda do Recôncavo a partir da patrimonialização PCI (Sandroni, 2010: 377). Desse modo, Sandroni infere:

Não é que não existisse até então nenhum “samba de roda do Recôncavo”: ele existia nas práticas (heterogêneas) e nas falas (variadas) de sambadores (dispersos) ao longo daquela região; e também existia nos textos de folcloristas como Edison Carneiro, escritores como Jorge Amado e músicos como Dorival Caymmi (Sandroni, 2010: 386).

Dentre os impactos mais relevantes desta política patrimonial, destacam-se: visibilidade do samba de roda do Recôncavo em nível nacional, crescimento no número de grupos e seu cadastramento e profissionalização, padronização das vestimentas, limitação do repertório e do tempo de apresentação, inserção de instrumentos elétricos, criação de entidade

---

<sup>193</sup> O plano de ações envolve a organização coletiva, a transmissão de saberes às novas gerações, a difusão do samba de roda nos média nacional através da gravação de CD e DVD e o acesso dos sambadores à toda a documentação produzida sobre a prática (Sandroni, 2010). No entanto, é válido sublinhar que o plano de salvaguarda não tem sido cumprido (cf. Carmo, 2009).

representativa, maior articulação entre os praticantes e as instituições governamentais, assim como transmissão do conhecimento e capacitação de novas gerações (Carmo, 2009: 117). Observa-se, portanto, que o registo do samba de roda do Recôncavo promoveu transformações efetivas em sua estrutura interna, performativa e institucional análogas às transformações proporcionadas pela patrimonialização turística do bumba meu boi. No entanto, o processo do samba de roda tem um diferencial: configurou-se como um caso de objetificação e delimitou a área de abrangência à região do Recôncavo baiano, onde as ações inclinaram-se mais aos praticantes e nem tanto à prática em si.

No caso do bumba meu boi, além de ser uma manifestação com um caráter massivo, o facto do registo abranger a brincadeira em suas múltiplas dimensões<sup>194</sup> e em todo o estado do Maranhão dificultou não apenas o envolvimento e a articulação dos brincantes, mas também o alcance das ações. Percebo também que o foco das ações de salvaguarda implementadas está mais voltado para a valorização de modalidades “tradicionais” e, portanto, reincide sobre a brincadeira em si. E neste sentido, deve-se atentar para o risco da patrimonialização PCI renunciar às pessoas ao concentrar-se essencialmente nas práticas (Leal, 2013: 12-13). Portanto, a preservação dos bens culturais não pode ser mais importante do que as populações envolvidas, pois a participação efetiva das mesmas é fundamental para o desenvolvimento das políticas patrimoniais (Canclini, 1999: 28-29).

Ainda, a existência de um processo anterior de objetificação produziu um novo padrão ao transformar o bumba meu boi em “fonte simultânea de prosperidade económica e reafirmação simbólica” (Canclini, 1998: 239), impulsionando a ressignificação da brincadeira a partir dos processos criativos de hibridação cultural e das trocas e contactos entre os grupos e as instituições estaduais de cultura. Contudo, essa objetificação incentivou formas

---

<sup>194</sup> Devo lembrar que o registo envolveu os diversos aspetos que envolvem a brincadeira: o calendário ritual, a religiosidade, a performance, o conteúdo dramático, os personagens, a musicalidade, os passos de dança, a cultura material e os ofícios artesanais.

maioritárias de brincar boi marginalizando práticas e grupos mais “tradicionalistas” que não correspondiam aos critérios do mercado cultural. Face ao modelo que já estava instalado, surgiu, na contracorrente, a patrimonialização PCI de carácter tradicionalista na tentativa de preservar, fortalecer e valorizar esses grupos e formatos marginalizados pela turistificação e pela estetização. Portanto, embora o património PCI seja visto como o ponto culminante do processo de valorização da cultura popular, no caso do bumba meu boi, representa um contra-discurso, que, apesar dos impactos limitados, é relevante para os estudos do património PCI, pois evidencia uma mudança de paradigma em torno das políticas culturais.

## **Considerações finais**

Ao longo desta tese foi possível discorrer analiticamente a respeito das relações de poder que marcaram a trajetória do bumba meu boi do Maranhão. Tendo em conta o levantamento temporal considerável de análise neste estudo, ficou evidente o extenso processo de objetificação da brincadeira, o qual iniciou com os folcloristas entre 1930 e 1950, intensificou-se na década de 1970 com as políticas de incentivo à cultura do Governo do Estado do Maranhão e culminou com o título de patrimônio cultural imaterial do Brasil atribuído pelo IPHAN em 2011. Considerando o conjunto de atores envolvidos nesta conjuntura, busquei evidenciar os discursos tanto dos brincantes, representantes e donos de bumba meu boi quanto de indivíduos ligados às instituições de cultura para, primeiramente, analisar as relações de poder em torno da brincadeira e, do mesmo modo, perceber os impactos desta patrimonialização na dinâmica do bumba meu boi e de seus praticantes.

Cabe lembrar que até meados do século XX o bumba meu boi foi criminalizado, sofreu perseguição policial e preconceito social e estava associado à participação majoritária de populações negras e subalternizadas. Sendo assim, o início do processo de valorização da brincadeira foi concomitante à inserção do negro e da mestiçagem na construção da identidade e da cultura brasileira. Portanto, foi a partir desta emblematização que o bumba meu boi passou a ter destaque no contexto político, econômico e cultural, revelando o seu uso estratégico para acentuar singularidades e exaltar a identidade nacional e regional.

A atuação de políticos, intelectuais e pessoas vinculadas aos órgãos de cultura do Estado, em articulação com os brincantes e donos de bumba meu boi, apesar de apresentarem objetivos, por vezes, divergentes, foi imprescindível para a indicação do bumba meu boi a símbolo identitário e para a sua divulgação como a manifestação mais representativa do Brasil e do Maranhão. No entanto, percebi que, independentemente da política de objetificação, o

bumba meu boi é um instrumento fundamental para a afirmação da identidade dos brincantes, para o fortalecimento das relações de pertença e reciprocidade, para a constituição da coletividade, para a reprodução de valores sociais e morais e para a manutenção de práticas religiosas, revelando, dessa maneira, uma cosmovisão particular.

Apesar dos interesses político-ideológicos e de caráter econômico que regem este processo de emblematização, constatei que muitos grupos também se beneficiam desta relação com o Estado. Tal aspecto é comprovado nas “trocas de favores” que caracterizam a prática clientelista, pela qual, os políticos investem na brincadeira e/ou aproximam-se de determinados grupos para captar votos. Por caracterizar-se como um espaço de negociação das práticas e identidades culturais, marcado por trocas e interações entre atores distintos, o bumba meu boi constitui-se em uma zona de contacto (Pratt, 1999a; Clifford, 1999), ora marcada pela predominância do Estado ora pela resistência cultural e agencialidade dos brincantes. Assim, através das articulações socioculturais, os grupos de bumba meu boi negociam suas posições, ressignificam a brincadeira e garantem a sua continuidade.

Considerando que a objetificação promoveu a visibilidade e a valorização do bumba meu boi, inserindo-o nas programações oficiais do Estado e fazendo ressaltar o lado econômico da brincadeira, este processo permitiu não apenas o empoderamento simbólico do bumba meu boi – associado em tempos pretéritos a populações subalternizadas – mas também estimulou a sua mercantilização. As demandas do mercado cultural estabeleceram um padrão estético, impulsionaram o crescimento de grupos voltados para o espetáculo e provocaram a marginalização de determinados grupos, ameaçando os formatos tidos como “tradicionais” e “autênticos” da brincadeira. Preocupado com a preservação dos elementos “tradicionais” e com o fortalecimento dos grupos mais carenciados, o IPHAN registou o bumba meu boi do Maranhão como patrimônio cultural imaterial do Brasil em 2011.

Com efeito, com base nas conversas e entrevistas realizadas com os diferentes atores envolvidos com o bumba meu boi, constatei a existência de dois modelos estabelecidos de patrimonialização que confrontam-se, existem paralelamente e conduzem à problemática das políticas culturais. O primeiro modelo refere-se à patrimonialização turística, iniciada na década de 1970 com o processo de objetificação, busca a exaltação da identidade maranhense, estimula o valor económico da brincadeira e, de certa forma, incentiva a implantação de um padrão estético. Enquanto o segundo alude à patrimonialização PCI, efetivada em 2011 com o registo do bumba meu boi como património cultural imaterial do Brasil, surgindo em resposta ao primeiro modelo instalado, procura atender as versões “tradicionalistas” da brincadeira que ficaram marginalizadas com a turistificação.

Desse modo, o património manifesta-se como objeto de debate dos diversos sujeitos envolvidos com a brincadeira, pelo qual, observa-se que há um conjunto de atores inclinados à mercantilização, aos benefícios económicos gerados pela mesma e à afirmação identitária e, por outro, um discurso que procura questionar os impactos deste processo, mas, ao contestá-lo, cai na armadilha ideológica da preservação da “tradição” e da “autenticidade” que estariam ameaçadas pela estetização. Evidencia-se, portanto, a partir das diferentes enunciações, que o propósito da patrimonialização do bumba meu boi não é novo, nem está atrelado ao registo deste, mas sim relaciona-se à valorização e à objetificação da brincadeira. A patrimonialização PCI, por seu turno, está diretamente relacionada ao registo e ao momento presente e, neste caso, caracteriza-se não apenas como uma continuidade do processo de objetificação, mas uma tentativa de refutar a mercantilização e, neste sentido, representa um contra-discurso.

Embora a patrimonialização PCI tenha implementado algumas iniciativas voltadas à preservação de elementos “tradicionalistas” e à capacitação de grupos mais carenciados, não obteve resultados consistentes, visto que tais atividades não tiveram continuidade por falta de

interesse dos brincantes e donos de bumba meu boi. Logo, teve impactos bastante limitados. Sendo assim, face ao paradigma que a antecede, a patrimonialização PCI não conseguiu envolver efetivamente os detentores do bem cultural, pois estes não perceberam neste instrumento uma mais valia económica para a brincadeira em comparação aos resultados obtidos com a patrimonialização turística. Neste sentido, enquanto instrumento agregador, a patrimonialização PCI pode ter impactos limitados, sobretudo, em casos como o do bumba meu boi, quando outros processos dinâmicos desenvolveram-se anteriormente e cujos resultados são reconhecidos como mais significativos por parte dos próprios atores sociais.

O posicionamento desinteressado dos donos e representantes de bumba meu boi acerca da política patrimonial pode ser um reflexo das relações assistencialistas e paternalistas mantidas durante décadas com o governo do Estado, cujas “trocas de favores” e de prestígio marcaram estes contactos, e, portanto, precede à patrimonialização PCI. Essa ávida espera pela “mão forte” do Estado foi-me criticada por alguns donos de bumba meu boi, em conversa informal, os quais atribuem a si próprios a responsabilidade de gerir suas brincadeiras, pois estas representam um compromisso firmado com São João em um tempo em que não havia “ajuda” governamental significativa. Assim, para os brincantes e donos de bumba meu boi, na atualidade, é importante o acesso às fontes de financiamento, e, embora a patrimonialização PCI tenha um valor simbólico, não muda as condições materiais da brincadeira, configurando-se como mais uma forma de continuidade da cultura de assistencialismo que permanece, principalmente quando envolve grupos mais carenciados.

Portanto, o pouco avanço das ações de salvaguarda, a escassa participação e a falta de interesse dos brincantes e donos de bumba meu boi na política patrimonial explicam o insucesso desta política e apontam a patrimonialização PCI como mais um “selo” que a brincadeira recebe, para além de ser a manifestação mais emblemática, símbolo de identidade nacional e regional, manifestação por excelência. Ainda, a análise de tal processo evidencia a

forma como a brincadeira responde às mudanças na própria sociedade maranhense, às tendências do contexto global, às políticas culturais e ao Estado. Assim, o bumba meu boi revela o seu caráter dinâmico e ratifica a sua importância como instrumento de interação social e cultural, afirmação identitária, diálogo e negociação com o poder hegemônico, redefinindo sua posição de acordo com as necessidades do presente. Sendo a patrimonialização PCI o ponto culminante, mas que neste caso não conseguiu envolver efetivamente os brincantes, obtendo impactos limitados, pergunto: considerando a cultura popular um segmento bastante heterogêneo, até que ponto certas práticas culturais ganham mais do que outras com o patrimônio PCI?

De todo modo, este caso é relevante para os estudos do patrimônio PCI, pois diferentemente da maioria dos processos de patrimonialização PCI que culminaram com a objetificação da cultura popular, o caso do bumba meu boi configura-se como um contra-discurso de caráter “tradicionalista” que tenta reverter os efeitos de um processo anterior de mercantilização implementado na brincadeira e busca apoiar as versões mais “tradicionalistas” que estariam ameaçadas. Levando em consideração que muitos processos de patrimonialização PCI no Brasil estão completando dez anos e deverão ser submetidos a uma nova avaliação para revalidar ou não o título, esta tese vem justamente para atender uma carência de estudos sobre os impactos da patrimonialização PCI. Neste sentido, é válido analisar os resultados desses processos de forma a confrontar com os objetivos do patrimônio PCI e então refletir sobre a pertinência e viabilidade desse modelo de política cultural, assim como os riscos que a mesma implica.



## Referências bibliográficas

ALBERNAZ, Lady Selma (2010), “Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba meu boi do Maranhão”, *Maguaré*, (24), 69-98.

\_\_\_\_ (2008), “Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão”, in *Anais da 26ª Reunião Brasileira de Antropologia*. Porto Seguro: RBA.

\_\_\_\_ (2004), *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. (Tese de Doutorado em Ciências Sociais). Campinas: Universidade Estadual de Campinas – UNICAMP.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de (2011), *A invenção do nordeste e outras artes*. São Paulo: Cortez.

ALENCASTRO, Luiz Felipe de (2010), “A rede económica do mundo Atlântico português”, in Francisco Bethencourt e Diogo Ramada Curto (org.), *A expansão marítima portuguesa, 1400-1800*. Lisboa: Edições 70, 115-144.

ALMEIDA, Miguel Vale de (2000), *Um mar da cor da terra: raça, cultura e política da identidade*. Oeiras: Celta.

\_\_\_\_ (1999), “Poderes, produtos, paixões: o movimento afro-cultural numa cidade baiana”, *Etnográfica*, 3(1), 131-156.

AMARAL, Renata (2012), *Pedra da memória: Euclides Talabyan, minha universidade é o tempo*. São Paulo: Maracá Cultura Brasileira.

ANDERSON, Benedict (2008), *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

ANDRADE, Mário de (1988 [1928]), *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. Brasília: CNPq.

\_\_\_\_ (1982), “Danças dramáticas do Brasil”, in Oneida Alvarenga (org.), *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 31-84.

\_\_\_\_\_ (1978), “O movimento modernista”, in *Aspectos da literatura brasileira*. São Paulo: Martins, 231-255.

\_\_\_\_\_ (1976), *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia.

ANDRÉS, Luiz Phelipe de Carvalho Castro (2002), “Parecer do membro do Conselho Consultivo do IPHAN, Luiz Phelipe Andrés sobre o processo número 1464-T-00 de Tombamento da Casa das Minas”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 24, 4-7.

ARAÚJO, Alceu Maynard (1967), *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. São Paulo: Melhoramentos.

\_\_\_\_\_ (1954), “Coroação do rei Congo do Brasil: festa de São Benedito de Guaratinguetá”, *O Instituto*, 116, 252-262.

ARAÚJO, Maria do Socorro (2006), “Bumba festa! Bumba trabalho! Bumba lazer! Bumba turismo! Bumba meu boi!?” , *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 35, 7-8.

\_\_\_\_\_ (1986), *Tu contas! Eu conto!* São Luís: SIOGE.

ARAÚJO, Mundinha (2013), “Licença pro boi brincar”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 54, 7-10.

ARAÚJO, Renata (2015), “Influência, origem, matriz”, in Walter Rossa e Margarida Calafate Ribeiro (org.), *Patrimónios de influência portuguesa: modos de olhar*. Coimbra: Imprensa da Universidade de Coimbra, 47-80.

ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig (2008), “‘Da destreza do mestiço’ à ‘ginástica nacional’: narrativas nacionalistas sobre a capoeira”, *Antropolítica: Revista Contemporânea de Antropologia*, 24, 19-41.

\_\_\_\_\_ (2005), “Brazilian popular culture in historical perspective: brazilian popular culture or the curse and blessings of cultural hybridism”, *Bulletin of Latin American Research*, 24(2), 157-166.

\_\_\_\_\_ (1999), “A formação da cultura popular maranhense: algumas reflexões preliminares”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 14, s/p.

\_\_\_\_\_ (1995), “Popular culture and regional society in nineteenth-century Maranhão, Brazil”, *Bulletin of Latin American Research*, 14(3), 265-286.

AVÉ-LALLEMANT, Robert (1961 [1859]), *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: INL/MinC.

AZEVEDO NETO, Américo (1983), *Bumba meu boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara.

BAKHTIN, Mikhail (2010 [1965]), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec.

BARROS, António Evaldo Almeida (2007), *O Pantheon encantado: cultura e heranças étnicas na formação de identidade maranhense*. (Dissertação de Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos). Salvador: Universidade Federal da Bahia – UFBA.

\_\_\_\_\_ (2005a), “A terra dos grandes bumbas: a maranhensidade ressignificada na cultura popular (1940-1960)”, *Caderno Pós Ciências Sociais*, 2(3), 97-123.

\_\_\_\_\_ (2005b), “A maranhensidade ao ritmo do bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 32, 6-7.

BASTIDE, Roger (1983), *Estudos afro-brasileiros*. São Paulo: Perspetiva.

\_\_\_\_\_ (1971), *As religiões africanas no Brasil: contribuições a uma sociologia das interpenetrações de civilizações*. São Paulo: Pioneira.

BENJAMIN, Walter (1969), “A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica”, in Theodor Adorno *et al.*, *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 207-242.

BEUQUE, Flora van de (2010), *Entre a “roda de boi” e o museu: um estudo da “careta de cazumba”*. (Dissertação de Mestrado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

BHABHA, Homi K. (2007), *O local da cultura*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

\_\_\_\_\_ (2005), “A questão outra: estereótipo, discriminação e o discurso do colonialismo”, in Manoela Sanches (org). *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 143-166.

BORBA FILHO, Hermilo (1982), *Apresentação do bumba meu boi*. Recife: Guararapes.

BORRALHO, Tácito Freire (2011), “Miolo de boi: brincante, brincante-manipulador e dançador”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 49, 9-12.

\_\_\_\_\_ (2006), “Os elementos animados no bumba meu boi do Maranhão”, *Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, 2(2), 156-178.

BORTOLOTTI, Chiara (2010), “A salvaguarda do patrimônio cultural imaterial na implementação da Convenção da UNESCO de 2003”, *Revista Memória em Rede*, 2(4), 5-17.

BOURDIEU, Pierre (2002 [1972]), *Esboço de uma teoria da prática. Precedido de três estudos de etnologia Kabila*. Oeiras: Celta.

BRAGA, Ana Socorro Ramos (2000), *Folclore e política cultural: a trajetória de Domingos Vieira Filho e a institucionalização da cultura*. (Dissertação de Mestrado em Políticas Públicas). São Luís: Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

BRAGA, Sérgio Ivan Gil (2002), *Os bois bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: FUNARTE / Editora da Universidade do Amazonas.

BURKE, Peter (2010), *Cultura popular na Idade Moderna: Europa 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.

CANCLINI, Néstor García (1999), “Los usos sociales del patrimonio cultural”, in Aguilar Criado Encarnación (coord.), *Patrimonio etnológico: nuevas perspectivas de estudio*. Andalucía: Junta de Andalucía / Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico, 16-33.

\_\_\_\_\_ (1998), *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

\_\_\_\_\_ (1982), *Las culturas populares en el capitalismo*. Habana: Casas de las Américas.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins (2008), *O teatro do poder: cultura e política no Maranhão*. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais). São Luís: Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

CARIA, Telmo (2002), “Introdução: a construção etnográfica do conhecimento em ciências sociais: reflexividade e fronteiras”, in Telmo Caria (org.), *Experiência etnográfica em ciências sociais*. Porto: Afrontamento, 9-20.

CARMO, Raiana A. do (2009), *A política de salvaguarda do patrimônio imaterial e os seus impactos no samba de roda do Recôncavo baiano*. (Dissertação de Mestrado em Etnomusicologia). Salvador: Universidade Federal da Bahia – UFBA.

CARNEIRO, Edison (2008), *A sabedoria popular*. São Paulo: WMF Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (1982), *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Funarte.

CARVALHO, José Jorge de (2004), “Metamorfose das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria de entretenimento”, in Cecília Londres et al. (org.), *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funart/IPHAN/CNFCP, 65-83.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de (2014), “Palhaçadas para São João”, in Alexandre Rocha et al. (org.), *Comédias do bumba meu boi do Maranhão*. Santarém: Cumbuca, 16-46.

\_\_\_\_\_ (2011), *A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano.

\_\_\_\_\_ (2005), *A graça de contar. Narrativas de um Pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. (Tese de Doutorado em Sociologia e Antropologia). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

\_\_\_\_\_ (2004a), “O desejo de Betinho e o decreto do presidente ou a questão da autoria no bumba meu boi do Maranhão e as políticas para o patrimônio imaterial no Brasil”, in Cecília Londres et al. (org.), *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funart/IPHAN/CNFCP, 85-94.

\_\_\_\_\_ (2004b), “Inventariando saberes, criando patrimônios”, *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular*, 1(1), 43-52.

\_\_\_\_\_ (2002), “Bois do Maranhão, bois de São João: as brincadeiras de boi no Brasil”, in *Fé e festa: bumba meu boi do Maranhão*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 13-25.

CARVALHO, Luciana Gonçalves de; PACHECO, Gustavo (2004), “Reflexões sobre a experiência de aplicação dos instrumentos do Inventário Nacional de Referências Culturais”, in Cecília Londres *et al.* (org.), *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funart/IPHAN/CNFCP, 25-34.

CARVALHO, Maria Michol (2001), “Quando os bois se encontram”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 20, s/p.

\_\_\_\_\_ (2000), “O bumba meu boi articulando passado e presente”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 17, s/p.

\_\_\_\_\_ (1996), “As mulheres no bumba boi: saindo detrás das cortinas”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 5, s/p.

\_\_\_\_\_ (1995), *Matracas que desafiam o tempo: é o bumba meu boi do Maranhão, um estudo de tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís: s.n.

CASCUDO, Luís Câmara (2002 [1944]), *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Global.

\_\_\_\_\_ (1967), *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.

\_\_\_\_\_ (1962 [1954]), *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL.

CASTELO, Cláudia; CARDÃO, Marcos (2015), “Introdução – Gilberto Freyre: novas leituras do outro lado do Atlântico”, in Marcos Cardão e Cláudia Castelo (orgs.), *Gilberto Freyre: novas leituras do outro lado do Atlântico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 9-21.

CASTELO, Cláudia (1998), *O modo português de estar no mundo: o lusotropicalismo e a ideologia colonial portuguesa: 1933-1961*. Porto: Afrontamento.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro (2008), “Património cultural imaterial no Brasil: estado da arte”, in Maria Laura Viveiro de Castro Cavalcanti e Maria Cecília Londres Fonseca (orgs.), *Património imaterial no Brasil: legislação e políticas estaduais*. Brasília: UNESCO / EDUCARTE, 11-32

\_\_\_\_\_ (2006a), “Temas e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi”, *Mana*, 12(1), 69-104.

\_\_\_\_\_ (2006b), “Tempo e narrativa nos folguedos do boi”, *Revista Pós Ciências Sociais*, 3(6), 61-88.

\_\_\_\_\_ (2006c), *Carnaval carioca: dos bastidores ao desfile*. Rio de Janeiro: UFRJ.

\_\_\_\_\_ (2004), “Cultura popular e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade”, *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, 19(54), 57-79.

\_\_\_\_\_ (2002), “Os sentidos no espetáculo”, *Revista de Antropologia*, 45(1), 37-89.

\_\_\_\_\_ (2001), “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”, *Revista Tempo Brasileiro: patrimônio imaterial*, 147(1), 69-78.

\_\_\_\_\_ (2000a), “O Boi bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa”, *Revista História, Ciências e Saúde: visões da Amazônia*, 6, 1019-1046.

\_\_\_\_\_ (2000b), “O bumba meu boi do Maranhão: apreciação analítica”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 17, s/p.

CAVALCANTI, Maria Laura *et al.* (1992), “Os estudos de folclore no Brasil”, in *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate* (série “Encontros e Estudos”). Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 101-112.

CAVALCANTI, Maria Laura; VILHENA, Luís (1990), “Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore”, *Estudos Históricos*, 3(5), 75-92.

CHAGAS JÚNIOR, Edgar Monteiro (2008), *Produção simbólica dos lugares: folguedos populares de boi-bumbá do Marajó – espaço e cultura na região do Ararí* (Dissertação de Mestrado em Planejamento do Desenvolvimento). Belém: UFPA / NAEA.

CHAUÍ, Marilena (2000), *Brasil: mito fundador e sociedade autoritária*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo.

CLIFFORD, James (2005), “Sobre a autoridade etnográfica”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 101-141.

\_\_\_\_\_ (1999), *Routes: travel and translation in the late twentieth century*. Cambridge / Mass: Harvard University Press.

COSTA, Carla (2002), “Brincantes do bordado do bumba meu boi”, in *Fé e festa: bumba meu boi do Maranhão*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 27-39.

CUNHA, Ana Stela (2011), *Boi de zabumba é a nossa tradição!* Maranhão: Setagraf. (vídeo-documentário).

DAMATTA, Roberto (1987), *Relativizando: uma introdução à antropologia social*. Rio de Janeiro: Rocco.

\_\_\_\_\_ (1986), *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco.

DECRETO 3.551 (2000). Presidência da República: Subchefia para assuntos jurídicos. Distrito Federal. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/decreto/D3551.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm)

DURKHEIM, Émile (2002 [1912]), *As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália*. Oeiras: Celta Editora.

FERNANDES, Florestan (1978), *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda (1999), *Dicionário Eletrônico Aurélio Século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira e Lexikon Informática.

FERRETTI, Mundicarmo (s/d), “Representação de reis portugueses encantados no tambor de mina”, *A Europa das nacionalidades: mitos de origem, discursos modernos e pós-modernos*. Aveiro: Universidade Aveiro, s/p.

\_\_\_\_\_ (2008), “Encantados e encantarias no folclore brasileiro”, *VI Seminário de Ações Integradas em Folclore*. São Paulo: s.n.

\_\_\_\_\_ (1993), *Desceu na Guma: o caboclo do tambor de mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís – a casa Fanti-Ashanti*. São Luís: SIOGE.

FERRETTI, Sérgio (2014), “Sincretismo e hibridismo na cultura popular”, *Revista Pós Ciências Sociais*, 11(21), 15-34.

\_\_\_\_\_ (2013), “Encantaria maranhense de Dom Sebastião”, *Revista Lusófona de Estudos Culturais*, 1(1), 262-285.

\_\_\_\_\_ (1996), “Boi de encantado na mina do Maranhão”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 5, s/p.

\_\_\_\_\_ (1995), *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp / Fapema.

\_\_\_\_\_ (1985), *Querebentã de Zomadonu. Etnografia da Casa das Minas*. São Luís: EDUFMA.

FREYRE, Gilberto (2006 [1933]), *Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global.

FRIAS, David Correia Sanches de (1883), *Uma viagem ao Amazonas*. Lisboa: Typographia de Mattos Moreira e Cardosos.

FURTADO, Celso (1959), *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.

GABBAY, Marcelo (2012), *O carimbó marajoara: por um conceito de comunicação poética na geração de valor comunitário*. (Tese de Doutorado em Comunicação e Cultura). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ.

GEERTZ, Clifford (2008), *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC.

GELLNER, Ernest (1993), *Nações e nacionalismo*. Lisboa: Gradiva.

GIDDENS, Anthony (2004), *Sociologia*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian.

GODÃO, José Pereira (2000), *O boizinho barrica à luz de uma estrela*. São Luís: Companhia Barrica.

GONÇALVES, José R. (2005), “Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônios”, *Horizontes Antropológicos*, 11(23), 15-36.

GUSS, David (2000), *The Festive State. Race, Ethnicity and Nationalism as Cultural Performance*. Berkeley: University of California Press.

HAFSTEIN, Valdimar (2007), “Claiming Culture: Intangible Heritage Inc., Folklore, Traditional Knowledge”, in Dorothee Hemme *et al.* (eds.), *Prädikat “Heritage”*. *Wertschöpfungen aus kulturellen Ressourcen*. Munster: Lit Verlag, 75-100.

HALL, Stuart (2009), “Quem precisa da identidade?”, in Tomaz Tadeu da Silva (org.), *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Rio de Janeiro: Vozes, 103-131.

\_\_\_\_\_ (2006), *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

\_\_\_\_\_ (1999), “Whose heritage? Un-setting ‘the heritage’, re-imagining the post-nacionalism”, *Thirt text*, 13 (49), 3-13.

\_\_\_\_\_ (1996), “Identidade cultural e diáspora”, *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 24, 68-75.

HANDLER, Richard (1988), *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.

HERSKOVITS, Melville (1969), *Antropologia cultural*. São Paulo: Editora Mestre Jou.

HOBBSAWM, Eric (1984), “Introdução: a invenção das tradições”, in Eric Hobsbawm e Terence Ranger (orgs.), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 9-23.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (1984), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

HOLANDA, Sérgio Buarque (1995 [1936]), *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. (1969), “A indústria cultural: o iluminismo como mistificação de massas”, in Theodor Adorno et al., *Teoria da cultura de massa*. Rio de Janeiro: Saga, 157-202.

HOUAISS, Antônio et al. (2001), *Dicionário Houaiss da língua portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva.

IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2011a), *Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão: dossiê do registo como Patrimônio Cultural do Brasil*. São Luís: IPHAN/MA.

\_\_\_\_\_ (2011b), *Bumba meu boi: som e movimento*. São Luís: IPHAN/MA.

\_\_\_\_\_ (2011c), *Bumba boi: festa e devoção no brinquedo do Maranhão*. São Luís: IPHAN / MinC.

\_\_\_\_\_ (2010), *Os sambas, as rodas, os bumbas, os meus e os bois. Princípios, ações e resultados da política do património cultural imaterial no Brasil (2003-2010)*. Brasília: IPHAN / MinC.

JONES, Siân (2010), “Negotiating authentic objects and authentic selves”, *Journal of Material Culture*, 15(2), 181-203.

KIRSHENBLATT-GIMBLETT, Barbara (2004), “Intangible heritage as metacultural production”, *International museum*, 56(1), 52-65.

\_\_\_\_\_ (1998), *Destination culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley: University of California Press.

\_\_\_\_\_ (1995), “Theorizing heritage”, *Ethnomusicology*, 39(3), 367-380.

LEAL, João (2017), *O culto do Divino: migrações e transformações*. Lisboa: Edições 70.

\_\_\_\_\_ (2016), “Diários de campo: modos de fazer, modos de usar”, in Sónia Vespeira de Almeida e Rita Cachado (eds.), *Arquivos dos antropólogos*. Lisboa: Palavrão, 143-154.

\_\_\_\_\_ (2015), “Património cultural imaterial: festa e comunidade”, in Yussef Daibert Salomão de Campos (org.), *Património cultural plural*. Belo Horizonte: Arraes editores, 144-162.

\_\_\_\_\_ (2013), “Agitar antes de usar: a antropologia e o património cultural imaterial”, *Revista Memória em Rede*, 3(9), 1-16.

\_\_\_\_\_ (2011), “The past is a foreign country? Acculturation theory and the anthropology of globalization”, *Etnográfica*, 15(2), 313-336.

\_\_\_\_\_ (2010), “Usos da cultura popular”, in José Neves (coord.), *Como se faz um povo – Ensaios em história contemporânea de Portugal*. Lisboa: Tinta da China, 125-137.

\_\_\_\_\_ (2009a), “O património imaterial e a antropologia portuguesa: uma perspetiva histórica”, in Paulo Ferreira da Costa (coord.), *Museus e património imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Softlimits, 289-295.

\_\_\_\_\_ (2009b), “Da arte popular às culturas populares híbridas”, *Etnográfica*, 13(2), 472-476.

\_\_\_\_\_ (2007), *Açores, EUA, Brasil: imigração e etnicidade*. Lisboa: Direção Regional das Comunidades.

\_\_\_\_\_ (2002), “Metamorfoses da arte popular: Joaquim de Vasconcelos, Vergílio Correia e Ernesto de Sousa”, *Etnográfica*, 6(2), 251-280.

\_\_\_\_\_ (2000), *Etnografias portuguesas (1870-1970): cultura popular e identidade nacional*. Lisboa: Dom Quixote.

\_\_\_\_\_ (1994), *As festas do Espírito Santo nos Açores: um estudo de antropologia social*. Lisboa: Dom Quixote.

LÉVI-STRAUSS, Claude (2003), *O totemismo hoje*. Lisboa: Edições 70.

LIBERDADE, Sociedade Junina Bumba meu boi da (2011), *Zabumba meu boi: 55 anos de tradição*. São Luís: Fogo de Mão (vídeo documentário).

LIMA, Carlos de (2003), “Apresentando o bumba meu boi do Maranhão”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 25, 10-16.

\_\_\_\_\_ (2001), “Os bois entre aspas”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 20, s/p.

\_\_\_\_\_ (1998), “O universo do bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 11, s/p.

\_\_\_\_\_ (1996), “Boi de zabumba”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 5, s/p.

LIMA, Zelinda (2004), “O bumba meu boi como o conheci (2ª parte)”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 29, 4-5.

LINDOSO, Gerson Carlos Pereira (2006), “Novos personagens, outros significados: o bumba meu boi de encantado em terreiros de mina de São Luís”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 35, 13-14.

LODY, Raul (1999), *Cazumbá: máscara e drama no boi do Maranhão*. Catálogo de exposição. Rio de Janeiro: Funarte / CNFCP.

LOPES GAMA, Miguel (1996 [1840]), “A estultice do bumba meu boi”, *O carapuiceiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 330-338.

LOPEZ, Tele Ancona (1976), “‘Viagens etnográficas’ de Mário de Andrade”, in Mário de Andrade, *O turista aprendiz*. São Paulo: Duas Cidades / Secretaria de Cultura, Ciência e Tecnologia, 15-23.

MANHÃES, Juliana Bittencourt (2009), *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do cazumba no bumba boi maranhense*. (Dissertação de Mestrado em Artes Cênicas). Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.

\_\_\_\_\_ (2005), “Vivências emaranhadas: o requebro do cazumba”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 32, 8-9.

MARANHÃO, Governo do Estado do (2006), *Memória de velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. Volume VI. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão / Comissão Maranhense de Folclore.

\_\_\_\_\_ (1999), *Memória de velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*. Volume V. São Luís: Lithograf.

MARANHÃO, Secretaria de Estado da Cultura do (2008), “Grupos de bumba meu boi do Maranhão”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 40, 9-12.

MARTINS, Paulo Henrique (2005), “A sociologia de Marcel Mauss: dádiva, simbolismo e associação”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 73, 45-66.

MARQUES, Francisca Ester (2012), “Bumba meu boi: tradição e modernidade”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 53, 8-9.

\_\_\_\_\_ (2000), “Tradição e modernidade no bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 17, s/p.

\_\_\_\_\_ (1996), *Mídia e experiência estética na cultura popular: o bumba meu boi no Maranhão*. (Dissertação de Mestrado em Comunicação e Cultura). Brasília: Universidade de Brasília – UnB.

MATA, Vera Lúcia; GOMES, Artur Nunes (2001), “Gilberto Freyre, Casa grande & senzala e o mito de origem do povo brasileiro”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 59(1), 93-124.

MATOS, Elisene (2010), *Cazumbas: etnografia de um personagem do bumba meu boi*. (Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais). São Luís: Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

MATOS, Elisene; FERRETTI, Sérgio (2009), “Caretas de Cazumba no bumba meu boi do Maranhão”, *Revista Pós Ciências Sociais*, 6(12), 161-179.

MAUSS, Marcel (2008), *Ensaio sobre a dádiva*. Lisboa: Edições 70.

NADALIN, Sérgio Odilon (2003), “A população no passado colonial brasileiro: mobilidade versus estabilidade”, *Topoi*, 4(7), 222-275.

OLIVEIRA, Andréa (2003), *Nome aos bois: tragédia e comédia no bumba meu boi do Maranhão*. São Paulo: s.n.

OLIVEN, Ruben George (2001), *Cultura e modernidade no Brasil, São Paulo em Perspetiva*, 15(2), 3-12.

ORTIZ, Fernando (2002 [1940]), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Catedra.

ORTIZ, Renato (2006), *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense

PACHECO, Gustavo (2000), “O bumba meu boi de Cururupu”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 17, s/p.

PANDOLFI, Dulce (org.) (1999), *Repensando o Estado Novo*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas.

PARECER N° 19 (2011), *Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão*. Brasília: IPHAN / MinC (mimeo).

PEREIRA, João Baptista Borges (1981), *Estudos antropológicos e sociológicos sobre o negro no Brasil: aspectos históricos e tendências atuais*. São Paulo: Universidade de São Paulo – USP.

PEREIRA, Luís Cláudio (2013), “Boi Brilho da Terra: as estratégias do grupo no contexto do discurso tradição/modernidade”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 54, 11-11.

PRADO, Regina (2007), *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. São Luís: EDUFMA.

PRADO JÚNIOR, Caio (1945), *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense.

PRATT, Mary Louise (2005), “Transculturação e auto-etnografia”, in Manuela Ribeiro Sanches (org.), *Deslocalizar a Europa. Antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 231-258.

\_\_\_\_\_ (1999a), *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru: EDUSC.

\_\_\_\_\_ (1999b), “A crítica na zona de contacto: nação e comunidade fora de foco”, *Travessia: Revista de Literatura*, 38, 7-30.

\_\_\_\_\_ (1991), “Arts of the contact zone”, *Profession 91*, 33-40.

QUEIROZ, Maria Isaura (1967), “O bumba meu boi: manifestação de teatro popular no Brasil”, *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2, 87-97.

RAMOS, Arthur (1935), *O folclore negro no Brasil*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

\_\_\_\_\_ (1934), *O negro brasileiro: etnografia religiosa e psicanálise*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

RAPOSO, Paulo (2004), “Do ritual ao espetáculo. ‘Caretos’, intelectuais, turistas e medias”, in Maria Cardeira da Silva (org.), *Outros trópicos. Novos destinos turísticos, novos terrenos da antropologia*. Lisboa: Livros Horizonte, 137-153.

\_\_\_\_\_ (2002), “A construção antropológica de um terreno: performances culturais”, in Telmo Caria (org.), *Experiência etnográfica em ciências sociais*. Porto: Afrontamento, 41-60.

REIS, Herberth Mafra (2014), *Cadernos de Betinho: um Pai Francisco e sua missão no bumba meu boi maranhense*. Santarém: Cumbuca.

RESOLUÇÃO Nº 1 (2006), *Resolução Nº 1, de 3 de agosto de 2006*. Brasília: IPHAN (mimeo).

RIBEIRO, Darcy (1995), *O povo brasileiro: a formação e o sentido do Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

RIBEIRO, Margarida Calafate (2004), *Uma história de regressos: império, guerra colonial e pós-colonialismo*. Porto: Edições Afrontamento.

RIOS, Adriano Farias (2004), *Nada é tão velho/nada é tão novo no bumba meu boi da Maioba: uma reflexão sobre tradição/modernidade na cultura popular do Maranhão*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia). Belém: Universidade Federal do Pará – UFPa.

ROBBEN, Antonius; SLUKA, Jeffrey (2007), “Fieldwork in cultural anthropology: an introduction”, in Antonius Robben e Jeffrey Sluka (ed.), *Ethnographic fieldwork: an anthropological reader*. Malden: Blackwell, 1-28.

ROCHA, Alexandre *et al.* (org.) (2014), *Comédias do bumba meu boi do Maranhão*. Santarém: Cumbuca.

RODRIGUES, Denis Carlos (2012), *Quem toma conta dá conta* (vídeo documentário). São Luís/MA: Secretaria de Estado da Cultura / Governo do Maranhão.

RODRIGUES, Nina (1935), *Os africanos no Brasil*. São Paulo: Companhia Editora Nacional.

SACRAMENTO, João Domingos Pereira do (2007 [1868]), “Crónica interna (bumba) – Semanário Maranhense”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 37, 14-15.

SAID, Edward W. (2005), “Reconsiderando a teoria itinerante”, in Manuela Sanches (org), *Deslocalizar a Europa: antropologia, arte, literatura e história na pós-colonialidade*. Lisboa: Cotovia, 25-42.

\_\_\_\_\_ (1990 [1978]), *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. São Paulo: Companhia das Letras.

SALLES, Vicente (1971), *O negro no Pará*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas/Universidade Federal do Pará – UFPa.

SANCHES, Abmalena Santos (2004), “Tudo que tem começo tem fim: a festa de morte do bumba meu boi em São Luís”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 29, 6-7.

\_\_\_\_\_ (2003a), *O universo do boi da ilha: um olhar sobre o bumba meu boi em São Luís do Maranhão*. (Dissertação de Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco – UFPE.

\_\_\_\_\_ (2003b), “É de fé e devoção o brinquedo da ilha: a religiosidade no bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 26, 8-11.

\_\_\_\_\_ (2000), “A passagem da casa para a rua: o ritual do batismo no bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 17, s/p.

SANCHIS, Pierre (1983), *Arraial-festa de um povo*. Lisboa: Dom Quixote.

SANDRONI, Carlos (2010), “Samba de roda, patrimônio imaterial da humanidade”, *Estudos Avançados*, 24(69), 373-388.

SANJEK, Roger (2000), “Keeping Ethnography Alive in an Urbanizing World”, *Human Organization*, 59(3), 280-288.

\_\_\_\_\_ (1991), “The ethnographic present”, *Man*, 26(4), 609-628.

SANTIAGO, Silviano (2004), *O cosmopolitismo do pobre: crítica literária e crítica cultural*. Belo Horizonte: Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG.

SANTOS, Boaventura de Sousa (2002), “Para uma sociologia das ausências e uma sociologia das emergências”, *Revista Crítica de Ciências Sociais*, 63, 237-280.

SANTOS, Jocélio Teles dos (2005), *O poder da cultura e a cultura no poder: a disputa simbólica da herança negra no Brasil*. Salvador: EDUFBA.

SANTOS, Leonardo Martins (2008), “Depoimentos”, in Zelinda Machado de Castro e Lima (org.) *Memória de velhos. Depoimentos: memória oral da cultura popular maranhense*. Volume VII. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão / Comissão Maranhense de Folclore, 193-214.

SANTOS, Myrian; PEIXOTO, Paulo (2010), “Patrimônios mundiais: fragmentação e mercantilização da cultura”, *27ª Reunião Brasileira de Antropologia*, s/p.

SCHECHNER, Richard (2012), “Ritual (do Introduction to performance studies)”, in Zeca Ligiéro (org.), *Performance e antropologia de Richard Schechner*. Rio de Janeiro: Mauad X, 49-89.

\_\_\_\_\_ (1990), “Magnitudes of performance”, in Richard Schechner e Willa Appel (org.), *By means of performance. Intercultural studies of theatre and ritual*. Cambridge: Cambridge University Press, 19-49.

SCHER, Philip W. (2011), “Heritage Tourism in the Caribbean: The Politics of Culture after Neoliberalism”, *Bulletin of Latin American Research*, 30(1), 7-20.

SCHWARCZ, Lilia Moritz (2011), “Gilberto Freyre: adaptação, mestiçagem, trópicos e privacidade em novo mundo nos trópicos”, *O mal-estar na cultura e na sociedade*, 2(2), 85-117.

\_\_\_\_\_ (1993), *O espetáculo das raças: cientistas, instituições e questão racial no Brasil*. São Paulo: Companhia das Letras.

SILVA, Gisélia Castro (2013), *Cultura popular e poder político: contradições e tensões no bumba meu boi do Maranhão*. São Luís: EDUFMA.

SILVA, Maria Cardeira da (2009), “Introdução: imaterialidade e imaginação – novos mapas das culturas como recurso e como poder”, in Paulo Ferreira da Costa (coord.), *Museus e património imaterial: agentes, fronteiras, identidades*. Lisboa: Instituto dos Museus e da Conservação / Softlimits, 279-287.

SILVA, Nélio Pereira da (2006), *Boi nunca morre, vive com a zabumba de ouro: um estudo sobre o bumba-meu-boi do Monte Castelo*. (Monografia de Especialização em História do Maranhão). São Luís: Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

SMITH, Laurajane (2012), “Discussion”, in Regina F. Bendix *et al.* (eds.), *Heritage regimes and the state*. Göttingen: Universitätsverlag Göttingen, 389-395.

\_\_\_\_\_ (2006), *The uses of heritage*. London: Routledge.

SOUSA, Arinaldo Martins (2003), “Os produtores intelectuais do bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 26, 4-7.

\_\_\_\_\_ (2002), *Dando nome aos bois: a identidade maranhense como artefato político*. (Monografia de Graduação em Ciências Sociais). São Luís: Universidade Federal do Maranhão – UFMA.

\_\_\_\_\_ (2001a), “Para falar de sotaque e bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 21, s/p.

\_\_\_\_\_ (2001b), “Recordando o passado, planejando o futuro: notícia sobre rodas de conversa com grupos de bumba meu boi”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 19, s/p.

TEIXEIRA, Abel (2008), “Depoimentos”, in Zelinda Machado de Castro e Lima (org.) *Memória de velhos. Depoimentos: memória oral da cultura popular maranhense*. Volume VII. São Luís: Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão / Comissão Maranhense de Folclore, 21-67.

TURNER, Victor (1988), *The anthropology of performance*. New York: PAJ.

\_\_\_\_\_ (1974), *O processo ritual: estrutura e anti-estrutura*. Petrópolis: Vozes.

UNESCO, Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (2003), *Convenção para a salvaguarda do património cultural imaterial*. Brasília: UNESCO.

UZELAC, Gordana (2010), “National ceremonies: the pursuit of authenticity”, *Ethnic and Racial Studies*, 33(10), 1718-1736.

VELHO, Gilberto (2006), “Patrimônio, negociação e conflito”, *Mana* 12(1): 237-248.

\_\_\_\_\_ (2001), “Biografia, trajetória e mediação”, in Gilberto Velho e Karina Kuschnir (orgs.), *Mediação, cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 15-28.

VELOSO, Mariza (2006), “O fetiche do patrimônio”, *Habitus*, 4(1), 437-454.

VIANA, Raimundo Nonato (2006), *O bumba meu boi como fenómeno estético*. (Tese de Doutorado em Educação). Natal: Universidade Federal do Rio Grande do Norte – UFRN.

VIANNA, Hermano (1995), *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar / UFRJ.

VIANNA, Leticia (2004), “Património imaterial: legislação e inventários culturais. A experiência do projeto celebrações e saberes da cultura popular”, in Cecília Londres *et al.*

(org.), *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funart/IPHAN/CNFCP, 15-24.

VICENTE, Gil (1910), *Monólogo do vaqueiro ou da visitação*. (vertido e adaptado por Affonso Lopes Vieira, vertido do castelhano representado no Teatro D. Maria II em Lisboa). Lisboa: A Editora.

VIEIRA, Affonso Lopes (1910), “Notas”, in Gil Vicente, *Monólogo do vaqueiro ou da visitação*. Lisboa: A Editora, 28-31.

VIEIRA FILHO, Domingos (2008 □1953□), “Folguedos populares do Maranhão”, *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 41, 18-18.

\_\_\_\_\_ (1977), *Folclore brasileiro: Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte.

VILHENA, Luís (1997), *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte / Fundação Getúlio Vargas.

WACQUANT, Loic (2004), “Esclarecer o *habitus*”, *Sociologia. Problemas e práticas*, 14, 35-41.

WEBB, Darren (2005), “Bakhtin at the Seaside: utopia, modernity and carnivalesque”, *Theory, Culture & Society*, 22(3), 121-138.

XAVIER, Antônio (2003), “Folclore e ideologia: a polifonia no folguedo do bumba meu boi”, *Cadernos da Escola de Comunicação*, 1, 120-127.

## **ANEXOS**





Vaqueira e o boi – boi da Liberdade



Miolo do boi – boi da Liberdade



Tapuio – Sotaque de zabumba / boi de Guimarães



Sotaque costa de mão – bumba meu boi de Cururupu



Caboclos de pena – Sotaque de matraca / boi de Maracaná



Cazumbas – Sotaque de baixada / boi de Santa Fé



Sotaque de orquestra – boi Lírio de São João



Grupo Alternativo – boi Barrica



Ladainha no batizado do boi da Liberdade



Morte do bozinho do encantado Légua Bogi Buá da Trindade em frente ao terreiro de Iemanjá



Sede do boi da Liberdade – confeção dos bordados das indumentárias



Brincantes do boi da Liberdade – Chapéus de fita

