

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL – PUCRS  
FACULDADE DE COMUNICAÇÃO SOCIAL – FAMECOS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM COMUNICAÇÃO SOCIAL – PPGCOM

LETÍCIA CONCEIÇÃO MARTINS CARDOSO

**AS MEDIAÇÕES NO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO:  
uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**

Porto Alegre  
2016

LETÍCIA CONCEIÇÃO MARTINS CARDOSO

**AS MEDIAÇÕES NO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO:  
uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientadora: Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Cristiane Mafacioli Carvalho.

Porto Alegre  
2016

Cardoso, Letícia Conceição Martins

**As mediações do *Bumba meu boi* do Maranhão:** uma proposta metodológica de estudo das culturas populares. / Letícia Conceição Martins Cardoso. – Porto Alegre, 2016.

268 f.

Impresso em computador (fotocópia)

Orientadora: Profa. Dra. Cristiane Mafaciolli Carvalho

Teses (Doutorado) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Faculdade de Comunicação Social, Pós-graduação em Comunicação Social, 2016.

1. Comunicação. 2. Mediações. 3. Cultura Popular. 4. *Bumba meu boi*. 5. *Boi* de Maracanã. 5. Maranhão. I. Carvalho, Cristiane Mafaciolli. II. Título.

**CDU: 659.3:17.023.36(812.1)(043.2)**

LETÍCIA CONCEIÇÃO MARTINS CARDOSO

**AS MEDIAÇÕES NO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO:  
uma proposta metodológica de estudo das culturas populares**

Tese de Doutorado apresentada ao Programa de Pós-graduação da Faculdade de Comunicação Social da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2016.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Cristiane Mafacioli Carvalho (Orientadora)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ana Carolina Damboriarena Escosteguy (PUCRS)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Karla Maria Muller (UFRGS)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Ângela Cristina Trevisan Felippi (UNISC-RS)

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Vera Lúcia Rolim Salles (UFMA)

A Ismar, meu pai (*in memoriam*),  
A Gracinete, minha mãe,  
A Benjamim, meu filho.  
Inspirações pra tudo o que eu viver.

## AGRADECIMENTOS

Escrever os agradecimentos desta tese significa convocar um verdadeiro "batalhão" que tornou possível a sua realização, auxiliando-me de algum modo em todo o processo de construção do estudo, seja me fornecendo carinho e apoio nos momentos de desânimo, seja proporcionando informações para pesquisa e diálogos teórico-metodológicos. Toda a "trupiada" que se sensibilizou e se solidarizou comigo, ao longo desses quatro anos, em que vivi as angústias e os conflitos que todo processo de Doutorado acarreta, em meio a sofrimentos pessoais e perdas familiares devastadoras. Muitas vezes, a motivação para continuar esta missão veio de sorrisos, palavras, gestos e cuidados solidários, alguns inesperados. Outras vezes, da providência Divina, que me presenteou com a dádiva da maternidade. Tornei-me uma "Mãe Catirina" desejosa, retomando a busca pelo conhecimento dos mistérios do Bumba meu boi. Esse touro encantado que aproxima os homens do sagrado e deixa sua mensagem de esperança, ao saber morrer com resignação e renascer com alegria todos os anos, uma metáfora do próprio ciclo da vida. Com os brincantes do Bumba meu boi, pessoas que vivem com fé e devoção inabaláveis em meio a grandes dificuldades, aprendi muito mais do que pretendia, ultrapassei os objetivos acadêmicos e entendi que era preciso ressignificar a minha própria vida, foi como consegui chegar até o momento destes agradecimentos:

Ao mestre do universo, aos encantados, a São João, a Oxum, que me conduzem com seus mistérios e bênçãos pelas estradas da vida.

Ao meu pai, grande amor e minha maior saudade, para que se orgulhe de mim de onde estiver. Aonde quer que eu vá, levo você no olhar... Sempre te amarei!

À minha mãe, pelo seu amor e parceria fundamentais, que me permitiram concluir o Doutorado em outra cidade, acreditando em mim e embarcando comigo nesse projeto, para ajudar a cuidar do meu filho. Obrigada, mãe. Eu te amo.

A Benjamim, a justificativa para eu querer ser uma pessoa melhor todos os dias. Por ser um grande companheiro, compreendendo minhas ausências e me recebendo sempre com um sorriso. Foi por ti e pra ti, meu filho! Amo-te.

À minha irmã Winnie, que mesmo com seu jeito quieto, foi uma grande companheira nesse sonho. Também, às minhas irmãs, Isneth e Muryel, que torceram por mim mesmo à distância. Amo vocês!

A meus avós, porque foi na casa deles, no interior do Maranhão, que comecei, com brincadeiras de criança, a me interessar pelo imaginário popular, pela vida simples e pela sabedoria do povo. Um beijo especial, vó Benita!

A tia Eló e tia Iracema, pela admiração que tenho por elas, pelo carinho e estímulo que sempre dispensaram a mim.

A meu tio Jether Joran (in memorian), poeta, militante político e entusiasta das artes e da cultura maranhense, que me influenciou desde cedo. Orgulhava-se de ter uma sobrinha, nascida em Vargem Grande, fazendo Doutorado.

Também um abraço especial a todos os meus amigos e familiares que fazem a diferença na minha vida: Raquel, Lisiane, Roseane, Ana Paula, Alberto, Alfredo, Júnior, Ana Sílvia, Santiago, Natália, David, Augusto, Cleyse, Mário, Higor, Nathália, Mano, Neto, Dedé, Felipe, Rafinha, Rafael, Raíssa, Segundo, Ana Paula, Cecília, Alysson, tia Rosário, tia Georgeth, tia Rita, tio Abelardo, tia Nenê, aos primos e tios Cardoso, em especial tio Mauro, entre tantos que constroem a minha história.

Aos amigos do Dinter, que compartilharam comigo essa aventura de desafios e conhecimentos, tornando a vivência em Porto mais Alegre e formando uma grande família, em especial, aos amados Thaísa, Lucas, Gehlen, Márcio, Flávia, Luciana, Fran e Luiz.

A Wagner, por ser a pessoa certa das horas incertas. Obrigada por me acompanhar e segurar na minha mão. Tu és especial pra mim, pequeno!

À minha orientadora, Prof Dr<sup>a</sup> Cristiane Mafacioli Carvalho, pelo diálogo, pela leitura atenta do texto e pela amizade que tornou o processo de construção da tese mais humano. Muito obrigada!

À Prof<sup>a</sup> Dr<sup>a</sup> Ana Carolina Escosteguy, por ter compartilhado seus conhecimentos sobre os estudos culturais sempre de forma generosa e inspiradora. Muito obrigada!

À interlocução com o Prof Dr. Francisco Gonçalves da Conceição, que contribuiu para o amadurecimento da reflexão proposta.

Aos registros fotográficos gentilmente cedidos por Márcio Vasconcelos e Sansão Hortegal; e pela companhia em campo da amiga Priscila Coimbra, que fez fotos, meu afeto!

À cidade de Porto Alegre, que recebeu a mim e a minha família de forma acolhedora, proporcionando amizades, como Gabriel, João, Bernardo, Roberta, Rodrigo, Andreia e Christian, e todos aqueles com quem interagi nas disciplinas, nos corredores da PUC, no Mercado Público, no Parque Redenção, experiências que já fazem parte de quem sou.

A mestre Humberto de Maracanã e mestre Marcelino de Guimarães (in memoriam), que foram chamados a brincar Boi junto com São João, durante esta pesquisa.

Ao Batalhão de Ouro de Maracanã, por ter permitido minha inserção nesse universo de encantos, fantasia, alegria, fé, poesia, dança, batuques, luta diária, conflitos, disputas, solidariedade, pertencimento comunitário, amizade, paixão, organização, compromisso, profissionalismo, comunicação, esses elementos fundamentais à nossa (re)invenção cotidiana. Obrigada, pela confiança e pela partilha de saberes, permeado de toadas, bordados, festas, apresentações, conversas e almoços. Em especial, a Maria José, Ribinha, Ubiranice, Rossana, Carlos, Iraci, Lavínia, Vitor e Malvino.

Aos brincantes anônimos que dão vida às culturas populares.

À CAPES (Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior), pelo apoio dado a esta pesquisa, através de bolsa de estudos no decorrer do curso.

À UFMA e à PUC-RS, e a todos os colegas e professores envolvidos com a realização do Dinter.

(...) 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 esse encanto acaba  
Se alguém enfrentar o touro.

E se alguém matar o touro  
O ouro se torna pão:  
Nunca mais haverá fome  
Nas terras do Maranhão.  
E voltará a ser rei  
O rei Dom Sebastião.  
Isso é o que diz a lenda

Mas eu digo um pouco mais:  
Se o povo matar o touro  
A encantação se desfaz.  
Não é o rei mas o povo  
Que afinal se desencanta;  
Não é o rei mas o povo  
Que liberto se levanta  
Como seu próprio senhor  
- que o povo é o rei encantado  
No touro que ele inventou.  
(O touro encantado, Ferreira Gullar)

## RESUMO

O estudo constitui uma proposta metodológica, baseada na teoria das mediações de Martín-Barbero, que busca compreender o processo produtivo da manifestação cultural popular do Bumba meu boi no Maranhão. Com uma abordagem etnográfica, foi estudado o caso específico do Bumba meu boi de Maracanã, grupo de saberes tradicionais, que reúne comunidades das periferias e zonas rurais de São Luís, com o objetivo de identificar e entender o seu processo comunicativo, da produção ao consumo. Também foram realizadas entrevistas com sujeitos considerados centrais na execução dessa prática cultural e pesquisa bibliográfica. Desse modo, foi traçado um protocolo analítico para estudar as culturas populares, a partir do mapa das mediações (MARTÍN-BARBERO, 2008), concentrando a análise nas interações e representações dos brincantes que configuram a produção desse grupo de Bumba meu boi. A investigação identificou, assim, a *institucionalização* do Bumba meu boi como uma *matriz cultural* na construção de uma identidade maranhense; as *lógicas de produção*, que ocupam, durante todo o ano, a vida dos integrantes do Boi de Maracanã, cuja *socialidade* é baseada em sistemas de "hereditariedade", "familiaridade" e "compromisso"; os *formatos industriais*, que, configurados pela mediação da *tecnicidade*, materializam identidades do Boi nas toadas, nos discos e nas apresentações; e, finalmente, o *consumo* desses produtos culturais, que é mediado pela *ritualidade* e marcado pela participação dos sujeitos nos rituais da festa.

**Palavras-chave:** Comunicação; Mediações; Cultura popular; Bumba meu boi; Boi de Maracanã; Maranhão.

## RESUMEN

Ese estudio constituye una propuesta metodológica, basada en la teoría de las mediaciones de Martín-Barbero, que busca comprender el proceso productivo de la manifestación cultural popular Bumba meu boi en Maranhão. Con un enfoque etnográfico, se ha estudiado el caso específico de Bumba meu boi de Maracanã, grupo de saberes tradicionales, que agrupa comunidades de las periferias y zonas rurales de São Luís, con el fin de identificar y entender su proceso de comunicación, desde la producción hasta el consumo. También se ha realizado entrevistas con los sujetos considerados centrales en la ejecución de esa práctica cultural y pesquisa bibliográfica. Por lo tanto, se ha elaborado un protocolo de análisis para estudiar la cultura popular, desde el mapa de mediaciones (MARTÍN-BARBERO, 2008), el análisis se centra en las interacciones y las representaciones de los jugadores que componen la producción de el Bumba meu boi. Así, el estudio abarca la institucionalización del Bumba meu boi como una matriz cultural en la construcción de una identidad maranhense; las lógicas de producción, que ocupan, durante todo el año, la vida de los componentes del Boi de Maracanã, cuya sociabilidad es basada en sistemas de “herencia”, “familiaridad” y “compromiso”; los formatos industriales, que, configurados por la mediación de la tecnicidad, materializan identidades del Boi en las toadas, en los discos y en las presentaciones; y, por fin, el consumo de esos productos culturales, que es mediado por ritualidad y marcado por la participación de la gente en los rituales de la fiesta.

**Palabras claves:** Comunicación; Mediaciones; Cultura popular; Bumba meu boi; Boi de Maracanã; Maranhão.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	O Boi - Boi de Guimarães (sotaque zabumba). No detalhe, o bordado com mensagem da campanha da fraternidade.....	48
Figura 2	Miolo do Bumba meu boi da Liberdade (sotaque zabumba) - 2014.....	48
Figura 3	Humberto de Maracanã, por 40 anos amo e cantador do Boi de Maracanã (sotaque matraca).....	49
Figura 4	Mãe Catirina e Pai Francisco do Boi de Morros (sotaque orquestra) - 2014.....	50
Figura 5	Rajados do Boi de Axixá (sotaque orquestra) - 2014.....	51
Figura 6	Vaqueiros do Boi de Upaon Açú (sotaque orquestra) - 2014.....	51
Figura 7	Vaqueiros do Boi da Fé em Deus (sotaque zabumba) - 2014.....	52
Figura 8	Índias do Boi de Nina Rodrigues (sotaque orquestra) - 2014.....	52
Figura 9	Índios do Boi do Boi da Floresta (sotaque baixada).....	53
Figura 10	Caboclos de pena do Boi de Maracanã (sotaque matraca) - 2011.....	54
Figura 11	Cazumbas do Boi de Santa Fé (sotaque baixada) - 2014.....	54
Figura 12	Festa no Largo de São Pedro, onde milhares de brincantes amanhecem e agradecem ao santo.....	56
Figura 13	Festa de São Marçal, no Bairro do João Paulo, que reúne Bois de matraca há 87 anos na avenida que recebeu o nome do santo (2014).....	57
Figura 14	Orquestra do Boi de Morros (2014).....	63
Figura 15	Espetáculo do Boi de Morros (2014).....	64
Figura 16	Companhia Barrica, representante do novo sotaque.....	64
Figura 17	Brincantes do Boi Pirlampo que integra a nova tendência.....	65
Figura 18	Espetáculo do Boi de Santa Fé, sotaque de Pindaré.....	66
Figura 19	Brincantes do Bumba meu boi de Cururupu, sotaque Costa de Mão (2014).....	66
Figura 20	Zabumbas e brincantes do Boi de Guimarães, sotaque de zabumba (2012).....	67
Figura 21	Boi de Maracanã, em apresentação no Arraial da Lagoa, em 2011.....	68
Figura 22	Boi da Maioba, em meio à multidão de seguidores com suas matracas,	

	em 2014.....	69
Figura 23	Reprodução do Mapa das Mediações.....	112
Figura 24	Mapa Metodológico da Tese.....	117
Figura 25	Vista externa da Sede do Boi de Maracanã, 10.07.2015.....	133
Figura 26	Área interna da sede do Boi de Maracanã.....	133
Figura 27	1º altar em homenagem a São João, no Barracão de Maracanã.....	134
Figura 28	Devota orando no 2º altar em homenagem a São João.....	135
Figura 29	A pesquisadora e brincantes-artesãos do Boi de Maracanã, dia 10.05.2014.....	144
Figura 30	Humberto de Maracanã e sua companheira, Maria José, na sede do Boi, dia 10.05.2014.....	149
Figura 31	Revestimento do Boi com tecido para ensaio, dia 10.05.2014.....	154
Figura 32	Brincantes e assistência misturados no ensaio do Boi de Maracanã, dia 31.05.2014.....	154
Figura 33	Dona Ubiranice e Dona Conceição preparando a comida do Boi, no ensaio do dia 10.05.2014.....	154
Figura 34	Salão da Sede do Boi de Maracanã no dia do Batizado, em 23.06.2014...	155
Figura 35	Apresentação no palco do Arraial do IPEM (Governo do Estado), 27/06/2015.....	156
Figura 36	Índias de Maracanã no Arraial do IPEM (Governo do Estado) 27/06/2015.....	156
Figura 37	Prendas do Boi, produzidas por brincantes de Maracanã,05.08.2014.....	158
Figura 38	Brincantes-artesãos preparando o Mourão, 05.08.2014.....	158
Figura 39	Brincantes afinam os pandeirões de couro em torno da fogueira no terreiro.....	159
Figura 40	Apresentação do Boi na Festa de Morte, em 11.08.2014.....	159
Figura 41	O amo Humberto supervisionando todo o ritual de Morte em 11.08.2014.....	160
Figura 42	Mestre Humberto em espetáculo na sua última temporada junina (2014).	160
Figura 43	Linha do tempo com marcos da história do Boi de Maracanã.....	168
Figura 44	Humberto, com a esposa Maria Lina e filhos, reunidos em torno de seu veículo de campanha como candidato a vereador, pelo PT, em 1982.....	185
Figura 45	Os pandeirões do Boi marcados com a imagem de Humberto.....	189

Figura 46	O cantador Ribinha, em frente ao "altar" preparado para o pai.....	190
Figura 47	Os filhos cantadores de Humberto: Teteco, Ribinha e Humberto Filho...	191
Figura 48	Programação do Bumba meu boi de Maracanã - 2015.....	212
Figura 49	Mestre Humberto e Roseana Sarney, em evento do São João de 1999.....	220
Figura 50	Panfleto da Festa de Morte do Boi de Maracanã de 2013.....	227
Figura 51	Atual Governador do Maranhão, Flávio Dino, participa de apresentação do Boi de Maracanã.....	230
Figura 52	Brincantes manipulam penas de ema para preparação das indumentárias..	243
Figura 53	Capa do CD Lira Sagrada, de 2013.....	246
Figura 54	Crianças de Maracanã almoçam na Sede do Boi, após oficina de percussão.....	248

## SUMÁRIO

<b>1 GUARNICÊ</b> .....	13
1.1 INTRODUÇÃO .....	13
1.2 ASPECTOS RELATIVOS À CONSTRUÇÃO DO OBJETO.....	22
1.3 ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DO MARANHÃO.....	28
<b>2 SAUDAÇÃO</b> .....	34
2.1 SITUANDO O BUMBA MEU BOI NO MARANHÃO .....	34
2.2 O BOI E SUAS NARRATIVAS MÍTICAS .....	40
2.3 O BOI E SEUS ELEMENTOS ESTÉTICOS.....	47
<b>3 LÁ VAI</b> .....	70
3.1 A CONSTRUÇÃO DO NACIONAL-POPULAR NO BRASIL .....	71
<b>3.1.1 Bumba meu boi: a fabricação de um símbolo de identidade no Maranhão</b> .....	81
3.2 CULTURA POPULAR, IDENTIDADE E TRADIÇÃO: REPENSANDO CONCEITOS .....	88
3.3 COMUNICAÇÃO COMO CULTURA: PARA ALÉM DO SENTIDO MIDIÁTICO ..	99
<b>3.3.1 Aproximações com a teoria das mediações em Martín-Barbero</b> .....	106
3.4 MAPA PARA EXPLORAR O BUMBA MEU BOI NA COMUNICAÇÃO.....	113
<b>4 CHEGUEI</b> .....	130
4.1 <i>NA SOMBRA DA PALMEIRA</i> : O TERREIRO DO BOI DE MARACANÃ.....	130
4.2 <i>FORMEI MINHA TRINCHEIRA</i> : PESQUISA DE CAMPO E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS .....	135
<b>4.2.1 Pedindo licença ao Batalhão: breve relato sobre a inserção no campo</b> .....	142
4.3 <i>O MIOLO DO BOI</i> : OS INFORMANTES DA PESQUISA.....	145
4.4 <i>NO CALOR DA FOGUEIRA, COM MEU BATALHÃO</i> : CONVIVENDO COM OS PRODUTORES DE MARACANÃ.....	150
<b>5 URROU DO BOI</b> .....	161
5.1 AS MEDIAÇÕES COMUNICATIVAS NO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ: PROCESSO DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DA CULTURA POPULAR .....	164
<b>5.1.1 "Esta herança foi deixada por nossos avós, hoje cultivada por nós":         organização no processo produtivo do Bumba-boi</b> .....	166

5.1.2 "É um compromisso que eu tenho todo ano, com o Senhor São João e os meus antepassados": o compromisso no processo produtivo do Bumba-boi .....	1988
5.1.3 "Mandei avisar pra contrário saber": comunicação midiática e competitividade no processo produtivo do Bumba-boi .....	230
<b>6 DESPEDIDA</b> .....	2511
6.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....	2511
<b>REFERÊNCIAS</b> .....	2577
<b>APÊNDICE A</b> - Exemplo de registro do diário de campo da pesquisadora .....	2655
<b>APÊNDICE B</b> - Termo de consentimento livre e esclarecido.....	2666
<b>ANEXO A</b> - Ata de Fundação da Associação Recreativa Beneficente de Maracanã, de 19 de setembro de 1979. ....	2677
<b>ANEXO B</b> - Matéria sobre a vida conjugal de Humberto de Maracanã. ....	2688

## 1 GUARNICÊ

Desperta Brasil querido,  
 Vem cantar comigo  
 O meu guarnicê.  
 As minhas toadas tu conhece,  
 Deixa a notícia correr.  
 Meu forte é meu São João.  
 Na sombra da Palmeira,  
 Eu vou treinar meu batalhão.  
 (Humberto de Maracanã, Boi de Maracanã, 1988)

O Guarnicê é um chamado entoado para juntar o povo em torno do Bumba meu boi. A toada do Guarnicê é um convite para reunir, dançar, cantar, brincar; é um convite à participação e ao encantamento pelo som ritmado e ancestral dos tambores, matracas e pandeirões; pela força dos anciãos que atravessam as madrugadas bailando, sustentados pela fé e pela cachaça; pelas crianças que aprendem brincando, num universo que não separa a arte da vida, e que representam a certeza da continuidade da cultura; pela beleza e sedução das índias, com suas roupas e coreografias sofisticadas; pelo bailado fascinante dos caboclos de pena; pela voz poderosa do cantador que lidera o batalhão<sup>1</sup> formado por centenas de brincantes; pelo mistério do touro, que morre, mas ressuscita, numa dança de alegria e esperança.

Guarnecer o Boi<sup>2</sup> significa prepará-lo e organizá-lo para se apresentar da melhor maneira, consistindo no primeiro momento (a primeira toada a ser cantada) em sua apresentação. Daí, surge a metáfora do guarnicê no texto de apresentação inicial deste estudo: momento em que convido o leitor ao diálogo, sinalizando as bases teórico-metodológicas da investigação, problematizando o objeto de estudo e defendendo a sua pertinência social e científica.

### 1.1 INTRODUÇÃO

Esta tese visa contribuir para pesquisas no campo da Comunicação à medida que busca propor uma metodologia de estudo capaz de compreender o Bumba meu boi,

---

<sup>1</sup> Batalhão, rebanho, malhada, trupiada, são denominações nativas comuns para se referir aos grupos de Bumba-boi.

<sup>2</sup> O Bumba meu boi também é chamado de Bumba-boi ou simplesmente Boi no Maranhão, denominações que são equivalentes no texto.

brincadeira<sup>3</sup> ou manifestação tradicional da cultura popular no Maranhão, como um processo de comunicação.

Trata-se de uma abordagem não convencional no debate acadêmico, pois os fenômenos das culturas populares costumam ser tratados sob o ponto de vista da pureza cultural, do exótico ou do folclórico, à margem das dinâmicas sociais e da indústria cultural. Além disso, no campo midiático, são acionados meramente como conteúdo para matérias jornalísticas ou peças publicitárias. Encarar uma manifestação oriunda das culturas populares como fenômeno de comunicação subverte essa lógica, porque assume o caráter dinâmico e híbrido da cultura, reconhece nossas mestiçagens, geradas da confrontação e do entrelaçamento entre o local e o global, o tradicional e o moderno, o sagrado e o profano, o centro e a periferia, o rural e o urbano, o rico e o pobre, o hegemônico e o contra-hegemônico. Acolhe o lugar fronteiro do Bumba meu boi na cultura maranhense.

Essa postura assinala que o Boi se expande, sociabiliza-se, convive com outras cadeias comunicacionais, adquire visibilidade, modifica-se, apropria-se dos suportes midiáticos, comunica-se com a sociedade, num processo contínuo de produção – circulação – consumo, aqui interpretado sob o ponto de vista das mediações.

Com a obra “De los medios a las mediaciones”, cuja primeira edição é de 1987, Martín-Barbero inaugura a perspectiva teórica latino-americana no campo da comunicação que desloca o estudo dos meios de comunicação de massa para se concentrar no entorno, aquilo que constituem as mediações. De maneira sucinta, as mediações são "o lugar" a partir do qual se atribui sentido à comunicação e esse lugar é a cultura. Sob esse viés, estudar o processo de comunicação significa compreender que entre a produção e a recepção dos produtos midiáticos há um espaço em que a cultura cotidiana se reelabora.

Nesse sentido, é possível afirmar que todas as formas culturais no Bumba meu boi fazem parte de um processo de comunicação: a produção de toadas (canções), os instrumentos musicais e indumentárias, os espetáculos, os ensaios, todos os rituais que compõem a festa do Bumba meu boi servem para pensar os processos de ressignificação identitários, que vão além dos discursos sobre autenticidade, tradicionalidade e pureza da cultura popular.

Os ritos e símbolos sagrados dessa prática cultural, suas interações com o campo político e com o mercado, seus produtos midiáticos (CDs, DVDs, espetáculos), os modos de ser e estar no mundo próprios dos sujeitos que integram os grupos de Boi, o contexto que

---

<sup>3</sup> As manifestações de culturas populares no Maranhão (danças, festas, teatro de rua), como o Bumba meu boi, Tambor de crioula, Cacuriá, Quadrilhas, são chamadas de *brincadeiras* pelo povo maranhense e seus participantes, de *brincantes*, nomenclaturas nativas que irei empregar no decorrer do texto.

configura o Boi como a maior festa da cultura popular no Maranhão, todos esses aspectos são considerados atos comunicacionais de uma comunidade<sup>4</sup> que detém saberes tradicionais e elabora novos arranjos não só para dialogar com o contemporâneo, mas também para estar e conquistar seu espaço no contemporâneo.

Desse modo, uma hipótese do estudo é de que as mediações no Bumba meu boi, além de possibilitarem o compartilhamento de valores, ideias, sentimentos e o sentido de pertencimento ao grupo, também contribuem para o reconhecimento do Boi como uma identidade regional num cenário político de convergência cultural da comunicação, de disputas por direitos culturais e de globalização.

O Bumba meu boi é uma expressão popular bastante diversificada no Maranhão, assumindo contornos de lazer, diversão, religiosidade, misticismo e drama. É uma festa que aglutina homens e mulheres, brincantes que cantam, tocam e dançam ao redor de uma armação de um Boi de brinquedo. Realizam também uma dramaturgia que adquire interpretações diferenciadas de grupo para grupo, tendo sempre o Boi como figura central da encenação. Existem aproximadamente 253 grupos de Bumba meu boi no Maranhão atualmente.

De acordo com Reis (2008, p.9), o Boi: é uma das manifestações culturais de maior significado social no Maranhão com uma imensa folha histórica, em que passou de brincadeira de escravo, perseguida radicalmente pelas autoridades policiais, para se tornar o mais importante folguedo<sup>5</sup> do grande repertório de manifestações populares maranhenses.

As questões tratadas no decorrer desta tese foram pensadas a partir da vivência com o grupo Bumba Meu Boi de Maracanã, cuja Sede se situa no bairro de Maracanã, zona rural de São Luís, capital do Maranhão. Para identificar o processo de comunicação (as mediações comunicativas) nessa manifestação cultural, foi preciso *conviver* com os sujeitos que integram o Boi, *observar* suas ações e interações, *participar* de seu cotidiano, *interpretar* seu contexto e os sentidos que produzem ao integrarem essa prática cultural. Em outras palavras, foi realizada uma pesquisa de inspiração etnográfica, abordagem que costuma ser bem acolhida pelos estudos culturais latino-americanos, terreno teórico ao qual se vincula esta tese.

---

<sup>4</sup> À luz de Canclini (1983), o termo é acionado no decorrer do texto não para se falar de comunidades como se fossem blocos homogêneos, mas pela sua utilidade para designar agrupamentos onde o coletivo possui mais força que nas sociedades modernas, com a condição de manifestar suas contradições internas, o que identificamos no Boi de Maracanã, campo empírico privilegiado do trabalho.

<sup>5</sup> Originado do latim *follegar*, folgar, significa divertimento, brincadeira, folia. O termo iz respeito a festas de caráter popular e lúdico, que se realizam anualmente, com presença de música, dança e representação teatral.

Mesmo originado no espaço rural, o Boi de Maracanã se relaciona de forma intensa com a cidade de São Luís, adaptando-se na atualidade ao mundo urbano, até porque suas apresentações públicas acontecem durante a temporada junina nos arraiais, praças e *shoppings* da capital, fazendo parte da cultura da cidade. Então, o universo de pesquisa é pensado como uma manifestação da cidade de São Luís, carregando características do espaço rural.

O objeto empírico privilegiado desta pesquisa é considerado por pesquisadores e gestores públicos um dos Bois mais tradicionais da Ilha de São Luís e mais respeitados no universo do Bumba meu boi no Maranhão. Mesmo os concorrentes, também chamados "contrários", reconhecem a importância de Maracanã para o movimento do Bumba meu boi. Vários fatores convergem para isso: sua história como um dos mais antigos Bois de Matraca (ou da Ilha), cuja origem exata não se sabe, mas remete há mais de 100 anos, como informam os integrantes do grupo; a liderança de Humberto Barbosa Mendes, conhecido como Humberto de Maracanã<sup>6</sup>, que além do seu talento de compositor e cantador, comparado a um "Guriatã" (ave de canto melodioso que lhe rendeu tal apelido entre colegas), levou também sua experiência política adquirida nas comunidades eclesiais de base para o Boi, o que resultou na participação comunitária nas decisões do grupo e numa organização em formato de associação ainda em 1979, em plena ditadura militar no Brasil. A maior parte dos grupos de Bumba-boi só se atentou para essa necessidade, nos anos 1990, quando a Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão começou a lhes exigir CNPJ para poder contratá-los oficialmente.

A comunidade do Maracanã, que dá vida ao Bumba meu boi, pode ser considerada, guardadas as devidas proporções, uma "sociedade de memória", que valoriza a comunicação oral e é bastante demarcada pela experiência tradicional, onde se observa a força das relações comunitárias e de parentesco, das solidariedades familiares e afetivas; ainda que integrada à sociedade contemporânea (midiática, convergente, globalizada, capitalista). A oralidade pode ser a marca do vínculo do Boi de Maracanã com o mundo rural, com as culturas indígena e negra. A predominância da oralidade nas relações presentes no Boi não exclui, entretanto, outros sistemas significantes, tais como o uso de linguagens escrita, audiovisual e multimidiática.

---

<sup>6</sup> Humberto de Maracanã foi considerado Mestre de Cultura do Brasil, reconhecido pelo Ministério da Cultura - MINC. No dia 19 de janeiro de 2015, faleceu em decorrência de uma infecção generalizada, aos 75 anos de idade, dos quais, 4 décadas foram dedicadas ao Bumba meu boi de Maracanã. Esta pesquisadora lamenta a perda do mestre de cultura e da pessoa com quem conviveu e aprendeu a estimar durante a pesquisa de campo. A última entrevista concedida pelo Guriatã para fins de pesquisa faz parte deste estudo.

É preciso considerar que uma das características do contemporâneo é se apresentar como o tempo onde todos os tempos se encontram e também se encontram todas as justificativas e experiências humanas, indicando que não se pode tratar de forma dicotômica no Bumba meu boi, e em qualquer outro fenômeno cultural, a relação entre tradição e modernidade. Sobre esses regimes de experiência, Rodrigues explica:

Não se pode confundir tradição com antiguidade ou modernidade com atualidade, porque nem a tradição é necessariamente uma realidade antiga, nem a modernidade é uma realidade recente. Dessa forma, enquanto antiguidade e atualidade são recortes cronológicos da história, a tradição e a modernidade são representações do mundo que se encontram em qualquer época e coexistem em todas as culturas (RODRIGUES, 1994, p. 49).

A reflexão proposta vem problematizar as relações entre comunicação e cultura, tomando como objeto a construção de um protocolo analítico que dê conta dos processos comunicacionais nas culturas populares, tendo como *locus* escolhido para a pesquisa o Bumba meu boi de Maracanã. Assim, diante de tudo o que foi dito, são trabalhados os seguintes objetivos:

- Traçar uma abordagem de análise comunicacional para fenômenos da cultura popular, a partir das mediações.
- Empreender um novo uso do mapa das mediações, num contexto de cultura popular, visando contribuir para a divulgação da teoria das mediações latino-americana.
- Estudar, especificamente, o processo comunicacional do Bumba meu boi de Maracanã no Maranhão.
- Identificar e compreender como se manifestam as mediações e os momentos do processo de comunicação do Bumba meu boi de Maracanã, aprofundando a análise na produção.
- Analisar as interações (relações internas e externas) e as representações (falas, toadas, discos, rituais) dos brincantes na Sede do Boi de Maracanã que configuram a produção desse produto cultural.
- Reunir informações que permitam discutir o tensionamento entre a comunicação e a articulação política da prática cultural do Bumba-boi no Maranhão.

Partindo da premissa de que o Bumba meu boi é um fenômeno de comunicação, é lançado o desafio: como estudá-lo? De que maneira analisá-lo?

A tarefa requer um modo de fazer, um caminho a seguir, uma forma de abordar o objeto, em outras palavras, uma metodologia.

A etimologia do termo metodologia remonta ao francês *méthodologie*, derivado de método, do latim, *methodus* e este do grego, *méthodos*, de *meta-* e *hodós*, que significa via, caminho, para alcançar um fim determinado, no sentido de investigação científica (DA CUNHA, 1986, p. 517). Logo, esta tese se propõe a construir uma proposta metodológica, desenhar um caminho, explorar um mapa, que possa ser percorrido depois por outros pesquisadores com propósitos semelhantes.

“O que vale na vida não é o ponto de partida e sim a caminhada”. Recorro às palavras de Cora Coralina para assinalar que o caminho trilhado durante a pesquisa adquiriu os contornos de minha experiência de pesquisadora em contato com os sujeitos (informantes). Em alguns momentos, os rumos foram diferentes do ponto de partida planejado; foi preciso refletir e buscar novas vias, confrontar teoria e prática, flagrar a impossibilidade da ciência de controlar a dinâmica da vida; aprender que pesquisa é reflexão, mas também é processo e relação, é caminho que se faz caminhando. Foi nesse sentido, mais apontando caminhos que buscando resultados, que tracei uma abordagem de análise comunicacional para fenômenos da cultura popular.

Visando atender o desafio, aproprio-me do mapa metodológico das mediações, pensado por Martín-Barbero (2008), levando em consideração que muitos trabalhos já são referência na aplicação da teoria das mediações na pesquisa em comunicação no Brasil. Dessa vasta seara, três estudos ganham destaque nesta tese: 1) “Vivendo com a telenovela: mediações, recepção, teleficcionalidade”, pesquisa multidisciplinar de Maria Immacolata Vassalo de Lopes, Silvia Helena Simões Borelli e Vera da Rocha Resende (2002); 2) “Mediações na produção de TV. Um Estudo sobre o Auto da Compadecida”, tese de doutoramento de Maria Isabel Orofino (2006); e 3) “Jornalismo e identidade cultural: construção da identidade gaúcha em Zero Hora”, tese de doutorado de Ângela Cristina Felippi (2008).

No primeiro estudo, as autoras organizaram uma estratégia metodológica baseada nas mediações e aplicaram na análise da recepção da telenovela “A Indomada”, da Rede Globo, junto a quatro famílias de condições sociais distintas. Com essa obra, amorteceram as críticas mais comuns aos estudos de recepção tais como a excessiva autonomização da esfera cultural e a desestruturação analítica, realizando um trabalho de campo que considerou toda a complexidade inerente ao processo de recepção, tratando-a como um momento importante da

produção de sentido, ou seja, a recepção é vista numa perspectiva teórica integradora dos processos de produção, do produto e da audiência. O trabalho das pesquisadoras é bastante esclarecedor quanto às aplicações empíricas da teoria das mediações, o que foi aproveitado nesta tese, embora não se faça aqui um estudo de recepção.

O segundo destoa de grande parte dos estudos por interessar-se principalmente pela produção, num momento em que as mediações costumavam ser ligadas somente à recepção. Orofino desenvolve sua tese sobre mediações na produção analisando a lógica da construção da minissérie televisiva “O Auto da Compadecida”, da Rede Globo, e observa que as relações dos produtores têm significativa relação com o material levado ao ar para a audiência. Esta tese traz em comum com o trabalho de Orofino (2006) a ênfase na produção que explora não apenas os aspectos institucionais, mas os elementos subjetivos, porque vê a produção a partir dos indivíduos que constituem a mídia; no nosso caso, o grupo do Bumba meu boi. Além disso, a autora se debruça profundamente sobre o conceito de mediações, o que auxiliou a reflexão teórica desta pesquisa.

No terceiro estudo, o objetivo foi entender como se dava a construção da identidade gaúcha no fazer jornalístico, a partir da análise das rotinas produtivas do jornal Zero Hora e das mediações que interferiram para essa construção. Para atingir seu objetivo, a pesquisadora buscou o mapa metodológico de Martín-Barbero, no qual o autor produz um esquema em forma de círculo que visa abranger o processo de produção cultural, com seus momentos e mediações. O estudo de Felippi (2008) é bastante inspirador para esta tese, porque nele foi possível visualizar pela primeira vez uma aplicação visual do mapa das mediações, relacionando dados empíricos, metodologia e categorias teóricas. No entanto, enquanto Felippi (2008) o aplica para analisar a produção de um meio de comunicação de massa convencional (uma empresa jornalística), a proposta da presente tese é apropriar-se do modelo metodológico para estudar a produção de uma forma de comunicação popular (um grupo de Bumba meu boi).

As abordagens aqui referenciadas, além de operacionalizarem a teoria das mediações com casos empíricos brasileiros, têm em comum o fato de serem pesquisas que rompem com a visão bipolar ou dicotômica sobre a produção e a recepção, percebendo essas instâncias como momentos que fazem parte de um mesmo processo (um todo integrado), resultado de complexas relações entre comunicação e cultura.

Neste caso, estudar a produção significa observar e documentar os processos concretos, as pessoas envolvidas na produção cultural, visando descobrir/interpretar suas

práticas e interações, tendo em vista que a produção é interdependente da circulação dos produtos e da recepção/consumo<sup>7</sup>.

Seguindo essa direção, a intenção deste estudo é dar um novo emprego ao modelo metodológico de Martín-Barbero, aplicando-o num contexto de cultura popular, que assume também dimensões da cultura de massa. Afinal, pontua Felippi (2008, p. 19), estudar as mediações permite perceber as cumplicidades e negociações entre discursos hegemônicos e subalternos e compreender que a cultura de massa não é tão estranha à cultura popular, já que esta se formou dentro do processo de massificação da sociedade, nos séculos XVIII e XIX.

Assim, apresento uma tentativa de pensar empiricamente a teoria das mediações numa conjuntura inédita – um objeto oriundo das culturas populares, mas que também pode ser compreendido como prática midiática, ou de modo mais amplo, prática comunicacional. O Bumba meu boi, prática simbólica gerada no universo popular e religioso, também é fomentado hoje pela mídia, pela indústria cultural, pelo turismo, pela política, o que torna seu processo produtivo cada vez mais complexo e, por sua vez, justifica o esforço de reflexão desta tese.

Nessa direção, dois expoentes do pensamento comunicacional latino-americano balizam as reflexões presentes na tese: Jesús Martín-Barbero e Néstor García Canclini. Aliados a esses autores de base e, decorrendo deles, também compõem a análise do objeto de estudo autores que dialogam com a teoria das mediações. Além disso, foi realizada uma revisão teórica dos estudos sobre Bumba meu boi, que retoma desde autores clássicos, como Mário de Andrade e Câmara Cascudo a pesquisadores contemporâneos maranhenses.

Ao avançar a leitura, é possível perceber que o texto está organizado de tal maneira que cada capítulo do estudo corresponde a um momento do auto<sup>8</sup> do Bumba meu boi, o que resulta de um esforço para entender/explicar o objeto numa perspectiva relacional e processual, fazendo parte de um todo significativo, uma analogia à perspectiva teórica das mediações que propõe um modelo compreensivo integrador entre os processos de produção, circulação e consumo.

---

<sup>7</sup> Ronsini (2010, p.2) pondera que apesar da divisão existente entre a perspectiva do consumo (Canclini) e a dos usos sociais (Martín-Barbero), os termos recepção e consumo são muito utilizados como sinônimos para indicar o conjunto dos processos sociais de apropriação dos produtos da mídia. Mesmo que sejam perspectivas distintas, a designação “recepção” na América Latina, segundo Escosteguy e Jacks (2005, p. 106-107), pode ser aplicada como um termo amplo para englobar vertentes de estudos que tratam da relação dos meios de comunicação com as audiências. Apesar de não tratarmos da comunicação midiática em si, a priori utilizamos os termos recepção/consumo para designar a relação do Boi com seus consumidores. Mais a frente, o termo empregado será “participação”.

<sup>8</sup> Dramatização cômica do enredo lendário do Boi, apresentado em linguagem simples, popular e engraçada, envolvendo os personagens do folguedo.

O capítulo 2 traça uma contextualização histórica do fenômeno do Bumba meu boi no Maranhão, visando situá-lo no debate acadêmico local e nacional, além de apresentar diversos sentidos da manifestação nessa região do país.

Já o capítulo 3 faz uma revisitação da questão da identidade nacional, a partir do caso do Bumba meu boi no Maranhão a fim de discutir as novas configurações teóricas sobre a cultura popular. Também busca vincular a pesquisa ao campo dos estudos culturais latino-americanos, ao tratar da teoria das mediações e explorar o mapa das mediações de Martín-Barbero (2008) como proposta metodológica para estudar fenômenos da cultura popular. A partir do caso do Bumba meu boi de Maracanã, são identificadas categorias empíricas importantes para pensar essas relações. Neste item, também são conceituadas as mediações comunicativas no Bumba meu boi, bem como repensadas as noções de cultura popular, tradição e identidade, segundo os estudos culturais.

A trajetória da pesquisa é apresentada no capítulo 4, que se refere às estratégias metodológicas acionadas para possibilitar a construção e a análise do objeto. De caráter descritivo, esse tópico aborda a pesquisa de campo de inspiração etnográfica, que teve 11 meses de duração (março de 2014 a fevereiro 2015) e foi realizada na sede do Bumba meu boi de Maracanã, zona rural da capital do Estado do Maranhão, São Luís. Aqui acontece a descrição da inserção da pesquisadora no campo, o processo de observação participante e a realização de entrevistas abertas com informantes considerados relevantes no processo produtivo do Bumba meu boi de Maracanã.

Finalmente, o capítulo 5 busca entrelaçar os dados empíricos às reflexões estabelecidas, para “que o trabalho teórico seja colocado em contraste vez por outra com a sua base empírica” (CANCLINI, 1983, p.60). Nessa parte mais analítica do texto, há uma observação atenta sobre os dados coletados - falas dos informantes, diário de campo, toadas do Boi de Maracanã, entre outros materiais - buscando operacionalizar o mapa metodológico que sustenta a tese. Neste momento, acontece a identificação e relação das mediações e dos momentos do processo de comunicação, mostrando como eles são construídos e estabelecidos no Boi de Maracanã.

A expectativa sobre os resultados desta investigação é que ela contribua para qualificar o debate sobre as culturas populares no Maranhão, tomando o estudo do Bumba meu boi de Maracanã como modelo teórico-metodológico válido para (re)pensar as condições de produção, circulação e consumo dessas práticas culturais, considerando os sujeitos e os sentidos envolvidos no processo.

## 1.2 ASPECTOS RELATIVOS À CONSTRUÇÃO DO OBJETO

Venho desenvolvendo pesquisas relacionadas à cultura popular desde a graduação, quando abordei no trabalho de conclusão do curso de Jornalismo (2004), da Universidade Federal do Maranhão, o processo de refuncionalização da cultura popular influenciado pela mídia, numa perspectiva negativa sobre a indústria cultural, aos moldes de Theodor Adorno, um dos críticos mais contundentes dos meios de comunicação de massa representante da Escola de Frankfurt.<sup>9</sup>

Ao ingressar no Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, da mesma universidade, novas inquietações me levaram a estudar as relações entre a cultura popular e a política no estado do Maranhão, com a intenção de compreender as diversas relações de poder e disputas estabelecidas durante a Gestão Cultural dos Governos de Roseana Sarney (1995-2002) junto às manifestações culturais populares. A investigação resultou no trabalho “O teatro do poder: cultura e política no Maranhão” (2008), baseado na Antropologia Simbólica de Clifford Geertz e nos estudos culturais, de Stuart Hall (2006). Passei do viés frankfurtiano da alienação, para uma abordagem que valoriza o caráter produtivo da cultura, atualizada e dinamizada pelas gerações, pelos processos sociais, políticos e de mercado.

Já integrando o corpo docente da Universidade Federal do Maranhão, em 2009, desenvolvi projetos de pesquisa e extensão sobre a temática das culturas populares<sup>10</sup>, aproximando-me do aporte teórico-metodológico dos estudos culturais. Esta tese constitui, assim, um esforço de continuidade e amadurecimento desses estudos já iniciados.

A familiaridade com o tema surge não só pelo envolvimento de pesquisadora com o objeto de estudo, mas também de sujeito que faz parte do universo cultural pesquisado: antes de me tornar pesquisadora, esta maranhense já estabelecia relações de afetividade com as brincadeiras populares do Maranhão, especialmente o Bumba meu boi. Minha história de

---

<sup>9</sup> A indústria cultural designa as atividades culturais que resultam de processos idênticos aos das atividades industriais, com vista à produção de modelos suscetíveis de reprodução em grande escala, a baixo preço e para um grande público. Ao contrário das atividades culturais artesanais associadas à criatividade de um autor, a indústria cultural é organizada segundo um modelo de divisão de tarefas da concepção, do fabrico, da promoção e da difusão; é hoje responsável pela produção de toda espécie de bens e de serviços, não só livros, imprensa, rádio, televisão, cinema, discos, mas também espetáculos. Para Theodor Adorno, os produtos da indústria cultural moldam a mentalidade das pessoas (massa), provocam a morte da criatividade e a degeneração cultural. (RODRIGUES, 2000, p. 69).

<sup>10</sup> Projeto de Pesquisa e Extensão ComCultura, que realizou um mapeamento cultural da cidade Imperatriz – MA (MEC/PROEXT/2010); e Projeto Identidades e mediações: interfaces entre comunicação e cultura no Maranhão (PIBIC/UFMA/FAPEMA/2011).

vida é permeada por memórias relacionadas ao Boi: quando criança, a família acompanhava os Bois nos arraiais do Centro da cidade; os aniversários de familiares em junho, sempre comemorados com festas de São João, com direito a fogueira e às zabumbas do Boi da cidade de Guimarães (cidade natal de meu pai) que brincava na porta de casa; fiz parte por muitos anos de uma companhia de dança clássica que fez várias releituras estéticas de danças populares; a música e a poesia produzidas por artistas maranhenses, com quem convivo ou que aprecio, frequentemente remetem ao imaginário do Boi. Devido a esses, entre outros fatores, tenho consciência da “persuasão clandestina” (BOURDIEU, 2003, p. 36) que me cerca enquanto pesquisadora e, ao mesmo tempo, sujeito do campo empírico em análise.

Fiz um esforço de desconstruir e reconstruir o objeto, buscando “desacomodar” o olhar, a partir de uma postura que me permitisse estranhar o Bumba meu boi e enxergá-lo “de fora”, com o distanciamento necessário para pôr em suspenso noções pré-construídas, oriundas de minhas experiências, convicções pessoais e das opiniões circulantes na sociedade em que vivo, que poderiam me levar apenas a reproduzir discursos recorrentes sobre a manifestação ou pensá-la sob perspectivas já consagradas no debate acadêmico local que giram em torno de dicotomias, tais como sagrado x profano; tradição x modernidade; ritual x espetáculo.

Sou consciente de que minha condição de possuir vínculos afetivos com a manifestação do Boi, de conhecer experiências, vivenciar as maneiras de sentir e pensar dos membros do grupo é um ponto interessante para o trabalho, entretanto, sem perder de vista que meu envolvimento com o Bumba-boi deve ser mediado pela condição de pesquisadora, que busca evitar um olhar romantizado, mas também se coloca como sujeito em relação no contexto de pesquisa, o que explica a opção pela 1ª pessoa do discurso, no singular, no decorrer do texto.

Não busco aqui analisar o Bumba meu boi sob a ótica do folclore, da religião ou da estética, o que muitos antropólogos e pesquisadores de outros campos do saber já fizeram. Em breve pesquisa nos bancos de teses da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (Capes) e da Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD), o Bumba meu boi do Maranhão é tema de dezenas de dissertações em cursos de Ciências Sociais, Artes Cênicas, Letras, Educação, Comunicação e Cultura, Cultura e Sociedade, Políticas Públicas. No âmbito de doutorado, foram encontrados oito trabalhos, sendo: uma tese em Linguística, duas teses em Letras, duas em Educação, uma em Artes Cênicas, uma em Ciências Sociais e apenas uma tese em Comunicação. Esta última, por ser a única encontrada

na área que verse sobre o Boi, merece um destaque: é o estudo de recepção “Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares: um estudo de (tele)novela e Bumba meu boi: usos, consumos e recepção” (2012), que trata o melodrama presente na telenovela e no Bumba meu boi como matriz cultural para a construção de identidades de classes populares, cuja autora é Lourdes Ana Pereira Silva, do Programa Pós-Graduação em Comunicação e Informação da Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS.

O referido trabalho mostra-se bastante útil nesta tese, pois resgata a complexidade da vida cotidiana familiar, entendendo os processos comunicativos presentes numa família do interior do Maranhão que integra e dirige um grupo de Bumba meu boi por três gerações. Por meio de uma pesquisa qualitativa criteriosa e detalhada, baseada em história oral, observações etnográficas e entrevistas, Lourdes Ana Silva vivenciou a cultura da família Muniz Lobato, como um fragmento da realidade sócio-histórica, buscando entender os usos e apropriações que faziam do gênero melodrama, a partir de dois produtos culturais muito relevantes em seu contexto, a telenovela e o Bumba meu boi. Seu argumento é de que o melodrama é uma matriz cultural importante na constituição das identidades dos sujeitos, concebendo a vida cotidiana como lugar em que a família vivencia e projeta suas identidades. Segundo a própria autora enfatiza, seu trabalho não se restringe a um estudo típico de recepção de telenovela; caracteriza-se como "um estudo mais amplo de recepção do formato telenovela, agregado aos usos, consumo e recepção do gênero melodrama" (SILVA, L., 2012, p. 20). Vinculado aos estudos de recepção latino-americanos no âmbito dos estudo culturais, o trabalho trouxe boas contribuições para o campo da Comunicação porque incorpora um estudo de recepção de telenovela num contexto amplo, considerando que a família possui um repertório simbólico compartilhado que se reconhece nos discursos midiáticos (no caso, na telenovela), mas também possui outros saberes e referências não midiáticas, alicerçados nas festividades, na religiosidade (como o Bumba meu boi) para pensar e construir suas percepções de mundo, sua identidade (SILVA, L., 2012).

Aproveito a discussão de Lourdes Silva (2012) sobre o Bumba meu boi para apresentá-lo como elemento de matriz cultural no Maranhão. No entanto, esta tese se distancia daquela porque não constitui um estudo de recepção, nem tem a preocupação de estudar o gênero melodrama no Bumba meu boi, apesar de reconhecer sua matriz melodramática. Nosso escopo é entender o Bumba-boi como um processo completo de comunicação, identificando as principais mediações que configuram a instância da produção.

É oportuno dizer que a construção do objeto de estudo desta tese se modificou bastante durante o processo da pesquisa, a partir das observações em campo, do contato com os informantes, da vivência com os brincantes e de uma necessária confrontação com a realidade do grupo social em análise, no caso, os integrantes do Bumba meu boi de Maracanã, com os quais convivi na sede do Boi, situada na zona rural de São Luís do Maranhão.

Num primeiro momento, eu buscava estudar o impacto das tecnologias da informação e comunicação no contexto dessa comunidade, situada numa região rural e fronteiriça da capital, São Luís. Eu defendia hipóteses de que o Boi devia estar se modificando ou sendo influenciado pelas chamadas novas tecnologias digitais, especialmente a internet, já que estaríamos vivendo todos numa "sociedade em rede" (CASTELLS, 2006) e de "convergência cultural" (JENKINS, 2009). A ideia era buscar entender se uma manifestação, baseada num discurso de tradição e de saberes orais, resistiria à convergência cultural. Desse modo, optei por uma pesquisa qualitativa, de abordagem etnográfica para obter os dados empíricos que embasariam a tese.

No entanto, na medida em que me inseria em campo, percebi que minhas inquietações iniciais perdiam fôlego: não era uma questão fundamental naquele grupo social pesquisado o impacto ou a influência das novas tecnologias da informação e comunicação na constituição da prática cultural do Bumba-boi, porque a relação com as mídias e outros aparatos digitais constrói-se no cotidiano do grupo, acompanhando à sua maneira as mudanças tecnológicas e o desenvolvimento da cidade, embora de forma diferente numa proporção mais lenta ou menor que no meio urbano.

Quando comecei as visitas de campo na comunidade de Maracanã, pude observar que naquele lugar, mesmo tensionado com o mundo urbano, não cabia falar em uma convergência cultural aos moldes do que propunham as teorias da Cultura da Convergência, em que todos estão potencialmente conectados em rede e a informação flui "de todos para todos", gerando uma sociedade da informação ou do conhecimento.

No Maranhão, assim como em outros lugares da América Latina, o desenvolvimento desigual do capitalismo gerou a coexistência de vários processos de acumulação do capital, o que refletiu a distribuição e o acesso também desiguais das tecnologias da informação. Nesse contexto, são notadas as mais variadas relações entre a produção e o consumo de bens culturais, sendo que alguns possuem mais acesso do que outros aos instrumentos que possibilitam a produção e o consumo colaborativos da cultura.

Por isso, é preciso compreender as especificidades culturais e históricas do grupo social estudado, para entender o uso dessas tecnologias.

Os grupos de Bumba-boi no Maranhão, em geral têm origem nas classes sociais menos abastadas e possuem laços de pertencimento muito fortes com as zonas consideradas periféricas da cidade, zonas rurais e interiores do estado, como é o caso do Boi de Maracanã, universo empírico do estudo.

O Mapa da Exclusão Digital informa que apenas 12,42% dos brasileiros que vivem em áreas urbanizadas têm acesso a computador, já nas áreas rurais, esse dado é de apenas 0,98%. A maior parte dessas comunidades possui meios de comunicação convencionais em seu cotidiano (rádio e televisão, principalmente), mas a situação se complica quando se trata das tecnologias em redes digitais, especialmente a internet<sup>11</sup>.

Nesse contexto, de poucos conectados, assistimos à implantação de uma política regulatória, que normatiza as formas de fomento à cultura e cria um sistema de editais, encabeçada pelo Ministério da Cultura e reproduzida pelas Secretarias Regionais de Cultura, além de outras instituições (Itaú Cultural, Banco da Amazônia, Banco do Nordeste, Vale, Petrobrás, entre outros). Ocorre que grande parte dos mecanismos de fomento foram pensados na lógica da convergência cultural, enquanto as comunidades de saberes tradicionais, fortemente ligadas à memória oral – como é o caso do Boi de Maracanã – não estão muito preparadas para o manuseio dessas técnicas, mas se movimentam como podem nesse jogo, ora buscando auxílio junto a pesquisadores, ora contratando serviços especializados em elaboração de projetos, ora mantendo um *agenciador*, uma espécie de intermediário, que assume o papel de captador de recursos e mediador das relações entre o Boi e o mundo dos negócios, responsável pela inserção do grupo no circuito comercial e por patrocínios em geral.

Na Sede de Maracanã a internet chega pelos celulares, dispositivos que servem para fazer fotos e vídeos dos brincantes, gravar toadas, acessar redes sociais como *Facebook* e *Whatsapp*, através do serviço de internet móvel (3G), já que não há *wireless* na Sede do Boi, nem aparelhos de TV ou rádio, nem telefone fixo. Quando os membros precisam se

---

<sup>11</sup> Segundo a análise de Filgueiras de Sousa (apud CASTRO, 2012), o Programa Nacional de Banda Larga (PNBL) ainda não contempla satisfatoriamente as zonas rurais do país; nem prevê soluções para os atendimentos rurais, tampouco foi encontrado desfecho para as pequenas cidades fora do planejamento de redes da Telebras (que prevê chegar a 4.278 municípios até 2014) ou para a população fora do compromisso de abrangência exigido pela ANATEL para o serviço de banda larga móvel (3G), que somente exige cobertura de: a) todos os municípios com mais de 100 mil habitantes e 50% dos municípios com mais de 30 mil habitantes, em 5 anos; b) 60% dos municípios com menos de 30 mil habitantes em 8 anos. Além disso, um município será atendido se os serviços estiverem disponíveis para mais de 80% da sua área urbana. De acordo com essas condições, apenas dois terços da população brasileira terão acesso à banda larga móvel em 2016. Ver mais em: CASTRO, Daniel; MARQUES DE MELO, José (orgs). Panorama da Comunicação e das telecomunicações no Brasil. Indicadores. IPEA, 2012.

comunicar com alguém que não está na Sede, utilizam o celular ou vão à casa da pessoa. Em 2009, o Boi de Maracanã participou de um projeto que lhe rendeu um DVD e um site na internet, mas o endereço virtual está desativado desde 2014. O primeiro registro fonográfico do Boi aconteceu em 1984, e, de lá pra cá, foram gravados 20 discos, tive acesso a todos eles em formato digital. O Boi de Maracanã possui uma sala de informática para crianças da comunidade, mas os computadores nunca dispuseram de internet, a sala foi desativada e hoje funciona como um depósito de equipamentos. Além disso, foi possível observar que computadores e internet a cabo nas casas dos brincantes é raro, mas televisão e rádio são comuns.

Por isso, não caberia falar em impacto ou mesmo em influência das tecnologias digitais na comunidade do Boi de Maracanã, mas numa provável apropriação dessas tecnologias no processo produtivo dessa festa, dado que acabou sendo incorporado ao trabalho, dentro de numa análise mais ampla. Depois de muito resistir, consegui perceber a negação de minhas primeiras hipóteses de trabalho durante a observação participante na Sede do Boi de Maracanã, tendo que repensar a investigação.

Novas questões me levavam a enxergar naquela festa popular, de cunho religioso e também profano, um processo de comunicação. A essa altura, eu começava a perceber a importância da oralidade nas relações estabelecidas na Sede do Boi, o capricho dos brincantes na confecção das indumentárias e nos ensaios para apresentá-lo da melhor maneira possível, o compromisso que os brincantes têm com grupo (seja por devoção religiosa, afetividade ou profissão), a organização do trabalho em que cada um sabe sua função e precisa dar conta dela, porque o Boi tem data certa para ser batizado e se apresentar, a preocupação em gravar o CD todo ano, as relações estabelecidas com políticos e empresários, as dificuldades financeiras enfrentadas para "botar o Boi na rua", a demanda por projetos culturais que captem recursos, as fases de preparação e execução de um produto cultural, que dura praticamente o ano inteiro, com ensaios, festas rituais, espetáculos, gravação de CD. E tendo meu olhar atraído por essas e outras questões presentes no cotidiano do grupo social pesquisado, fui desistindo da insistência em querer encontrar no campo o impacto ou a influência das "novas tecnologias". Assim nascia o objeto de estudo aqui apresentado.

Esse deslocamento do olhar conduziu a uma nova postura epistemológica sobre comunicação que transcendesse a visão midiática. Como alerta Martín-Barbero (2004, p. 235), "confundir a comunicação com as técnicas ou as mídias é tão deformante quanto pensar que eles são exteriores e acessórios (à verdade) da comunicação, o que equivaleria a

desconhecer a materialidade histórica das mediações discursivas nas quais ela se produz". Assim, embora o sentido midiático também esteja presente nesta análise, o conceito de comunicação que dá suporte à argumentação do trabalho possui uma acepção mais ampla, que inclui as relações sociais e a produção de sentidos pelos sujeitos, imersos num contexto cultural: a comunicação neste estudo é um processo cultural expresso nas mediações.

Para Orofino (2006, p. 65, grifos da autora), as mediações:

atravessam sincrônica e diacronicamente os momentos de interação com os meios. Daí a necessidade de se problematizar a *comunicação social* para além dos momentos do contato entre indivíduos, textos e tecnologias e solicitar a história social como um constante pano de fundo nestas relações.

Por esse ponto de vista, os produtos midiáticos do Bumba-boi, tais como CDs, DVDs, espetáculos, *sites* na internet, grupos virtuais, vídeos no *Youtube* constituem atos comunicacionais; mas também integram a comunicação o contexto socioeconômico e político do grupo pesquisado, as suas relações cotidianas, os fazeres e saberes traduzidos em bordados, artefatos, comidas, rezas, danças e canções, as experiências que atravessam gerações em narrativas perseverantes, os ritos e símbolos que constroem o imaginário da gente que brinca o Boi.

### 1.3 ASPECTOS HISTÓRICOS E CULTURAIS DO MARANHÃO

Tendo em vista as questões teóricas iniciais apresentadas, considerar o Bumba meu boi um fenômeno de comunicação significa compreendê-lo a partir de sua produção, circulação e consumo, no contexto cultural e político do Maranhão contemporâneo, numa perspectiva processual e ritual, que leve em conta as relações cotidianas e os sentidos que os sujeitos, integrantes do Bumba-boi, dão às práticas comunicacionais.

Por dizer respeito às distintas formas através das quais os indivíduos se constituem em sociedade, a mediação tensiona, relaciona e põe em evidência sujeito e estrutura, aspectos micro e macrosociológicos (MARTÍN-BARBERO, 2004) na análise comunicacional.

A partir dessa orientação, é preciso refletir sobre as dimensões culturais e históricas do Maranhão, especialmente da capital, São Luís, para apreender os significados das práticas dos brincantes do Bumba-boi de Maracaná.

Em primeiro lugar, devido à coexistência de vários processos de acumulação do capital, a distribuição e o acesso desiguais das formas culturais no estado são uma

problemática antiga: o Maranhão possui 25,7% dos seus 6,5 milhões de habitantes abaixo da linha da miséria, o pior índice entre todos os estados brasileiros, segundo dados do Censo 2010, do IBGE.

Também são marcantes as consequências do domínio do grupo político do Senador José Sarney, por 48 anos no Estado. O Maranhão começa a se inserir na política desenvolvimentista nacional quando José Sarney<sup>12</sup> assume o Governo do Estado, em 1966, afirmando romper com o *vitorinismo*, um coronelismo particular, que consistiu no domínio dos interesses do senador Vitorino Freire no Estado.

A principal justificativa do discurso político de José Sarney, durante seu domínio político no Estado, é a “ruptura com o atraso” à luz do “desenvolvimento”, que, como ele próprio define, estaria ligado à “incorporação dos benefícios que decorreriam da meta da Integração Nacional” (SARNEY, 1970 apud GONÇALVES, 2000, p. 110). Portanto, o governador teria a missão de, ao mesmo tempo, acabar com a (suposta) “decadência” econômica e cultural em que se encontrava o Maranhão e retomar a “prosperidade” econômica e cultural do estado, que remonta a um passado de glórias – nos campos literário e político – supostamente extinto com o *vitorinismo*. Essas práticas fizeram parte do projeto de governo “Maranhão Novo”<sup>13</sup>, que, entre outras estratégias, visou *reinventar* o Maranhão pelo critério da identidade regional (GONÇALVES, 2000, p.110).

Assim, sintonizado com os interesses da política nacional desenvolvimentista, o Governo do Maranhão teve o apoio amplo do presidente militar Castelo Branco, sendo implementada no estado uma infraestrutura econômica e social sem, todavia, contrariar os interesses dominantes, especialmente dos latifundiários.

José Sarney desenvolveu uma "revolução administrativa", em que os investimentos decuplicaram, aumentando em 2.000% o orçamento do Estado. O chamado

---

<sup>12</sup> Candidato da coligação da União Democrática Nacional (UDN) com o Partido Social Progressista (PSP), a atuação política de José Sarney. Apesar das posições que assumira em defesa das reformas de base e em apoio a João Goulart, José Sarney tornou-se um dos principais nomes políticos do regime implantado em março de 64. Ostensivamente apoiado pelo presidente Castelo Branco, Sarney conquistou o governo do Maranhão em outubro de 1965, recebendo uma votação inédita na história do Estado: 121.062 votos, o dobro do segundo colocado, Antônio Eusébio da Costa Rodrigues, do PDC, apoiado pelo governador Newton Belo. A eleição representou a primeira derrota política de Vitorino Freire: seu candidato, Renato Archer, obteve uma votação inexpressiva. Após o término de seu mandato presidencial (1985-1989), elegeu-se duas vezes senador pelo Amapá, cargo que ocupa até hoje, exercendo a presidência dessa casa de 1995 a 1996, de 2003 a 2004. Ver mais sobre José Sarney em: Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro. Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em: 22/06/2015.

<sup>13</sup> *Maranhão Novo* foi o nome do projeto de governo de José Sarney no Maranhão (1966-70) baseado na defesa da modernização capitalista da economia no Estado. Dentre outros, os objetivos do projeto eram a “prosperidade”, a “modernização” e o “desenvolvimento com justiça social”. “Novo” e “Moderno” são tomados como sinônimos neste governo, que traz como retórica a ruptura com o “atraso”.

“milagre maranhense” incluiu, entre outros empreendimentos, a construção de quinhentos quilômetros de estradas asfaltadas e dois mil quilômetros de estradas de terra; a construção do porto de Itaqui e o planejamento da cidade industrial; a criação de uma rede de telecomunicações cobrindo 85 municípios; o aumento de cem mil para 450 mil das matrículas escolares; inauguração, com uma assistência de cem mil pessoas, da ponte de São Francisco, sobre a foz do rio Anil. (DICIONÁRIO Histórico-Biográfico Brasileiro, <<http://www.cpdoc.fgv.br>>).

O preço dos investimentos locais foi a doação de milhares de hectares de terras; a cessão de benefícios fiscais e isenção de impostos a grandes empresários nacionais pelo Governo do Estado. Prática que desencadeou a expulsão de centenas de famílias de trabalhadores rurais para a capital, São Luís, sem que investimentos de base tivessem sido feitos para lhes dar suporte (MARQUES, 1999).

Nesse contexto de êxodo rural, as famílias veem nas tradições culturais uma possibilidade de evocar sua terra de origem, um retorno (simbólico) à terra deixada. Assim, a festa passa a fazer parte do cotidiano<sup>14</sup> desses sujeitos como uma forma de lazer, de prazer, como um modo de consolidação das relações afetivas e comunitárias - que agora precisam se estabelecer num outro contexto, as periferias urbanas. De acordo com Canclini (1983, p. 129), as festas populares propiciam uma

catarse controlada daquilo que não pode vir à tona no trabalho que é realizado em condições de opressão mas que é também regulado na sua irrupção festiva para que não prejudique a sua coesão permanente: a festa não é a liberação desregrada dos instintos que tantos antropólogos e fenomenólogos imaginaram, mas um lugar e um tempo delimitados no qual os ricos devem financiar o prazer de todos e o prazer de todos é moderado pelo "interesse social". As paródias ao poder, o questionamento irreverente da ordem é consentido em espaços e momentos que não ameaçam o retorno posterior à "normalidade".

Nas festas o povo também tece sua crítica social e resistência ao sistema hegemônico de uma maneira muito própria. Como observa Canclini (2011), muitas práticas rituais subalternas, aparentemente destinadas a reproduzir a ordem vigente, transgridem-na humoristicamente. Muito semelhante à dramatização do auto do Bumba meu boi, "Em carnavais de vários países, danças típicas dos indígenas e dos mestiços parodiam os conquistadores espanhóis, usam grotescamente seus trajes [...]" (CANCLINI, 2011, p. 221). É

---

<sup>14</sup> Como analisa Canclini, sobre as festas populares no México: "A continuidade que verificamos existir entre o tempo do trabalho e da festa, entre os elementos cotidianos e os cerimoniais, o fato de que a organização da produção (familiar e por bairros) é mantida na preparação dos festejos, desqualifica toda oposição absoluta entre a festa e a existência diária" (CANCLINI, 1983, p. 129).

claro, adverte o autor, que "não se deve otimizar essas transgressões a ponto de acreditar que desfazem, ao reivindicar histórias próprias, a tradição fundamental da dominação" (CANCLINI, 2011, p. 221). Portanto, com a ruptura da festa não há um aniquilamento das hierarquias e desigualdades sociais, mas sua irreverência constrói uma relação mais aberta, menos fatalista, com as convenções estruturais impostas.

Retomando as relações de tensão entre rural e urbano, entre industrialização/urbanização compulsiva e a situação de subdesenvolvimento da população nas cidades brasileiras, Oliven observa:

(...) o Brasil se constitui num exemplo esclarecedor de como o paternalismo e o clientelismo podem adaptar-se à dinâmica da sociedade urbano-industrial, vivendo lado a lado com relações mais impessoais. (...) A lógica da continuidade do clientelismo nas partes mais complexas da sociedade brasileira reside no fato de que no Brasil se desenvolve um capitalismo que não produziu uma separação radical entre interesses agrários e industriais e que também, apesar de seu dinamismo, não é capaz de incorporar ao sistema produtivo toda população urbana em idade de trabalho (OLIVEN, 1980, p. 31-32).

Em estudo anterior sobre as Gestões da Cultura no Governos de Roseana Sarney à frente do Governo do Estado do Maranhão (1995-2002), identifiquei graves deficiências no campo das políticas públicas: a gestão dos bens culturais no âmbito do poder executivo estadual constitui um conjunto de ações isoladas e pontuais, limitadas a mandatos e motivadas por interesses de ocasião, sem planejamento, nem participação popular efetiva nas decisões sobre os recursos financeiros. Essa lacuna permite que os políticos manipulem os recursos públicos voltados à promoção da cultura de forma personalista, buscando uma boa posição junto ao campo artístico-cultural. Por outro lado, os artistas populares passam a criar estratégias para também adquirirem capital (financeiro e cultural) e se beneficiarem nessa disputa (CARDOSO, 2008).

As mediações comunicativas no Boi se constroem, principalmente, através do sistema significante da oralidade. Na sociedade brasileira as práticas culturais do povo, no jogo com os meios de comunicação, é em grande parte construção da oralidade, nas formas de produzir, armazenar, fazer circular as mensagens e delas se apropriar, ainda que sob a influência da escrita, como defende Ferrão Neto (2010) em seu estudo sobre as tensões entre oralidade, letramento e mídia no Brasil.

A cultura do Bumba meu boi é predominantemente oralizada, especialmente tratando-se dos grupos que se situam nas periferias urbanas e áreas rurais do Maranhão.

Há um salto de regimes comunicativos, no século XX, que não é exclusividade das comunidades de Bumba-boi, mas é um fenômeno histórico nacional: maior parte da população brasileira, sobretudo de classes populares, sai de uma experiência de oralidade e passa para a experiência do audiovisual, com a implantação e popularização da TV, sem ter passado pela consolidação do letramento. Mesmo com a massificação de políticas educacionais voltadas à alfabetização e ao letramento e o incremento no acesso às escolas observados a partir do fim do século XX, não houve uma estabilidade no regime da escrita. E o surgimento e a propagação das tecnologias digitais da informação só reforçam a tendência ao audiovisual. Como ilustra Ferrão Neto:

Em casa, aprende-se com as novelas televisivas os mecanismos das síndromes que atacam o corpo e a alma (...) e, ainda, assiste-se ao intérprete de um documentário que traz curiosidades sobre mares bravios, mudanças climáticas e as novas descobertas da ciência. A programação da grande e da pequena tela adentra as salas de aula e se transforma em material didático. Radiocursos e telecursos são ferramentas de ensino e fornecem diplomas. Da mídia eletrônica saem explicações do mundo. Definitivamente não é pela cultura dos livros e pela investigação de documentos e outras narrativas escritas que se organizam a cognição, os pensamentos e as formas do saber e do conhecimento na maioria da população brasileira, que não frequenta os bancos da universidade, as escolas particulares tradicionais e muito menos os cafés da livraria da moda. As novas tecnologias da contemporaneidade reforçam ainda mais o estatuto oralizado da comunicação, que trabalha na produção de sentido e forja representações. (FERRÃO NETO, 2010, p. 6-7)

Para Walter Ong (1998), a oralidade está enraizada na experiência tradicional das sociedades. Uma de suas principais características é seu caráter de exterioridade e vivência coletiva: a partilha oral de ideias e sentimentos se dá através da narrativa (sua forma discursiva), que serve de fundamento e legitimação dos valores e normas sociais, remetendo, através da memória, para um fundo mítico compartilhado coletivamente, guardado e transmitido pelos mais velhos, os chamados “bancos de reserva da experiência”.

Thompson explica que houve um impacto transformativo das tecnologias da informação e comunicação, que ele chama de mídia, na vida social, modificando a forma de lidar com as tradições orais na experiência contemporânea:

Antes do desenvolvimento da mídia, a compreensão que muitas pessoas tinham do passado e do mundo além de seus imediatos ambientes era modelada principalmente pelo conteúdo simbólico intercambiado em interações face a face. Para a maioria das pessoas, a noção de passado, do mundo além dos seus locais imediatos e de suas comunidades socialmente limitadas, das quais fazem parte, era constituída principalmente através das tradições orais que foram produzidas e reproduzidas nos contextos sociais da vida cotidiana. Com o desenvolvimento da mídia, contudo, os indivíduos puderam experimentar eventos, observar outros e, em geral, conhecer mundos situados muito além da esfera de seus encontros diários (...) à medida que os indivíduos tiveram acesso aos produtos da mídia, eles puderam também manter um

certo distanciamento do conteúdo simbólico das interações face a face e das formas de autoridade que prevaleciam em seus contextos sociais. (THOMPSON, 2008, p. 233-234)

Embora reconfiguradas, as tradições orais não desapareceram. Apesar de predominar nas sociedades “de memória”, a comunicação oral não perdeu o seu papel com a invenção da escrita e das diversas tecnologias da informação. Ela continua necessária à comunicação que vigora nas relações sociais espontâneas do cotidiano e ainda desempenha o mesmo papel de fundamento da sociabilidade e de apreensão das normas/valores que regem a vida em comum.

A oralidade constitui uma "tecnologia da inteligência" (LEVY, 2004), juntamente com a escrita e a informática. Mas o debate acadêmico do campo da comunicação costuma esquecer ou menosprezar a oralidade, sem se dar conta do seu importante papel, das técnicas de memorização, de aprendizagem, dos modos de guardar e passar o conhecimento. Os mitos, por exemplo, têm valor pedagógico, de identificação social, de representação das relações, de produção de sentidos que são fundamentais. O "auto do Bumba meu boi", que será tratado no capítulo seguinte, é um mito que explica a origem do Bumba meu boi, mas também pode ser interpretado como questionamento da "democracia racial" ou metáfora da luta de classes, criticando os papéis sociais atribuídos ao português colonizador (dono da fazenda e do Boi), ao negro (serviçal que engana o patrão e mata o animal para oferecê-lo a sua mulher) e ao índio (o curandeiro que ressuscita o Boi, aliado do negro).

Desse modo, o próximo capítulo traça uma contextualização do Bumba meu boi, um fenômeno nacional que se estabelece no Estado do Maranhão num processo de hibridações com diversas culturas e de arranjo/adaptação/reelaboração constante, segundo as especificidades econômicas e sociais do Estado.

## 2 SAUDAÇÃO

Agradeço meu santo  
 Que me dá inspiração  
 Pra cantar Boi todo ano  
 Junto com meu batalhão  
 Estou firme no meu terreiro  
 No Brasil  
 Nosso nome espalhou  
 Salve o povo brasileiro  
 Que nos dá valor.  
 (Humberto de Maracanã, Boi de Maracanã, 2002)

A Saudação<sup>15</sup> é o momento em que o grupo louva os santos e cumprimenta o dono da casa ou do terreiro que o contrata. Hoje em dia a saudação também é direcionada ao público, fazendo uma apresentação do Boi. E aqui me aproprio desse recurso para apresentar e contextualizar o Bumba meu boi na cultura maranhense, construindo uma historiografia do fenômeno, dentre tantas outras possíveis, baseio-me na literatura nacional, em pesquisas acadêmicas e de folcloristas. No decorrer deste capítulo, também ofereço um panorama de elementos artísticos dessa manifestação cultural, assumindo o risco de que todo esforço para explicar o rico universo simbólico do Bumba meu boi, com suas lendas, seus ritos e variados sotaques<sup>16</sup>, sempre será parcial e incompleto, tenderá muito mais a generalizações do que a explorar as particularidades e poderá ser contado de outra maneira.

### 2.1 SITUANDO O BUMBA MEU BOI NO MARANHÃO

Trilhando tantas narrativas sobre o Bumba meu boi, escolho começar este percurso pela obra literária de Josué Montello, que me inspira por meio da bela imagem de uma noite de São João sendo festejada em ruas e praças da São Luís do século XIX, em seu livro *Os tambores de São Luís* (1975):

- Tem muito boi na rua, a noite tá bonita...  
 Na Praça da Alegria, no Largo de Santiago, no Largo de Santo Antônio, no Largo do Quartel, estrondavam as matracas, as zabumbas e os maracás, em redor do boi cintilante, que rodopiava e saltava, com seus enfeites de fitas coloridas, as suas capas de veludo, e a cabeça do dançador por baixo do focinho de veludo negro. De repente o compasso das matracas se acelerava, e uma toada nova irrompia, cantando

---

<sup>15</sup> Geralmente, a Saudação acontece após à Licença ou o Cheguei, na sequência de apresentação do Bumba meu boi. No entanto, para alcançar a coerência de sentido proposto neste capítulo, a Saudação foi antecipada, encaixando-se entre o Guarnicê (texto introdutório) e o Lá vai (texto de fundamentação teórica), a partir daí, o texto segue a sequência proposta no Auto do Bumba meu boi.

<sup>16</sup> Os sotaques são estilos ou ritmos diferenciados no universo do Bumba-boi do Maranhão. Constituem formas de tocar, de dançar, de representar o Bumba meu boi, segundo sua região de origem.

a morte ou a ressurreição do boi, enquanto dançavam os vaqueiros, o amo, o Pai Francisco, a Mãe Catirina, o doutor, os índios e os tocadores, por entre o faiscar dos besouros e dos busca-pés. Iriam assim noite adentro, repetindo o auto primitivo, de que ninguém conhecia a origem exata, até caírem exaustos de cachaça e de sono, nas margens das estradas, nas calçadas das ruas, no banco das praças (MONTELLO, 1975, 259-260).

A obra conta a história do negro Damião, que andava pelas ruas desertas de São Luís, numa noite enluarada, lembrando fatos de sua vida e, conseqüentemente, construindo uma narrativa sobre o Brasil de 1838 a 1915. Durante a narrativa, o autor destaca em muitos episódios a presença já pungente das manifestações culturais populares, tais como Bumba-boi, Tambor de crioula e cultos afro-brasileiros na São Luís desse período.

Nesse trecho do livro, Josué Montello descreve a forte presença do Bumba meu boi em noites de São João no século XIX. Nesse período, a prática já era muito popular entre os maranhenses oriundos das camadas subalternas, especialmente negros (escravos e alforriados), mulatos e mestiços. Hoje, o Bumba meu boi é considerado o maior símbolo cultural do Estado do Maranhão, não só protagonizando romances da literatura nacional, como agendando pautas para a mídia brasileira e também adquirindo legitimidade no campo acadêmico.

A força e a simbologia dessa manifestação na cultura maranhense são demonstradas, entre outras coisas, pela sua abrangência em grande parte do território estadual, constituindo traço identitário de diversas comunidades: são 253 grupos de Bumba meu boi no Estado do Maranhão, segundo dados da Secretaria de Cultura do Maranhão – SECMA. E a quantidade real de grupos é ainda maior, porque esse número se refere somente aos Bois cadastrados no órgão em 2014. Os Bumba-bois são as principais atrações culturais nos arraiais<sup>17</sup> da capital durante o período junino, mas o ciclo do Boi nas comunidades de origem (confeção de indumentárias e instrumentos, ensaios, rituais de batismo e morte do Boi, produção de CDs etc.) ocorre o ano inteiro, tornando-se uma atividade cotidiana dos brincantes.

Para o antropólogo Sérgio Ferretti (2011, p.19), “o Boi é a maior festividade da cultura popular local e atrai grande número de participantes, envolvendo suas vidas durante boa parte do ano”. Ou seja, fazer Bumba meu boi no Maranhão não se limita a se apresentar

<sup>17</sup> Um dos significados do vocábulo arraial é “lugar de festas populares”, originado do adjetivo real (século XIV arayal, arreal), “acampamento do rei” (Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa, 1986). Em outra ocasião, comparo os arraiais a espaços de reprodução das relações de poder através de rituais: o Governo do Estado, e de forma personalista a Governadora Roseana Sarney, padroniza tais espaços e passa a ser o promotor das festas. Neles, são realizadas *mis en scènes* que atualizam e reforçam estruturas de autoridade, separando quem tem poder e quem não tem. Conferir em: CARDOSO, Letícia. *O teatro do poder: cultura e política no Maranhão*. (dissertação de mestrado). São Luís: UFMA, 2008.

nas festas de São João, mas significa pertencimento, representa compartilhar uma visão de mundo, em que a arte se confunde e se mescla com o próprio cotidiano dos atores dessa prática cultural.

Mas essa percepção do Bumba meu boi como elemento significativo da nossa cultura é recente. Nem sempre foi assim. Em vários episódios do aludido romance, Josué Montello retratou o descaso e a arrogância da elite urbana maranhense em relação ao Bumba meu boi, principal forma de diversão do povo. A ficção baseou-se na vida real.

Como informa Sérgio Ferretti (2015, p. 14), "As referências ao Bumba Meu Boi localizadas até agora no Nordeste datam de meados do século XIX, geralmente relacionadas com reclamações e pedidos de providências da política contra a perturbação da tranquilidade pública".

Por muito tempo, o Bumba meu boi sofreu preconceito e foi marginalizado na sociedade local. Nascido na capital e no interior entre populações simples, de mãos calejadas e pés descalços, por isso, considerado pelas elites maranhenses "coisa de vagabundo, coisa de preto, caso de polícia" foi impedido pelas autoridades policiais de acontecer nas áreas nobres e centrais da capital até meados dos anos 70 do século XX. Essa realidade foi documentada em 1920 pela Portaria do Chefe de Polícia de São Luís, conforme registra a pesquisadora Mundicarmo Ferretti (2015, p. 22):

Publico, para conhecimento de quem interessar possa, que é expressamente proibido tocar bombas no perímetro urbano, fazer brincadeira de 'Bumba Meu Boi', bem assim como tocar caixa do 'Divino Espírito Santo'. Publique-se e cumpra-se. São Luís, 11 de maio de 1920. Raymundo Furtado da Silva (Delegado Geral) (Diário Oficial - nº 126, p. 10, 07/06/1920 - Arquivo Público de São Luís do Maranhão).

Associada a negros e pobres, a manifestação recebe duras críticas e retaliações não só do poder político-administrativo quanto da imprensa. Cascudo (1984) relata que o primeiro registro do Bumba meu boi na imprensa brasileira se deu em 1840, em Recife, num artigo do padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, em seu periódico "O Carapuceiro". Nele, o Bumba meu boi é descrito de forma preconceituosa e pejorativa:

De quantos recreios, folganças e desenfadados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido BUMBA-MEU-BOI. Em tal brinco não se encontra um enredo, nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates. Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alaparado, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça como uma urupema, é o que se

chama a caipora; há além disto outro capadócio que se chama pai Mateus. O sujeito do cavalo marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.

Todo divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi, que com efeito é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso o boi morre sempre, sem que nem para que, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, cousa mui agradável e divertida para os judiciosos espectadores.

Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há BUMBAMEU-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 nojento ridículo; e para complemento do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba como é natural, dando muita chicotada no sacerdote (LOPES, M. apud CASCUDO, 1984, p. 427).

Marques (1999, p. 54) registra que é dessa forma que o Bumba meu boi é apresentado pela primeira vez como notícia<sup>18</sup>. Em outro relato sobre o surgimento do folguedo, Cascudo (1972, p. 194-196) destaca as influências marcantes do negro e do indígena, evocando o branco como alvo de críticas e ridicularização, verdadeira metáfora da miscigenação complexa que originou o Brasil:

[...] o bumba meu boi surgiu no meio da escravaria do nosso país, bailando, saltando, espalhando o povo folião, suscitando grito, correria, emulação. O negro, que desejava reviver as folganças que trouxera da terra distante, para distender os músculos e afogar as mágoas do cativo nos meneios febricitantes de danças lascivas, teve participação decisiva nessa criação genial, nela aparecendo, dançando, cantando, enfim, vivendo. Os indígenas logo simpatizaram com a 'brincadeira', foram conquistados por ela e passaram a representá-la, incorporando-lhe também suas características. O branco entrou de quebra, como o elemento a ser satirizado e posto em cheque pela sua situação dominante.

Como destaca Sanches (2003), o auto do Bumba meu boi origina-se como uma festa em que os setores mais pobres da sociedade invertem suas posições sociais e colocam em situações hilariantes e de desconforto aqueles que representam e personificam o poder vigente. Assim, a aversão da elite maranhense ao Bumba meu boi pode justificar-se por esse elemento contestatório, que contrariava os interesses da sociedade aristocrática e opressora da época. A análise de Carvalho (1995, p. 37) reforça esta ideia:

[...] o bumba meu boi era uma das brincadeiras prediletas dos escravos no Brasil que, colocados à margem da sociedade, desafogavam no folguedo sua agressividade e o seu protesto. Isto era visto pelas autoridades como baderna, atentado à ordem pública, daí as perseguições e proibições sofridas por essa manifestação. O seu

<sup>18</sup> Para Rodrigues (2001, p. 99), as notícias são "fatos dignos de nota", aqueles fatos representados discursivamente que ganham destaque ou visibilidade social. "O acontecimento jornalístico irrompe sem nexo aparente nem causa conhecida e é, por isso, notável, digno de ser registado discursivamente".

caráter de sátira e de reivindicação era difícil de ser tolerado ou permitido, pois trazia à tona as contradições presentes na realidade brasileira.

Enfrentando as adversidades, o Bumba meu boi constrói uma história que atravessa três séculos, permeada de alegrias, encantamentos, irreverências, conflitos, violências e resistências até chegar aos nossos dias sendo considerado “Patrimônio Cultural do Brasil” (título atribuído pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no dia 30 de agosto de 2011).

A manifestação é descrita por Câmara Cascudo como “o primeiro auto<sup>19</sup> nacional na legitimidade temática e lírica e no seu poder assimilador constante e poderoso” (CASCUDO, 1972, p. 195-196). Para o pesquisador, o Nordeste é a sua região de origem no Brasil, remontando à época colonial, mais precisamente ao século XVII, durante o "Ciclo do Gado". Marques (1999, p.75) informa mais detalhes sobre essas origens:

Apesar de estar ligado ao Ciclo do Gado, o folguedo nunca teve sua procedência confirmada, em função de sua diversidade originária. Alguns autores alegam que o Bumba-meu-boi foi uma adaptação feita pelos escravos negros, índios e mestiços, a partir do teatro catequético dos Jesuítas herdado, por sua vez, da tradição espanhola e da portuguesa de se encenarem peças religiosas de inspiração erudita, mas destinadas ao povo para comemorar festas católicas nascidas da luta da Igreja contra o paganismo.

Essa tese é reforçada pelo fato do Bumba-meu-boi utilizar a mesma tática do teatro religioso dos Jesuítas juntando ao folguedo lendas religiosas; rituais indígenas; danças africanas; adereços, instrumentos e discursos dos brancos, numa fantástica audácia técnica experimental. Um sincretismo específico que misturou aspectos místicos e religiosos para formar um cenário próprio e ser um meio privilegiado de comunicação oral dos índios, escravos, crioulos, mamelucos e mestiços nos primeiros tempos do Brasil colonial, com uma linha editorial definida por um tom reivindicativo e de crítica social de costumes, expressada na narrativa produzida e reproduzida do seu roteiro simbólico.

De acordo com essa versão sobre a origem do Bumba-boi, o folguedo teria sido levado para as outras regiões, do extremo Norte ao Sul do país, para se tornar o "auto nacional por excelência", como definiu Câmara Cascudo (1972). Assim, ao espalhar-se pelo país, esse auto popular assumiu nomes, ritmos, formas de apresentação, indumentárias, personagens, instrumentos, adereços, enredos e temas diferentes.

Embora essa versão seja a mais propagada e aceita no Maranhão, não há consenso entre os pesquisadores maranhenses sobre a real origem da brincadeira. Como defende Azevedo Neto (1983, p.13):

---

<sup>19</sup> O auto é uma encenação de origem medieval, apropriada pelas culturas populares, com uso de expressões regionais. No bumba meu boi, hoje em dia, o auto acontece nos rituais de batizado e morte do boi.

Ah, o Boi!... O tempo se encarregou de esconder seus inícios. De sua origem nada se sabe e tudo o que se possa dizer não passará de suposições ou de pretensos e duvidosos conhecimentos. Não há registros anteriores e os mais velhos informantes apenas repetem: 'quando me entendi já encontrei Boi brincando assim'.

Para o pesquisador, relacionar o surgimento do Bumba meu boi ao ciclo do gado no Nordeste é incorreto porque a manifestação existe em outras regiões brasileiras e também em outros países, ainda que de formas diferentes. Ele informa que "o acontecimento de um arremedo de Boi dançando no centro de um círculo de pessoas que tocam, cantam e dançam é universal. Em razão disto, não se pode determinar o 'onde' e, conseqüentemente, o 'quando'" (AZEVEDO NETO, 1983, p. 13).

A partir de diversas fontes (REIS, 2008; MARQUES, 1999; LIMA, 1982), apresento as principais designações atribuídas ao folguedo em nosso território. No Pará e no Amazonas, a festa é comemorada também em junho e denominada Boi-bumbá, com a realização, neste último estado, do Festival Folclórico de Parintins, que ganhou visibilidade nacional; em Pernambuco, festeja-se o Boi no período natalino, com um grande número de personagens e enredo bem diferente do maranhense, sendo chamado Boi-calemba ou Bumbá; no Rio Grande do Norte e em Alagoas, costuma ser chamado de Bumba meu boi; no Ceará, usam os nomes Boi de Reis (para celebrar o Dia de Reis, 6 de janeiro), Boi Surubim ou Boi Zumbi; na Bahia, ganha várias designações: Boi Janeiro, Boi Estrela do Mar Grande, Dromedário e Mulinha-de-Ouro; em Minas Gerais e Rio de Janeiro surge simplesmente como Bumba ou Folguedo do Boi; no Espírito Santo, aparece novamente o Boi de Reis; em São Paulo, tem o Boi de Jacá de Pindamonhangaba, a Dança do Boi em Ubatuba e apenas Boizinho em algumas cidades; no Paraná e em Santa Catarina, existe o Boi de Mourão ou Boi de Mamão; e no Rio Grande do Sul falam em Bumba, Boizinho ou Boi Mamão.

Chamado de Bumba meu boi, Bumba-boi ou simplesmente Boi pelos maranhenses, no Maranhão, essa festa apresenta características singulares, adotando um conteúdo ritualístico próprio, diversificando seus estilos e criando novas formas de apresentação, a partir do gosto popular.

Marques (1999) explica que nestas terras o folguedo criou um roteiro com a criação do auto do Boi, a construção de personagens, as lendas que ligam o Boi a São João Batista e a D. Sebastião, a narração do ciclo ritualístico, a produção das toadas<sup>20</sup> e as apresentações em público, elementos da tradição oral, resultado das heranças trazidas pelo processo de colonização do Boi como auto popular.

---

<sup>20</sup> As canções/composições do bumba meu boi.

Com o passar dos séculos, elementos das comunidades negras rurais, reelaborados através de séculos de contatos com a presença indígena e uma anterior história de trocas e opressões com o ibérico colonizador, teriam sido traduzidos e atualizados na identidade do Bumba meu boi no Maranhão, com práticas específicas de teatralidade, dança, paródia, envoltas na musicalidade e conduzidas pela fé em seus mais amplos significados.

## 2.2 O BOI E SUAS NARRATIVAS MÍTICAS

As manifestações de cultura popular, como o Bumba meu boi, são chamadas de *brincadeiras* pelo povo maranhense e seus participantes, de *brincantes*. Segundo DaMatta (1981), o termo *brincar*, que originalmente significa *colocar brincos*, tem a ver com as brincadeiras de criança, com o mundo da fantasia, do sonho, da magia, da representação, do lúdico. Relaciona-se com o que extrapola o cotidiano dos sujeitos e foge ao domínio do real, das condições materiais da vida. Este sentido aproxima-se da noção mais corriqueira e convencional de imaginário, descrita por J. Silva (2012, p. 9) como uma oposição ao real “na medida em que, pela imaginação, representa esse real, distorcendo-o, idealizando-o, formatando-o simbolicamente”. O maranhense não apenas dança ou se apresenta, ele brinca Boi.

Essas brincadeiras são espaços férteis para sedimentar e disseminar lendas do imaginário popular maranhense. As origens do Bumba meu boi no Maranhão remetem a lendas, a narrativas míticas, um imaginário que foi transmitido como patrimônio de um povo por várias gerações, através da oralidade e do convívio.

O imaginário é reservatório e motor da experiência humana: ao mesmo tempo em que agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real, leituras de vida e sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo, através de um mecanismo individual/grupal; é, também, uma força que realiza a realidade e impulsiona indivíduos ou grupos (SILVA, J., 2012, p. 10). Em entrevista concedida a J. Silva, Maffesoli (2001) afirma que o imaginário é um catalisador, uma energia e ao mesmo tempo um patrimônio de grupo (tribal), uma fonte comum de sensações, lembranças, de afetos, de estilos de vida, expressos em narrativas. Desse modo, “Todo imaginário é uma narrativa. Uma trama. Um ponto de vista. Vista de um ponto” (SILVA, J., 2012, p.8). Existem várias narrativas que constroem socialmente os imaginários em torno do Bumba meu boi no

Maranhão. Neste ponto do trabalho, atendo-me às narrativas míticas que, de algum modo, fundamentam suas origens e remetem à um sentido tradicional.

Segundo Teixeira Coelho (1997, p. 251), o mito é um sistema dinâmico de símbolos e arquétipos que tende a compor-se em narrativa. Torna-se um esboço de racionalização, uma vez que utiliza o fio do discurso, no qual os símbolos se resolvem em palavras e os arquétipos, em ideias. O mito explicita um *schème* (ou símbolo motor, na expressão de G. Bachelard: aquele que liga não a imagem e o conceito, mas os gestos inconscientes sensório-motrizes, as dominantes reflexas e as representações), ou grupo de *schèmes*, e promove uma narrativa histórica ou lendária, uma doutrina religiosa ou um sistema filosófico.

No Bumba meu boi podemos identificar pelo menos três fortes matrizes míticas: uma do auto, ligada à lenda popular nordestina; outra dos santos, relacionada à lenda cristã; e a terceira, da mítica portuguesa, baseada na lenda do Rei Dom Sebastião.

A lenda popular nordestina que dá origem ao auto do Bumba meu boi passa-se numa fazenda em que foi morto o Boi de estimação do proprietário (o amo do Boi). O empregado Pai Francisco, também chamado de Nego Chico, foi o responsável pela morte, motivado pelo anseio de satisfazer o desejo de sua esposa grávida, a negra Mãe Catirina, que estava com desejo de comer língua de Boi. Quando descobre o sumiço do animal, o senhor fica furioso e, após investigar entre seus escravos e índios, descobre o autor do crime. Para não ser duramente castigado, Nego Chico, caracterizado no auto como um palhaço, cheio de artimanhas para escapar da perseguição, deveria trazer o animal de volta. A solução que encontra é convocar curandeiros, padres e pajés para a empreitada. Quando o Boi ressuscita urrando, todos participam de uma enorme festa para comemorar o milagre, simbolizado pelo batizado do Boi. Em homenagem ao acontecimento, são cantadas toadas, o grupo brinca e dança ao redor do Boi, que faz evoluções diversas.

Dentre as diferentes maneiras de descrever o Bumba meu boi no Maranhão, a versão mais comum, ora divulgada pelas propagandas turísticas do Governo do Estado, ora confirmada pelos folcloristas, ora reproduzida pela população, faz referência à mistura étnica do negro, do branco e do índio nessa manifestação popular, reforçando o ideal de “nação miscigenada”, a “ideologia da democracia racial”, o “Brasil-cadinho” (ORTIZ, 1985, p. 37), segundo o qual a mestiçagem originou uma convivência harmoniosa e democrática, sem conflitos (de raça ou de classe) entre as três matrizes étnicas que formaram o país. Essa narrativa sobre o Boi acaba se *naturalizando* na sociedade local e predominando, na medida

em que se apoia em *discursos autorizados*, nos moldes do que explica Bourdieu sobre a eficácia simbólica dos discursos. Para este autor, o ato de nomear é um ato de poder que cria e institui realidades (BOURDIEU, 1996). Assim, quem tem o poder (simbólico) de impor uma visão/divisão/definição legítima de mundo, acaba produzindo a existência daquilo que afirma. A autoridade para falar, afirmar, definir, classificar é advinda do reconhecimento social (autorização) dos outros agentes. Quem a adquire, pode instituir o mundo social segundo seus interesses, sua visão de mundo. Nessa relação “está em jogo o monopólio da violência simbólica legítima, quer dizer, do poder de impor – e mesmo de inculcar – instrumentos de conhecimento e de expressão” (BOURDIEU, 2003, p. 12). A naturalização faz passar por naturais construções sociais, seu efeito é crer numa realidade como a única possível, mantendo a ordem social, ao invés de questioná-la, compreendê-la.

No caso do Bumba meu boi, o discurso autorizado do Estado, da mídia e dos folcloristas tendem a reforçar uma representação pacífica, sem conflitos ou constrangimentos históricos sobre o folgado. Com o avanço do trabalho, terei a oportunidade de discutir a eficácia simbólica de várias construções sociais em torno do Bumba meu boi, num movimento de desconstrução e re-construção de suas narrativas e representações.

Uma outra maneira de pensar a lenda popular nordestina do Bumba meu boi pode ser a partir das relações sociais e econômicas vigentes no Maranhão colonial. É importante lembrar que o nordeste brasileiro vivia da monocultura e da criação de gado, apoiando-se em um regime de escravidão. Assim, a narrativa popular pode ser entendida como uma metáfora da luta de classes e de reivindicação social. Uma crítica social que expõe a relação entre subalternos (negros, índios) e colonizadores, senhores (brancos), mostrada de forma satírica e lúdica. Essa interpretação sobre o Bumba meu boi permite pensar seu enredo como uma representação das relações de poder que se estabelecem entre trabalhadores e fazendeiros, na área rural nordestina.

Dentre muitos exemplos que registram a forte presença da lenda de Pai Francisco e Mãe Catirina no imaginário popular, é escolhida a canção Boi de Catirina, do compositor Josias Sobrinho, motivada por essa trama tão familiar aos maranhenses:

Catirina que só quer  
Comer da língua do Boi  
Carne seca na janela  
Quando alguém olha pra ela  
Pensa que lhe dão valor  
Ai Catirina, poupa esse Boi,  
Mãe Catirina, poupa esse Boi  
Que quer crescer

E lá vai meu Boi arrastando a barra  
 A maré esbarra no meio do Boqueirão  
 Levando um recado pro meu senhor São João  
 Lá na capital São Luís do Maranhão.

A última estrofe da canção também permite falar da narrativa dos santos, ligada à lenda cristã, que é justificativa mítica para a realização do Bumba meu boi. De forma poética, o Boi é apresentado como um mensageiro que leva um recado do homem a São João, ou seja, um veículo de comunicação espiritual do devoto com o santo. Os brincantes creem que agrada os santos organizar um Boi ou participar de algum que já exista, baseados na lenda, aqui, contada por Azevedo Neto (1983, p.48-49):

São João tinha um Boi. Pequeno galheiro de couro enfeitado. Um rico Boi preto de raro saber: a dança. Se posto na roda, em noites de festa, girava em sustos de brilhos e fitas. E João o amava. E João o guardava. E João só o mostrava nos dias de aniversário. E gente chegava e juntava para ver o Boizinho de couro enfeitado girando no aniversário do santo: o instante mais rico da festa. O momento esperado. O momento aguardado. O momento guardado na saudade do santo. - Até para o ano! O Boi ensaiava de 13 a 23 na casa de Antonio, santo amigo de João. E vinha de lá, dançando na roda. E cantavam a licença. - Prá que a licença? Entra meu Boi. Dança, meu Boi, ao som do bumbo. Bumba, meu boi! E o Boi alegrava a noite do santo. - João me empresta teu Boi? Meu aniversário tem festa, tem fogo e fogueira, tem foguete e sorriso, mas onde o Boi de couro enfeitado? Onde o Boi de raro dançar? Empresta, João, o teu Boi. E o rico Boizinho envolto em cuidados, foi levado a dançar, a vinte e nove de junho, na casa de Pedro. - Pedro, me empresta o Boi de João? Ele nem precisa saber. Na alvorada eu devolvo. E envolto em segredos, o Boi foi levado a dançar na casa de São Marçal. Ah, Marçal! Ah Marçal! Por que não previste quantos convidados terias? Por que não fizeram as comidas precisas? Por que não avisaste aos teus cozinheiros que o Boizinho de couro enfeitado só veio dançar? Uma faça, um instante e o couro enfeitado esticado nas varas. João muito triste. João coitadinho. João sem seu rico Boi preto de couro enfeitado e de raro saber: a dança. - Não quero outro Boi! Antonio - e muitas pessoas - preparam novos Bois e levam até a casa do triste João. Mas João - bom santo - apenas assiste, apenas sorri. - Não quero mais Boi. E levam os outros Boizinhos até o velho Pedro e São Marçal. Só prá que eles vejam que foi feito um Boi bem bonito, mas que o triste João ainda não quis. São João não quer outro Boi. Só haveria de querer se fosse seu rico Boi preto de couro enfeitado e de raro saber.

Mas, a origem dessa referência cristã no Bumba meu boi tem antecedentes históricos que remetem à Antiguidade Clássica, o que é explicado por Marques (1999, p.81):

Ao contrário de outros locais em que é apresentado entre o natal e a festa de reis, portanto de dezembro a janeiro, no Maranhão o Bumba-Meu-Boi faz parte do ciclo das festas juninas, dedicadas a Santo Antonio, São João, São Pedro e São Marçal; um tempo que coincide com o verão e com o período da colheita. Isto porque, antes de serem consagradas aos santos populares estas festas eram pagãs na Roma antiga, ligadas às colheitas, e onde eram cultivados vários deuses e, dentre eles, o Imperador Constantino. Só com a conversão do Imperador ao Cristianismo, através do batismo, é que o Papa Gregório I (590-604) transforma o calendário romano em calendário cristão, ligando a cada dia um santo. Como presumivelmente, São João nasceu no

solstício de verão, ele ficou com o dia 24 de junho. Não é à toa que alguns autores assemelham a origem do boi às festas do solstício de verão da Roma Antiga, ligadas às colheitas e realizadas entre os dias 24 e 25 de junho do calendário romano, mais tarde transformado no calendário cristão como festa de São João Batista - não por acaso, o protetor do boi.

Os negros, índios e mestiços maranhenses, ainda no séc. XVII, percebem no Bumba meu boi uma possibilidade de conciliar suas práticas religiosas com uma ordem católica, socialmente aceita, gerando um catolicismo popular caracterizado pelo sincretismo religioso. Canclini (2011) define sincretismo como uma forma de hibridismo, que consiste na fusão complexa de crenças, na combinação de práticas religiosas tradicionais.

Atualmente, os donos de Bumba-boi costumam ter em sua casa um altar homenageando São João, organizam procissões (rituais ligados ao catolicismo) e, ao mesmo tempo, fazem um tambor de mina (manifestação religiosa africana praticada na Casa das Minas) ou ainda botam seu Boi pra dançar em terreiros *gêge-nago* (outra forma de religião afro-brasileira), quando passa a ser chamado *Boi de encantado*, que é bem explicado pelo Dossiê do IPHAN (2011, p.90):

No contexto dos cultos afros, também os promesseiros demandam por graças aos encantados. Na cidade de Santo Amaro do Maranhão, o “Boi Coração de São João e Coração de São Pedro”, da Tenda Luz e Fé, surgiu de uma promessa feita pelo pai-de-santo João Neto ao Rei Manoel para obter a cura de uma grave enfermidade. João Neto se comprometeu com o encantado que se fosse curado faria um Boi como forma de pagamento da dádiva recebida.

'Iniciou assim, porque eu adoeci, né? Tá com uns anos atrás, aí meu problema, foi muito sério, muito sério que eu achei que eu não ia ficar bom. Aí eu fiz, me apeguei com o santo, não é São João, (...) aí eu me apeguei com ele que se eu ficasse bom, eu ia fazer uma brincadeira de bumba-boi. (...) mas eu não marquei a data, né? Só fiz a promessa assim, aí eu lutei, lutei, gastei muito (...) Aí fiquei bom, aí o tempo passou, passou e eu já tinha até esquecido da promessa. Quando foi um ano aí aquela, veio aquela lembrança, né? Que eu tinha que fazer essa brincadeira'.

Os praticantes do Boi se aproveitam das ambiguidades do sistema social, ao agir nas brechas e nos vazios deixados pelos limites da ordem imposta na época colonial pelos fazendeiros e pelos Jesuítas. De lá pra cá, buscam no catolicismo popular a reposição da sua religiosidade, sem deixar de lado seus ritos, deuses, práticas e mitos, partes de um imaginário secularmente transmitido nas lendas e narrativas cotidianas. Sem abdicar da sua fé católica, os grupos optam por individualizar suas relações diretamente com o divino, estreitando seus laços de comunicação com os seres sagrados, sem ter que recorrer a autoridades de padres e da Igreja para por em prática seus mitos e cultos, numa relação direta com o sagrado e o divino (MARQUES, 1999, p. 113-115).

É assim que o Boi passa a funcionar como veículo de comunicação espiritual, elo entre o santo e os devotos: São João e seus companheiros São Pedro, Santo Antonio e São Marçal, segundo o imaginário popular maranhense, podem fazer milagres sem a intervenção de instituições, numa relação direta com o fiel. Através dos cantos, danças e encenações dos rituais, das rezas, ladainhas e sacrifícios, os participantes do Boi fazem seus pedidos e suas homenagens aos santos, pagam suas promessas, realizam suas obrigações, num processo cíclico de trocas e negociações, reciprocidades e solidariedades, que se renova a cada ano. "Em termos maranhenses, o Bumba meu boi é quase uma forma de oração", conclui Azevedo Neto (1983, p. 66).

De fato, a coleta de narrativas sobre a brincadeira do Boi mostra que são muitas as justificativas e as formas de seus praticantes se relacionarem com o universo religioso da festa. Cada um, a seu modo, cumpre as obrigações estabelecidas com os santos ou com entidades espirituais do tambor de mina. Além disso, a presença da religiosidade é, também, marcada pelas promessas: aqueles que promovem a brincadeira, o fazem quase sempre motivados por algum tipo de compromisso assumido com os santos ou entidades. Para Marques (1999, p. 125), o caráter místico-religioso é a marca e a identidade do Bumba meu boi maranhense, diferente do que ocorre, por exemplo, no Amazonas com o Boi Bumbá, que destaca o imaginário amazônico de lendas, narrativas e mitos como espetáculos complementares; ou com o Boi pernambucano, que adota o teatro crítico e polêmico, em detrimento da dança.

Embora a lenda de São João, no plano simbólico, seja considerada a mais importante motivação para a realização do Bumba meu boi maranhense, outra narrativa mística que permeia seu imaginário é a Lenda de Dom Sebastião, rei de Portugal, que originara o Sebastianismo<sup>21</sup>.

Segundo diversas fontes (CARVALHO, 1995; MARQUES, 1999; CASCUDO, 1972) essa narrativa fala do desaparecimento do rei de Portugal D. Sebastião, em 1580, que partiu para reconquistar a cidade de Alcacer-Quibir, norte da África, tomada pelos mouros. Como seu corpo só foi encontrado dois anos depois após o combate, foi criada a lenda de que o rei não teria morrido e retornaria às praias de Lisboa numa manhã de nevoeiro. No Maranhão, a história foi adaptada: D. Sebastião surge com toda a corte do Palácio de Queluz

---

<sup>21</sup> O mito do redentor da pátria, salvador de portugueses e brasileiros. A ideia do Sebastianismo está associada à superação do trágico cotidiano e da exacerbação da esperança. Quase todos os povos têm essa crença no regresso de uma figura mítica, imortal, para conduzi-lo à glória, a exemplo dos movimentos messiânicos, como o liderado por Antonio Conselheiro. (MARQUES, 1999, p. 126-127).

para encantar-se nas Praias dos Lençóis, entre os municípios de Cururupu e Turiaçú. Durante o período junino o rei se transforma num luzente touro coberto de pedras preciosas, com olhos de fogo, fulgurante estrela na testa, chifres de ouro e boca de brasa. Assim, transfigurado e em desabalado galope, percorre o Maranhão apavorando e protegendo a gente humilde.

Considerando a interpretação de Marques (1999, p. 129), a lenda é assimilada pelo Boi maranhense num sentido reivindicativo, já que remete à "esperança calcada na ideia de um novo tempo, longe do sofrimento, da fome, do sol escaldante, da miséria, da exploração política, ou seja, da completa alteração da ordem social vigente". Além disso, "todo Boi, em qualquer região do Maranhão, traz na testa uma estrela brilhante que é por onde demonstra sua força e resistência".

A canção Boi da Lua, do compositor maranhense César Teixeira, é uma famosa representante do cancionário maranhense que incorpora poeticamente as narrativas míticas:

Meu São João,  
 Meu São João,  
 Eu vim pagar a promessa  
 De trazer esse boizinho  
 Para alegrar sua festa  
 Olhos de papel de seda  
 Com uma estrela na testa.  
 Chora, chora  
 Chora Boi da lua, vem pedir uma esmola  
 Praquela boneca de anil  
 Mamãe eu vi Boi da lua  
 Dançar no planeta do Brasil.

Esse conjunto de narrativas míticas forma um imaginário sobre o Bumba meu boi no Maranhão e constitui o que J. Silva (2012, p. 75) define como imaginário espontâneo, aquele que é “fruto puro das relações interpessoais, sem mediação maquínica, sem meio, finalidade em si (teatro, poesia oral, ‘causos’, contos, fábulas)”.

Esse imaginário contribui para o sentido de pertencimento e para a construção do laço social (estar junto) nas comunidades de brincantes, já que não há laço social sem imaginário e, “o laço social se atualiza pelos valores partilhados, pelas imagens reverenciadas em conjunto e pelos sentimentos e afetos intensificados pela comunhão” (SILVA, J., 2012, p.21). A partir desses valores e imagens, sentimentos e afetos, os brincantes vão construindo processos de identificação com o Bumba meu boi e também construindo suas identidades sem, no entanto, perder sua individualidade.

### 2.3 O BOI E SEUS ELEMENTOS ESTÉTICOS

Uma definição sobre o Bumba meu boi como forma cultural é a de Azevedo Neto (1983), visivelmente inspirado no estudo Danças dramáticas do Brasil, de Mário de Andrade:

O bumba meu boi é uma dança dramática com acentuadas características dos autos medievais: é simples, emocional, direta e de linguagem natural. Com um enredo universal e intemporal, tem caráter essencialmente alegórico faz personagens reais contracenarem com símbolos, ideias ou lendas. A forma mais utilizada é a comédia satírica. Considerando, no entanto, a estrutura dramática de algumas personagens, os incidentes cômicos que contém, a gravidade dos assuntos abordados e o desenlace quase sempre alegre, seria mais correto dizer tragicomédia. De conteúdo realista, apresenta, através de seus diálogos [e toadas], situações verdadeiras, embora eminentemente fantasista e alegórica na elaboração de suas personagens (AZEVEDO NETO, 1983, p. 65).

Essa performance é encenada por um conjunto de personagens, que ganham vida através de gente simples, geralmente trabalhadores das classes populares. São agricultores, pedreiros, artesãos, domésticas, costureiras, funcionários públicos, estudantes, aposentados, pessoas comuns, anônimos sociais, que se transformam nos protagonistas das festas juninas.

Os principais personagens da brincadeira são:

- **Boi:** figura central da encenação, é feito de uma armação de madeira leve e buriti à semelhança de um touro, recoberta de um couro de veludo preto, bordado a mão com miçangas, canutilhos e paetês, formando imagens de santo, da natureza, de uma figura histórica ou política, entre outras, de acordo com um tema escolhido anualmente (Figura 1). O couro representa uma forma de comunicação, expressando os valores, ideias e opiniões da comunidade. Dentro da armação de madeira, fica um homem que movimenta o Boi, o "miolo" (Figura 2), brincante muito importante para a apresentação, já que é ele quem desenvolve o bailado fascinante e variado do Boi, com uma coreografia rica em giros, expressando gestos de afeição, humildade, raiva, violência, alegria. Ao redor da armação, existe uma barra de tecido colorida que vai até o chão para dar a ideia dos pés, completando a estrutura do animal. O Boi tem chifres naturais, pontiagudos e polidos para brilhar e bater, em suas pontas são amarradas pequenas fitas coloridas. (MARQUES, 1999). O termo Bumba meu boi é muito significativo: a palavra bumba é classificada como interjeição (equivalente a zás), dá a impressão de batida, choque, pancada. Deste modo, a palavra Bumba meu boi quer dizer "Bate, meu Boi!", "Chifra, meu Boi!", "Dança, meu Boi!", "Avante, meu Boi!", uma fala de excitação, "que conclama o Boi à ação-reação, daí porque é sempre repetida de forma vibrante nas cantigas do auto" (CARVALHO, 1995, p. 39).

Figura 1: O Boi - Boi de Guimarães (sotaque zabumba). No detalhe, o bordado com mensagem da campanha da fraternidade.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 2: Miolo de Boi (sotaque zabumba) - 2015



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura, Disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/pb.286112178195698.-2207520000.1437150811./573749402765306/?type=3&theater>. Acesso em: 13/07/2015.

- **Amo:** personifica o dono da fazenda, costuma ser o dono do Boi, o líder do grupo (Figura 3). Ostenta um maracá, que simboliza um cetro, o poder. Geralmente, acumula a função de cantador (o cantor de toadas). Na narrativa, representa o latifundiário, o criador de gado, o

coronel. Um dos fatores para se avaliar a qualidade de um batalhão (denominação nativa dos boieiros para o conjunto de brincantes de um Bumba meu boi), é a influência e o fascínio que o cantor exerce sobre o grupo e sobre a "assistência". O maracá do cantor é um instrumento que serve de comando ou regência, assegurando a unidade do conjunto e o andamento das toadas. Como compara o amo Humberto de Maracanã, "É como se fosse a batuta do maestro". O cantor defende seu grupo tal qual um jogador de futebol o seu time; e, do mesmo modo que no futebol, já existe o assédio da direção de alguns Bois sobre cantadores que fazem muito sucesso para mudar de grupo, o que consiste na prática da "compra de passe". Para alguns Bois mais tradicionais, no entanto, essa prática é inadmissível.

Figura 3: Humberto de Maracanã, por 40 anos amo e cantor do Boi de Maracanã (sotaque matraca)



Fonte: DVD Bumba meu boi de Maracanã - Rio Mirinzá (2007)

- **Mãe Catirina:** esposa, mulher de Pai Francisco ou Nego Chico; é o pivô da encenação. Costumava ser representada por um homem vestido de mulher, mas com a crescente aceitação e participação da presença feminina nos grupos, hoje, as mulheres já tomam para si esse papel. Usa máscaras de pano ou pinturas extravagantes (Figura 4).

- **Pai Francisco:** marido apaixonado que rouba o Boi para saciar o desejo de grávida de sua esposa. Sua representação é de um homem pobre, negro, escravo ou ex-escravo, trabalhador de uma fazenda. Suas vestimentas são roupas velhas para dar aparência de necessidade econômica e insinuam brincadeiras e palhaçadas para a plateia, demonstrando a perspicácia, a esperteza do trabalhador que engana o amo (Figura 4).

Figura 4: Mãe Catirina e Pai Francisco do Boi de Morros (sotaque orquestra) - 2014



Fonte: Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos, disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/pb.286112178195698.-2207520000.1437149115./415338988606349/?type=3&theater>, acesso em: 13/06/2015.

- **Rajados ou caboclos de fita:** bailantes que compõem o cordão, a roda do Boi. São coadjuvantes do amo. Chama a atenção a exuberância de seus chapéus, com a pala sobreposta ricamente bordada, com fitas coloridas que cobrem o brincante até os pés e acompanham sua coreografia numa mistura de cores. Dependendo do sotaque, portam pequenos maracás ou matracas. É preciso salientar que existem diferentes tipos de rajados, variando mesmo dentro de um sotaque (Figura 5).

- **Vaqueiros/vaqueiras:** podem ser semelhantes aos rajados na indumentária, mas com outro tipo de chapéu, têm a função de campear o Boi, por isso, dançam dentro do cordão, próximo ao touro. Portam um bastão ou pequenos maracás, dependendo do sotaque. O bailado dos vaqueiros é difícil, rápido e faz uma disputa com os movimentos do miolo (Figuras 6 e 7).

Figura 5: Rajados do Boi de Axixá (sotaque orquestra) - 2014



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos, disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.413298095477105.1073741889.286112178195698/413310415475873/?type=3&theater>, acesso em: 08/06/2015

Figura 6: Vaqueiros do Boi de Upaon Açú (sotaque orquestra) - 2014



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos, disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.415946618545586.1073741894.286112178195698/415952741878307/?type=3&theater>, acesso em: 13/06/2015.

Figura 7: Vaqueiros do Boi da Fé em Deus (sotaque zabumba) - 2014



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Weliandrei Campelo, disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/pb.286112178195698.-2207520000.1437147467./422005097939738/?type=3&theater>, acesso em 13/06/2015.

- **Índias/índios:** adolescentes que trajam indumentária confeccionada com penas e cocares. Tornaram-se grandes atrações dos Bois, com fantasias sofisticadas e estilizadas, coreografias criativas, especialmente nos Bois de Orquestra, em que "a concorrência pela eficiência dos desfiles das belas índias é cada vez mais acirrada" (REIS, 2008, p. 19). Mais comum no gênero feminino, também é possível identificar personagens índios nos grupos (Figuras 8 e 9).

Figura 8: Índias do Boi de Nina Rodrigues (sotaque orquestra) - 2014



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos. Disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.416022958537952.1073741895.286112178195698/416030828537165/?type=3&theater>. Acesso em 08/06/2015.

Figura 9: Índios do Boi do Boi da Floresta (sotaque baixada)



Fonte: [www.boidafloresta.org](http://www.boidafloresta.org), Foto: Bruno Mendes. Disponível em: <http://www.boidafloresta.org/#!/home/zoom/mainPage/imaged29>. Acesso em 13/06/2015.

- **Caboclos de pena:** também chamados de caboclos reais, são personagens de indumentária muito rústica, presentes principalmente nos Bois de Matraca. As fantasias são feitas de penas de ema tingidas, revelando um colorido rico e dinâmico. O brincante cobre todo o corpo de pena, com perneira, joelheira, bracelete, saiote e um cocar ou capacete de 1 metro e meio de diâmetro. Uma fantasia de caboclo de pena chega a pesar 10kg. Pode-se dizer que sua coreografia é a mais complexa do Bumba meu boi. Representam espíritos da floresta e é comum que os brincantes estejam "em transe", sob influência de "encantados" durante a execução do bailado, o que também pode acontecer na representação dos outros personagens (Figura 10).

- **Cazumbás ou cazumbas**<sup>22</sup>: Esses personagens híbridos (seres sobrenaturais, místicos) destacam-se pelo uso de *caretas*, máscaras com formas animais variadas; batas decoradas com enfeites, figuras de santos e alegorias; além de um chocalho e uma grande traseira, que lhe dá movimentos cômicos. A confecção das satíricas caretas envolve criatividade, espírito de competição, preocupação com beleza e originalidade, feitas de pano, madeira, borracha ou outros materiais. São popularmente chamados de cazumbá (com a última sílaba tônica) pelos residentes em São Luís, e conhecidos na maioria dos municípios da Baixada Maranhense,

<sup>22</sup> Como informa a pesquisadora Elisene Matos (2010): Cazumba foi o nome de um escravo criminoso que em 1849 atingiu a tiros o famoso bandido Lucas da Feira, que chefiava uma quadrilha de escravos em Feira de Sant'Ana, o que permitiu sua prisão e condenação à forca. Cazumba, que era compadre e comparsa de Lucas, recebeu prêmios por seu ato. Sobre o assunto surgiram versos da poesia popular que foram transcritos por Silvio Romero (1954, p.251) e por Melo Moraes Filho (1979, p. 247).

como cazumba (MATOS, 2010). Os Cazumbas são brincalhões e irreverentes e, ligados ao misticismo, são responsáveis por rejuvenescer as forças espirituais da brincadeira (Figura 11).

Figura 10: Caboclos de pena do Boi de Maracanã (sotaque matraca) - 2011



Fonte: [www.blogsoestado.com](http://www.blogsoestado.com), 28/06/2011, Foto: Nestor Bezerra. Disponível em: <http://www.blogsoestado.com/zecasoares/2011/06/28/arraial-da-lagoa-e-prorrogado-ate-domingo/>. Acesso em 13/06/2015.

Figura 11: Cazumbas do Boi de Santa Fé (sotaque baixada) - 2014



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Leyllane Campelo, disponível: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.417364635070451.1073741898.286112178195698/417367301736851/?type=3&theater>, acesso em 13/08/2015.

Todos dançam, realizando coreografias próprias do personagem que representam. É importante acrescentar que também compõem o rebanho<sup>23</sup> os músicos, os apoios e as *mutucas*, estas últimas são mulheres (namoradas, esposas, mães, avós...) que acompanham boieiros e, apesar de não serem brincantes, ficam por perto dos participantes ativos da brincadeira com a função de lhes dar suporte e não deixar seu parceiro desanimar: fornece-lhes cachaça, conhaque, às vezes, água e comida, providencia reparos nas roupas, observam o bom funcionamento da brincadeira. É comum, hoje em dia, considerar-se mutuca todo aquele que, independente de gênero, acompanha o grupo de arraial em arraial e ajuda, incentivando a apresentação. Tal qual o inseto mutuca, essas pessoas estão sempre por ali e não deixam ninguém dormir, pois é preciso brincar até o dia raiar!

O mês de junho, como já dito, é o período de efervescência do Bumba meu boi no Maranhão, mas o ciclo da festa vai muito além desse recorte temporal, tendo atividades durante quase todo o ano. No período preparatório, os grupos realizam reuniões que vão do fim de dezembro até o final de abril, quando são planejadas as ações do ciclo festivo, produzidos os instrumentos e as indumentárias do Boi. Em seguida, começam os ensaios, tradicionalmente, no sábado de Aleluia (da Semana Santa), e a partir daí, todos os sábados até o "ensaio redondo" (o último da temporada), que costuma ser realizado no dia de Santo Antonio, 13 de junho (ou no sábado mais próximo dessa data). Neste mesmo período são compostas as toadas, compartilhadas com os brincantes que as memorizam a cada ensaio e os personagens treinam seu papel, sua coreografia.

Essas etapas são seguidas do Batismo do Boi, dia 23 de junho, véspera de São João. A cerimônia é realizada numa capela improvisada, com a presença de um padre e dos padrinhos, estes escolhidos a cada ano. "Te batizo, Presente de São João (nome do Boi); não te dou um santo nome porque não és cristão: em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo, te batizo". São proferidas, ainda, diversas orações e ladainhas, até que ao final do ritual, o Boi, envolto em panos, é descoberto e o povo pode ver seu novo couro<sup>24</sup>. A partir daí, o amo canta o Guarnicê, toada que convoca, reúne e arruma o batalhão e dá início à exibição. Na sequência, é cantado o Lá vai, toada de aviso aos que esperam e a Licença ou Cheguei, toada de pedido de licença para trazer o novilho à presença de todos. Depois de apresentado o Boi,

---

<sup>23</sup> Termo nativo que se refere ao grupo de bumba meu boi como uma comunidade, conjunto de integrantes que se identificam por laços de pertencimento e afeição a determinado boi. Sinônimo de "boiada". É uma alusão à reunião do gado, mas também ao agrupamento de pessoas que se deixam guiar por uma crença, por um líder.

<sup>24</sup> O couro do boi é a capa da armação do boi, feita de veludo, resultado de um trabalho artesanal de bordado com canutilhos, paetês, miçangas. Todo ano é feito um couro novo. Nele, é bordado o tema principal, o "nome do boi" e o homenageado do ano, geralmente um santo. Mas nos últimos anos, o couro dos Bois têm também apresentado figuras públicas como políticos e artistas.

que dança, é cantada uma toada de Louvação ao Boi ou ao dono da casa / arraial que o contratou. É apresentado todo o repertório da temporada, com temas que variam de homenagem a santos, à natureza, ao amor, a críticas sociais e políticas. Os grupos que ainda mantêm a tradição de realizar o auto o fazem nesse momento, depois dos louvores iniciais. A cada ano são compostas toadas novas, é desonroso um cantador repetir toada, a não ser a pedido do público (OLIVEIRA, 2003, p. 64). A última etapa é a Despedida, em que é cantada a toada de "adeus", sinalizando o término da apresentação.

As apresentações públicas tornaram-se grandes espetáculos. Acontecem fora do terreiro, nos arraiais de São Luís e de outras cidades. Já há algum tempo, por questões ligadas ao turismo e ao circuito oficial de festas promovido pelo poder público, as apresentações têm começado antes de 24 de junho, dia de São João, e se estendido durante todo o mês de julho (período de férias), após a datas religiosas de encerramento (que seriam 29 e 30 de junho).

O encerramento religioso da temporada junina em São Luís é marcado por dois grandes encontros de Bois, com a ampla participação da população local e de turistas. A “Alvorada dos Bois”, no dia de São Pedro (29 de junho) na Capela de São Pedro, onde os Bois dos diversos sotaques costumam passar para receber as últimas bênçãos do santo (Figura 12). Enquanto as homenagens são realizadas no largo da Capela, perto dali, muitas pessoas fazem a procissão marítima, saindo de manhã cedo da rampa Campos Melo, no Cais do Bairro da Praia Grande. Cerca de 20 embarcações costumam seguir a imagem de São Pedro, entre pescadores, devotos e católicos, dentre eles, brincantes de Boi.

Figura 12: Festa no Largo de São Pedro, onde milhares de brincantes agradecem ao santo (2015)



Fonte: Página do *Facebook* da Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <https://www.facebook.com/funclsz/photos/pb.286112178195698.-2207520000.1437150636./578403562299890/?type=3&theater>. Acesso em 08/08/2015.

O segundo encontro é a festa de São Marçal (Figura 13), que reúne os batalhões de matraca, no dia 30 de junho, no bairro do João Paulo. No folclore brasileiro, São Marçal é celebrado com fogueiras no dia de sua festa litúrgica que encerra os festejos juninos. Segundo lendas medievais, era um dos companheiros de São Pedro no trabalho de evangelização. Em São Luís, foi erguido um monumento em sua homenagem, em 2007, devido à popularidade de seus festejos, realizados desde 1928, reunindo anualmente milhares de pessoas no bairro do João Paulo. Em 2006, a Prefeitura de São Luís, depois de sancionar a lei que alterou o nome da Avenida João Pessoa para São Marçal, atribuiu à Festa de São Marçal, através da lei Nº 4626 de 14 de julho, o título de bem cultural e imaterial, transformando a data no Dia Municipal do Brincante de Bumba Meu Boi.

Figura 13: Festa de São Marçal, no Bairro do João Paulo, que reúne Bois de matraca há 87 anos na avenida que recebeu o nome do santo (2014)



Fonte: Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos. Disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.421604104646504.1073741903.286112178195698/421604454646469/?type=3&theater>. Acesso em 13/06/2015.

Nessas festas, os batalhões dos vários sotaques agradecem, mais um ano, aos respectivos santos de devoção. São formas bastante singulares de comemoração e demonstração da fé, com a forte presença de religiões afro-brasileiras e do catolicismo popular representado pelo uso de artefatos simbólicos que identificam a presença dos santos e das entidades na manifestação: o altar, as imagens e os bordados das vestes, além das formas verbais de demonstração de devoção como as rezas, as toadas e os transes de pessoas que

incorporam entidades. É possível dizer que, nesse contexto, a religiosidade convive simultaneamente com os aspectos profanos e espetaculares da brincadeira: aliam-se ao universo religioso ações como beber, dançar, tocar, cantar e se divertir.

Dando continuidade ao ciclo anual, os grupos realizam, em datas diferentes, a festa de morte do Boi, entre julho a outubro. O Boi de Maracanã, por exemplo, realiza a morte do Boi no segundo sábado de agosto. Oliveira (2003, p. 65) nos conta detalhes desse rito:

Na véspera da matança, o batalhão dança até o dia amanhecer. Logo às cinco horas da manhã o boi desaparece, surgindo somente na hora de ir para o mourão. Neste espaço de tempo, o animal permanece na casa da madrinha do mourão, que não é a mesma madrinha do boi e cuja função é enfeitar o galho de pau com ramos e cobri-lo com papel colorido, pastilhas e frutas, como manda a tradição. No início da tarde começa a busca pelo boi e já no finzinho do dia o vaqueiro o encontra. Com um laço o conduz para o mourão que já está enterrado à espera do touro encantado. Depois de três dias da matança, a madrinha oferece uma mesa de doces para marcar o dia de desenterrar o mourão.

O miolo guarda um garrafa de vinho. Colocam ao pé do mourão uma bacia para reter o 'sangue'. Quando o vaqueiro amarra o bico, Pai Francisco vem com uma faca e o sangra. Recolhido o vinho/sangue, este é servido a todos os presentes em momento marcado por toadas suaves, de tom nostálgico, entre as quais o tema da despedida, no qual o cantador roga aos santos protetores que o boi possa voltar e brincar no ano seguinte. Bastam alguma rodadas de vinho e de cachaça para que as toadas mais animadas tomem conta do terreiro e a alegria volte a reinar [...].

Atualmente, é preciso acrescentar ainda as atividades "fora de época" do Boi, que extrapolam o período peculiar da brincadeira promovidas pelo mercado turístico, como é o caso de convites aos grupos para representar a cultura maranhense em outros estados e países; a inclusão de grupos de Bumba meu boi em outras programações do circuito festivo oficiais como Carnaval e Réveillon. E não se pode esquecer do "Maranhão Vale Festejar", uma parceria da empresa Vale e com o Governo do Estado do Maranhão, denominado pelo povo boieiro como o "Arraial da Roseana", uma referência à ex-governadora do Estado, que aliou sua imagem à cultura popular e é associada como a principal articuladora do evento.

O "Maranhão Vale Festejar" consistia numa programação que ocorria durante todo o mês de julho, de sexta a domingo, com atrações culturais populares oferecidas aos turistas em férias na capital. Inicialmente acontecia no Convento das Mercês, situado no Centro Histórico de São Luís; depois, por questões políticas, foi transferido para a Lagoa da Jansen (considerada uma das áreas mais nobres da cidade). Em 2014, completou 12 edições, sendo que em 8 delas, sob a batuta de Roseana Sarney, no comando do poder executivo estadual<sup>25</sup>.

<sup>25</sup> Com o resultado das últimas eleições ao Governo do Estado, em 2014, a família Sarney, que dominou a cena política por mais de 40 anos no Maranhão, não conseguiu eleger Edson Lobão Filho (PMDB), derrotado pelo

De acordo com os estudos de Santos Neto (2011, p.22-23), apesar de haver pelo menos 5 variedades tradicionais de Bumba meu boi, obedecendo a uma classificação chamada de sotaque, existem pontos em comum no que se refere à música. Há uma sequência de toadas para cada momento da dramaturgia na seguinte ordem:

- 1) **Guarnicê**: para o momento de reunir o grupo;
- 2) **Lá vai**: aviso ao público de que o grupo está formado;
- 3) **Licença** ou **Cheguei**: pedido de licença para a apresentação e anúncio de que o Boi já está no arraial;
- 4) **Saudação**: ao dono da casa ou do terreiro. Alguns fazem uma louvação ao Boi e aos santos, iniciando a representação do auto.
- 5) **Urrou do Boi**: celebra a alegria de todos pelo restabelecimento do Boi depois de ter sido sacrificado; neste momento são cantadas as toadas do ano, louvando os santos, personalidades, abordando temas sociais, a natureza, o amor. No urro dos Bois de Matraca, fazem muito sucesso entre os boieiros as toadas de Pique, em que o cantador provoca ou responde os *contrários* (grupos considerados concorrentes).
- 6) **Despedida**: toadas que finalizam a apresentação, despedindo-se do público, falando de adeus e saudade.

Todos os grupos de Bumba meu boi têm como referência o mesmo enredo - a aventura de pai Francisco para saciar o desejo de sua mulher grávida Catirina -, no entanto, eles são bem diferentes entre si, podendo ser agrupados por sotaques de acordo com a predominância de um estilo ou origem geográfica (e simbólica). Assim, geralmente, um Boi é “identificado a partir de suas regiões de origem, por diferentes ritmos, chamados sotaques, definidos segundo características específicas, reveladas na composição das roupas, no tipo de instrumentos utilizados, na cadência da música e nas coreografias” (SILVA, C., 2012, p.160). Essa classificação se dá pelas afinidades e diferenças, no tocante à concepção, organização e formas de apresentação da brincadeira. Além disso, dentro de cada sotaque, cada grupo constrói uma identidade, que vai se modificando com a dinâmica social, com a reinterpretação dos conteúdos veiculados pela mídia e pela cultura dominante e com as condições objetivas de vida para dar continuidade à brincadeira. Desse modo, a variedade de sotaques no estado é bastante diversa, e mais do que um estilo estético, o sotaque representa uma visão de mundo.

---

candidato do PCdoB Flávio Dino, anunciando um processo de alternância de poder no Maranhão. Com essa mudança, o Vale Festejar não foi retomado, suponho que devido à circunstância política em que o evento foi gerado (vinculada à figura de Roseana Sarney e seus propósitos).

Não há consenso entre os pesquisadores quanto aos sotaques. Azevedo Neto (1983, p. 23), por exemplo, prefere falar em três grandes grupos: grupo indígena, grupo africano e grupo branco, "considerando a influência maior, a predominante, aquela que, à primeira vista, se destaca".

De modo geral, a classificação em sotaques é mais aceita entre os pesquisadores maranhenses e apropriada pelos próprios brincantes. Carvalho (1995) e Lima (1982) citam quatro modalidades: *Orquestra*, *Pindaré* ou *Baixada*, *Zabumba* e *Matraca* ou da *Ilha*. Reis (2008) e Marques (1999) falam em cinco sotaques, acrescentando *Cururupu* ou *Costa de Mão*. Mais recentemente, essa configuração tem sido revista, com a inserção do sotaque *Alternativo* ou *Parafolclórico* (FERRETTI, 2015), que não é considerado Bumba-boi pelos folcloristas mais conservadores. Essa classificação acaba sendo reproduzida ou reforçada pelo discurso oficial, através dos órgãos de cultura (Secretaria de Cultura do Estado e Fundação de Cultura de São Luís).

O momento é oportuno para problematizar e relativizar essa categorização. Ainda que este não seja o foco central da tese, é necessário dedicar algumas linhas a essa questão que já foi alvo de discussões acaloradas entre folcloristas e produtores culturais no Maranhão.

Um esforço de interpretação à luz dos estudos culturais requer o questionamento de categorias que são próprias de uma percepção preservacionista de cultura. Dito de outro modo, se nossa intenção é propor um protocolo de análise da cultura popular, baseado na comunicação enquanto mediação, que rompa com os paradigmas baseados na visão conservadora/preservacionista/folclórica de cultura, cabe uma reflexão sobre os discursos circulantes acerca do Bumba meu boi.

Em nossa percepção, a forma de descrever o Boi em sotaques tem sua validade na medida em que os sujeitos se reconhecem, se representam e se identificam com um estilo próprio de brincar o Boi. O problema é o modo como pesquisadores, intelectuais e gestores públicos se utilizam dessa classificação, definindo uma separação dos estilos e muitas vezes estabelecendo padrões, como se reivindicassem uma pureza e uma imobilidade da cultura. É preciso dizer que tanto o Estado quanto o campo intelectual tendem a impor uma visão/divisão/definição legítima de mundo, o que acaba por produzir a existência daquilo que essas instâncias afirmam.

Relembro que os fenômenos da cultura popular apropriam-se do capital cultural como podem e elaboram suas condições de vida através de uma interação conflitiva com outros setores (CANCLINI, 1983, p.43-44). Representante das culturas populares, o Bumba-

boi é festejado por pelo menos 253 grupos no Maranhão, que se estabelecem em contextos socioeconômicos específicos e a partir do cotidiano de trabalho dos setores populares. Essas comunidades, por sua vez, dialogam e intercambiam experiências entre si, seja por conta da concorrência entre os grupos, das articulações do Bumba meu boi enquanto movimento cultural organizado, entre outros fatores. Ao mesmo tempo, esses grupos interagem numa dinâmica com outros fluxos comunicacionais, em posições diferenciadas, ora de resistência, ora de assimilação de elementos dominantes, ora de sobrevivência, ora de contestação. Para citar apenas alguns fluxos com os quais o Boi se relaciona: os conteúdos midiáticos, os vínculos políticos, as ações do turismo, a inserção na indústria de bens simbólicos (produção de CDS, DVDS).

Constata Canclini, sobre as festas populares no México:

Não existem danças ou cerimônias que sejam fatalmente narcotizantes ou contestatórias; devemos analisar em cada caso particular o seu significado para os protagonistas e os espectadores, de acordo com o contexto ou com a conjuntura. E acima de tudo devemos recordar - contra a redução do religioso ao meramente ideológico, que apenas enxerga o seu aspecto cognitivo, e portanto seu caráter distorcido - que as festas religiosas também possuem funções políticas e psicossociais: de coesão, resignação, catarse, expansão e reforço coletivo (CANCLINI, 1983, p. 130).

Pela orientação do autor, é preciso perceber que o Boi, essa festa popular de fundamento religioso, suscita também sentidos políticos e psicossociais, interagindo de várias maneiras na sociedade local, não somente em caráter de antagonismo. Desse modo, parece coerente entender que outros setores, tais como as classes médias e as elites também se apropriem das brincadeiras e as arregimentem, gerando novas formas de "brincar Boi", o que vai resultar, dentre outras coisas, na diversificação de sotaques. Então, o que poderia ser um prejuízo à tradição (segundo uma visão folclorista), acaba demonstrando a vitalidade do Bumba-boi, pela sua capacidade de gerar novas interpretações e novas narrativas.

Esse processo originou o que pesquisadores, gestores e brincantes chamam de sotaque *Alternativo* ou *Parafolclórico*. A denominação, no entanto, remete à ideia de uma alternativa ao que é tradicional ou folclórico, estabelecendo uma distinção que, no plano simbólico, separa o que seria Bumba meu boi de fato e o que não seria.

Para Bourdieu (1996a), o ato de nomear é também um ato de poder, que cria e institui realidades. Esse poder advém do reconhecimento dos outros agentes, que é capaz de produzir e reproduzir a crença numa legitimidade. A *classificação/nomeação* dos grupos é uma forma conquistar “capital simbólico” que, segundo Bourdieu (1996, p. 107) significa

“uma propriedade qualquer (de qualquer tipo de capital; físico, econômico, cultural, social), percebida pelos agentes sociais cujas categorias de percepção são tais que eles podem entendê-las e reconhecê-las, atribuindo-lhes valor”. Assim, os grupos de Bumba meu boi jogam com o capital simbólico que essa classificação/nomeação lhes rende: seja baseados no discurso da tradição, autenticidade e originalidade; seja apoiados no discurso da novidade e de uma estética mais midiática.

Desse modo, o surgimento de novos sotaques não é visto, aqui, como descaracterização ou deformação da cultura, nem tampouco é um fenômeno inédito. Basta lembrar que no fim da década de 1960, o Maranhão passou por um acentuado processo de êxodo rural que deslocou centenas de comunidades da zona rural para a zona urbana em busca de trabalho. Essas comunidades levaram consigo seus saberes e tradições para as cidades, inclusive o Bumba meu boi. Porém, a interação com o mundo urbano, com outra lógica de trabalho, de cotidiano, de lazer, demandou novos modos de tocar, de dançar, de fazer indumentárias e instrumentos, de dar continuidade à prática cultural, o que vai influenciar na atual configuração dos sotaques, hoje considerados "tradicionalistas" pelos folcloristas, o que significa dizer que as tradições (ou o que é considerado tradicional) são invenções cotidianas que se estabilizam com o tempo, com o interesse dos sujeitos em relação.

Esse processo tem a ver com o fortalecimento da interculturalidade na sociedade contemporânea, assinalada por Canclini (2011, p. XXXIII):

a intensificação da interculturalidade favorece intercâmbios, misturas maiores e mais diversificadas do que em outros tempos; por exemplo, gente que é brasileira por nacionalidade, portuguesa pela língua, russa ou japonesa pela origem, e católica ou afro-americana pela religião. Essa variabilidade de regimes de pertença desafia mais uma vez o pensamento binário a qualquer tentativa de ordenar o mundo em identidades puras e oposições simples.

Considerando essa variabilidade, apresento os sotaques de Bumba meu boi existentes no Maranhão atualmente, entendendo que o sotaque é um arranjo complexo de grupos com algumas características semelhantes e com a predominância de algumas influências. Nessa lógica, todos os sotaques são híbridos.

O sotaque de Orquestra, originado da região do Rio Munim, é predominantemente de conteúdo europeu, de ritmo alegre e frenético, utiliza instrumentos de metais e cordas, saxofones, clarinetes, banjos, cavaquinhos, associados a bombos, maracás e algumas pequenas matracas. A orquestra do Boi geralmente é formada por músicos contratados (pagos) para a temporada e nas apresentações ocupam palcos separados dos

brincantes, por conta das aparelhagens de sonorização. Já são muitos os Bois de orquestra criados também na capital e em outros municípios. Costumam ser bastante espetaculares e integrados ao circuito mercadológico (Figuras 14 e 15). Hoje em dia é um sotaque muito conhecido e disputado nos arraiais pela coreografia performática e pela presença das belas índias que integram o grupo. Considerados as grandes atrações do Boi de orquestra, as índias e os índios exibem fantasias sofisticadas e sensuais e realizam coreografias complexas e modernas; têm sido alvos de disputa dos dirigentes dos grupos com a prática de "compra do passe" daqueles índios e índias mais bonitos, de melhor desempenho. De acordo com Conceição:

Há um crescimento grande do Boi de Orquestra no Maranhão. Entendo que é porque o Boi de Orquestra vai responder mais às demandas do mundo urbano, virando numa estética da classe média. Se olharmos um Boi de Orquestra entrando na Passarela do Samba [espaço para as Escolas de Samba em São Luís], ele não vai destoar. Quer dizer que ele ganhou um tom carnavalesco. Pra mim, ele termina cruzando as aspirações e a estética da classe média urbana, vai se organizando a partir dessa nova configuração. E com isso há um deslocamento: a figura principal no Boi de Orquestra nem é mais o Boi, mas são as índias, por conta da centralidade de estabelecer critérios de beleza para selecionar os dançarinos, que tem a ver com a estética da classe média (informação verbal)<sup>26</sup>.

Figura 14: Orquestra do Boi de Morros (2014)



Fonte: Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura.  
Disponível em: <https://www.facebook.com/funclsz/photos/pb.286112178195698.-2207520000.1437149472./415327915274123/?type=3&theater>. Acesso em: 13/06/2015.

<sup>26</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da. São Luís: 29.01.2015.

Figura 15: Espetáculo do Boi de Morros (2014)



Fonte: Página do *Facebook* do Boi de Morros - Maranhão - Brasil. Disponível em: [https://www.facebook.com/BumbaMeuBoiDeMorrosMa/photos\\_stream](https://www.facebook.com/BumbaMeuBoiDeMorrosMa/photos_stream). Acesso em 13/06/2015.

Um novo sotaque<sup>27</sup> vem se estabelecendo muito parecido com o de Orquestra, pelo caráter espetacular, pela apropriação da classe média e pela dinâmica de mercado. Mas, se distancia desse estilo por fazer releituras estéticas de todos os outros sotaques, por isso, apresentam diversificados tipos de instrumentos (Figuras 16 e 17).

Figura 16: Companhia Barrica, representante do novo sotaque.



Fonte: Site Imirante.com. Disponível em: <http://imirante.globo.com/oestadoma/noticias/2015/05/31/rumo-das-estrelas.shtml>. Acesso em: 13/06/2015.

<sup>27</sup> Pela falta de uma denominação melhor, apenas registro esse sotaque como um fenômeno mais recente, em construção, evitando a denominação *Alternativo* ou *Parafolclórico*.

Alguns grupos montam companhias de dança, que se adaptam aos mais variados estilos de Bumba-boi. Suas coreografias e indumentárias são bastante distintas, não podendo se criar um padrão.

Figura 17: Brincantes do Boi Pirilampo, que integra a nova tendência.



Fonte: Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos. Disponível em: <https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.419054568234791.1073741900.286112178195698/419054814901433/?type=3&theater>. Acesso em 13/06/2015

O sotaque de Pindaré ou de Baixada é oriundo das regiões alagadiças da Baixada maranhense ou do Rio Pindaré, em que há uso de pequenas matracas, caixas e maracás, num ritmo lento, e a presença marcante dos cazumbas, que representam entidades ou divindades místicas, uma mistura estilizada de humano e sobrenatural que divertem e ao mesmo tempo assustam os brincantes e o público com fantasias caracterizadas por largas túnicas com chocalhos, que cobrem todo o corpo do brincante e grandes máscaras de caretas exóticas, com arranjos sob as cabeças, representando igrejas, elementos da natureza, santos (Figura 18).

Mais raro é o sotaque existente somente no município de Cururupu, chamado Costa de Mão, uma referência à forma usada para tocar um dos instrumentos, o pandeirão. Segundo Azevedo Neto (1983, p. 39-40), seus brincantes usam culotes de veludo bordado, meiões brancos e chapéus bordados. Utilizam além do tambor-onça e do maracá, pequenos pandeiros cobertos de couro ou nylon, batidos com as costas dos dedos, produzindo um som macio e aveludado (Figura 19).

Figura 18: Espetáculo do Boi de Santa Fé, sotaque de Pindaré.



Fonte: Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura. Disponível em:  
<https://www.facebook.com/funcslz/photos/pb.286112178195698.-2207520000.1437147835./417367088403539/?type=3&theater>. Acesso em 13/06/2015

Figura 19 : Brincantes do Bumba meu boi de Cururupu, sotaque Costa de Mão (2014)



Fonte: Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura, Foto: Lauro Vasconcelos, disponível em:  
<https://www.facebook.com/funcslz/photos/a.419054568234791.1073741900.286112178195698/419055668234681/?type=3&theater>, acesso em 13/06/2015.

O sotaque de Zabumba ou de Guimarães, em que os traços africanos são mais acentuados e é considerado pelos estudiosos como o ritmo original do Bumba meu boi

maranhense. A zabumba, instrumento que dá nome ao sotaque, é uma espécie de bumbo grande, coberto com couro de animal, com cerca de 50 centímetros de altura, tocado com uma baqueta grossa, apoiado numa forquilha e conduzido por dois carregadores. A origem deste sotaque é atribuída à região do Litoral Ocidental Maranhense, especificamente ao Município de Guimarães, distante 660 quilômetros da capital, situado numa área geográfica de grande concentração de população negra. Por isso, mesmo considerando que o Boi de zabumba exista em outras cidades do estado, os maranhenses também o definem como sotaque de Guimarães (Figura 20).

Figura 20: Zabumbas e brincantes do Boi de Guimarães, sotaque de zabumba (2012)



Fonte: Arquivo pessoal.

O sotaque de *Matraca* ou da *Ilha*, cujos elementos remetem principalmente à cultura indígena, é predominante na Ilha de São Luís. Neste ritmo, o destaque maior são as matracas, instrumento confeccionado com dois pedaços de madeira rústica ou trabalhada, batidos delirantemente, repenicado um contra o outro, numa cadência vibrante. Também são usados maracás, tambores-onça e muitos pandeirões. Costuma atrair multidões que entram na brincadeira, batendo suas próprias matracas, por isso, os Bois de matraca também são chamados de batalhões (Figuras 21 e 22). O Bumba-boi de Maracanã, cuja Sede serviu de campo empírico para a tese, identifica-se com este sotaque.

Figura 21: Boi de Maracanã, em apresentação no Arraial da Lagoa, em 2011.



Fonte: Site do Jornal O Estado do Maranhão, Blog do Joel Jacinto, 03.06.2011. Disponível em <http://joeljasinto.blogspot.com.br/2011/06/o-xx-encontro-de-gigantes-nesta-sexta.html>. Acesso em 13/06/2015.

Figura 22: Boi da Maioba, em meio à multidão de seguidores com suas matracas, em 2014



Fonte: Antonio Martins

O investimento deste capítulo buscou proporcionar uma visão geral sobre o Bumba meu boi no Maranhão. É preciso dizer que cada sotaque e até mesmo cada grupo de Bumba-boi possui uma história, uma riqueza, uma especificidade própria, que traduz uma lógica inerente ao grupo ou a visão de mundo da comunidade que representa. Por isso, insisto em afirmar o caráter didático, descritivo, transitório e incompleto deste capítulo. Mais adiante, viso ultrapassar a mera descrição, com a imersão no universo do Bumba meu boi de Maracanã, em busca da interpretação e da compreensão do fenômeno comunicacional presente no objeto empírico. Apresento, assim, no capítulo seguinte, o suporte teórico-metodológico escolhido para a análise do Bumba meu boi como um fenômeno comunicacional.

### 3 LÁ VAI

Lá vai nosso touro querido  
 É o mais preferido  
 De todo o Brasil  
 De ouro é nosso batalhão  
 Manter a tradição  
 Será sempre um dever  
 De Maracanã  
 Brincar até de manhã  
 Bonito pro povo ver.  
 (Humberto Filho, Boi de Maracanã, 2007)

O Lá Vai na apresentação do Bumba meu boi é uma toada de aviso ao público de que o Boi deu a partida, de que começou a encenação, chamando a atenção daqueles que o esperam. Apropriando-me desse recurso discursivo da brincadeira, começo a argumentação da pesquisa, percorrendo os caminhos teórico-metodológicos escolhidos e explorando conceitos importantes à construção e análise do objeto.

Assim, é revisitada a questão do popular e da construção da identidade nacional, traçando um percurso sobre a legitimação da cultura popular na sociedade brasileira, com destaque para a atuação das esferas política, intelectual e científica, processo em que se inscreve o Bumba meu boi. Nesse item, aproveito estudos anteriores (CARDOSO, 2008, 2011) sobre as relações entre os campos da política e da cultura no Maranhão, além de duas entrevistas que apoiam a nossa argumentação: uma, com seu Marcelino Azevedo, amo do Bumba meu boi de Guimarães, que falou da sua dedicação pela cultura popular e das dificuldades de manter a brincadeira; e outra, com o pesquisador e ex-presidente da Fundação Municipal de Cultura de São Luís, Francisco Gonçalves da Conceição, que discorreu sobre o cenário atual da cultura popular e das políticas públicas para o setor.

Em seguida, apresento um esforço epistemológico para definir o que é Comunicação neste estudo ou pelo menos qual sentido de Comunicação interessa aos objetivos desta investigação, o que leva ao aprofundamento do conceito de mediação e vincula o trabalho aos estudos culturais latino-americanos.

O capítulo é encerrado com uma interpretação do mapa das mediações comunicativas, que constitui o mapa metodológico da tese, sintetizando a abordagem comunicacional das culturas populares aqui proposta. Apresentado de forma gráfica, compõem a nossa versão do mapa os momentos e as mediações do processo de comunicação, aliados às categorias analíticas e às respectivas técnicas de pesquisa aplicadas em cada instância.

### 3.1 A CONSTRUÇÃO DO NACIONAL-POPULAR NO BRASIL

A questão das culturas populares e das identidades culturais na América Latina é rica de uma vasta memória política (MATTELART, 2004, p. 142). No Brasil, já nos anos 1960, Paulo Freire trabalha com a “pedagogia do oprimido” remetendo a uma reflexão sobre os elementos de resistência historicamente contidos nas culturas populares. Renato Ortiz desenvolve estudos sobre “moderna tradição brasileira” e a globalização do “internacional-popular” nos anos 1980. Além disso, as contribuições de Jesús Martín-Barbero (“mediações”) e de Néstor García Canclini (“hibridismo cultural”), que serão apropriadas neste estudo, são fundamentais para a institucionalização da pesquisa sobre as culturas populares no Brasil, que se estruturou ainda submetida ao regime totalitário e desenvolveu-se na transição democrática.

Segundo Martín-Barbero (2008, p. 289), vários fatores contribuíram para o desenvolvimento de relações entre os campos da cultura e da política na América Latina. Entre eles: a) as experiências marginais de resistência e oposição nos países de regimes autoritários (grupos de direitos humanos, comunidades cristãs, movimentos artísticos); b) o fato de que a coerção dos regimes militares estava aliada a mecanismos de transformação do imaginário, de fabricação de símbolos e novas formas de convivência social; c) e a cultura que, com a escolarização e propagação dos meios de massa, colocou-se no centro da cena política e social.

Esses fatores se desenvolveram de formas peculiares em cada país. No Brasil, vários elementos de identidade étnica, oriundos de classes populares, foram apropriados pela política, o que aconteceu com o Bumba meu boi, também acionado como fonte para a construção da identidade nacional/regional, num jogo de disputas e apropriações com a política.

A compreensão do Bumba meu boi no Maranhão contemporâneo requer também a contextualização dos estudos existentes a seu respeito, pois a produção científica e intelectual, de um lado, e as culturas vividas, de outro, influenciam-se e integram um mesmo processo social.

[...] o popular não se define por uma essência *a priori*, mas pelas estratégias instáveis, diversas, com que os próprios setores subalternos constroem suas posições, e também pelo modo como o folclorista e o antropólogo levam à cena a cultura popular para o museu ou para a academia, os sociólogos e os políticos para os partidos, os comunicólogos para a mídia. (CANCLINI, 2011, p. 23)

É muito pertinente a avaliação de Canclini, que também chama a atenção para o papel dos pesquisadores, na configuração do que conhecemos por "popular". De acordo com levantamento realizado para esta pesquisa, os estudos de cultura popular no Brasil receberam marcada influência, além do campo político, dos pressupostos ideológicos e das visões de mundo do Movimento Modernista (1920-1930) e do Movimento Folclórico Brasileiro nos anos 1950.

Como registrou Canclini (2011, p. 207), na América Latina, o popular não é o mesmo "quando é posto em cena pelos folcloristas e antropólogos para os museus (a partir dos anos 20), pelos comunicólogos para os meios massivos (desde os anos 50), e pelos sociólogos políticos para o Estado ou movimentos de oposição (desde os anos 70)".

O processo de assimilação do Bumba meu boi e outras manifestações populares, a exemplo do samba, do carnaval, do reisado, do tambor de crioula, pela sociedade brasileira foi desencadeado por dois fatores fundamentais ligados à construção de uma identidade nacional/regional para o país, como estudado em pesquisa anterior (CARDOSO, 2008): a) o trabalho de pesquisa e registro dos folcloristas e estudiosos da cultura popular no Brasil, a partir dos anos 1920; b) e estratégias políticas oficiais de difusão e divulgação das culturas populares associando-as à imagem do Estado, ou seja, a manipulação de símbolos étnicos pelo Estado para a criação de símbolos nacionais.

Esses fatores que contribuíram para o reconhecimento social das culturas populares no Brasil levam à discussão sobre a construção histórica da ideia de cultura popular.

Como lembra Strinati (1999, p.20), a ideia moderna de cultura popular está associada às primeiras formas de consciência nacional no final do século XVIII na Europa, que consistiu numa tentativa dos intelectuais de transformar a cultura popular em cultura nacional. De acordo com Raymond Williams (1992 apud Strinati, 1999) houve uma mudança de perspectiva sobre a noção de cultura popular do século XVIII para o XIX: popular era o que podia ser tomado do ponto de vista do povo. Com o passar do tempo, o popular foi interpretado como "um tipo inferior de trabalho" ou ainda como "uma obra deliberadamente agradável". Mais tarde, vigorou outro significado: "coisa apreciada por muitos". E, a acepção mais recente é a de "cultura feita pelo próprio povo", que é muito confundida com o folclore<sup>28</sup>.

---

<sup>28</sup> Teixeira Coelho retoma a Carta do Folclore Americano para definir o termo: "conjunto de bens e formas culturais tradicionais, predominantemente de caráter oral e local, e que se apresentam inalteráveis em seus modos de apresentação" (COELHO, 1997, p.176).

Os estudos de Chartier (1995, p.183) sobre a construção histórica do conceito de cultura popular informam que por muito tempo nos países ocidentais a concepção clássica e dominante de cultura popular no campo científico foi baseada em três ideias: (1) que a cultura popular podia ser definida por contraste com o que ela não era, ou seja, com a cultura letrada e dominante; (2) que seria possível caracterizar como "popular" o público de certas produções culturais; e (3) que as expressões culturais podem ser tidas como socialmente puras e, algumas delas, como intrinsecamente populares.

Chartier acredita que esses postulados não dão conta de compreender as configurações plurais da cultura popular nos dias de hoje. Demonstra isso com o exemplo da *littérature de colportage*, que consistia em obras populares difundidas por vendedores ambulantes do século XVI ao XIX na França, cujo equivalente no Brasil seria a literatura de cordel. O autor argumenta que essa literatura considerada popular não é tão radicalmente diferente da literatura da elite, que impõe seus repertórios e modelos, já que é compartilhada por meios sociais diferentes, e não apenas pelos meios populares, sendo, ao mesmo tempo, aculturada e aculturante (CHARTIER, 1995).

Nesse aspecto, é possível estabelecer um diálogo com Martín-Barbero, que tira a seguinte conclusão do debate sobre a literatura de *colportage* na França:

se alguns [teóricos] tendem a uma imagem açucarada e espontaneísta da cultura popular, outros tendem a reproduzir a dicotomia que nos impede de pensar a complexidade da circulação cultural: o que vem de cima não chega a tocar os de baixo, porque não tem nada a ver com estes, ou se chega, nada faz além de manipular e alienar, como hoje a cultura de massa (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.157-158).

Parece que ambos os autores concordam que é inútil querer identificar a cultura popular a partir da distribuição supostamente específica de certos objetos ou modelos culturais, ora como se estivessem apartados do mundo urbano, sem relações com a sociedade capitalista (visão romântica baseada na pureza do popular); ora como se a cultura popular não pudesse ter interesse pela indústria cultural, considerando essa aproximação uma forma de dominação ideológica que afetaria a cultura popular a ponto de transformá-la "apenas" em cultura de massa.

Nesse processo de compreensão da cultura popular, "o que importa, de fato, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos" (CHARTIER, 1995, p. 184).

A noção de apropriação de Chartier é muito válida para esta pesquisa, na medida em que visamos identificar as apropriações que os brincantes do Bumba meu boi de Maracanã fazem da indústria cultural, da política e de outros circuitos com que dialoga em seu processo produtivo. Para este autor, a apropriação é percebida a partir da "elaboração de uma história social dos usos e das interpretações, relacionados às suas determinações fundamentais e inscritos nas práticas específicas que os constroem" (CHARTIER, 1995, p. 184). Considerar, assim, as apropriações que as pessoas fazem da arte, dos bens culturais significa estar atento "às condições e aos processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido" (CHARTIER, 1995, p.184).

Num contexto de profundas transformações nos modos de organização social, de produção e de circulação do capital ocasionadas pela industrialização, as sociedades modernas do século XIX assistem à crescente substituição da vida no campo pelas cidades, solidariedades tradicionais pelas relações contratuais, dos laços familiares pela impessoalidade. Nesse ambiente, a tradição parece atropelada pela modernidade, o que levou artistas e intelectuais europeus da época a demarcar o espaço da tradição, numa "busca pelo elo perdido" das raízes culturais da nação, retomando o passado. Com forte apelo preservacionista, portanto, surgem os primeiros estudos sobre o folclore. Aliada a essa inquietação, os intelectuais brasileiros que iniciaram estudos sobre o folclore no final do século XIX se faziam outra pergunta, diretamente ligada à questão da identidade nacional: "quem somos, afinal?", o que motivou e ainda hoje motiva muitos estudos sobre cultura em nosso país.

A conquista da autonomia política da colônia em relação a Portugal em 1822 e a força do movimento abolicionista na segunda metade do século XIX no Brasil repercutem na busca de uma identidade para o (novo) Estado Nacional Brasileiro. Ao que parece, a tentativa de legitimar-se como país autônomo, de conhecer suas próprias origens, de encontrar uma unidade nacional, em meio a tantas transformações, eleva as tradições populares a objeto de inspiração e de análise de intelectuais. A cultura popular, neste momento, é percebida a partir de uma assimilação de elementos étnicos e atrelada à ideia de constituição do Estado-Nação.

As produções científicas e/ou literárias de Celso Magalhães, Aluísio de Azevedo, Sílvio Romero, Nina Rodrigues e Euclides da Cunha foram decisivas nessa tentativa de construir um modelo de identidade nacional brasileira que contemplasse a nova realidade

social, com elementos “autênticos”, “reais” e “originários” do Brasil, mas de modo diferente do ufanismo romântico<sup>29</sup>.

O negro, enfim, surge na literatura nacional sendo integrante da sociedade brasileira, ou melhor, sendo brasileiro e não apenas força de trabalho ou propriedade do senhor, ainda que apresentado de forma ambígua, duvidosa ou negativa. Para ilustrar, Ortiz (1985, p. 39) lembra que no livro *O Cortiço*, de Aluísio de Azevedo, o personagem João Romão ascende socialmente no momento em que se distancia da raça negra (ele se desvencilha da negra Bertoleza, com quem viveu grande parte de sua vida); já, Jerônimo, ao se abrasileirar, não consegue vencer a barreira de classe, e permanece “mulato”, junto à população mestiça do cortiço. As qualidades atribuídas à raça branca, por sua vez, são aquelas que determinam a racionalidade e o espírito capitalista no enredo da obra.

Gradualmente, a identidade do Brasil pensada por esses intelectuais passa a ser produto da mestiçagem de três raças: a branca, a negra e a índia.

Na primeira metade do século XX, o crescimento da urbanização e da industrialização, o surgimento do proletariado urbano e consequente desenvolvimento de uma classe média inserem o país no processo capitalista. Essas transformações estruturais serão refletidas no campo artístico-cultural, dando continuidade ao projeto identitário para o país, mas sob novas perspectivas.

A partir de 1922, o debate sobre cultura popular passa a despertar o interesse da sociedade letrada, quando, com o objetivo de discutir a identidade e a cultura nacional e os rumos das artes, artistas e intelectuais organizam nos dias 13, 15 e 17 de fevereiro, no Teatro Municipal de São Paulo, a Semana de Arte Moderna – marco do movimento modernista no Brasil – que representou, simultaneamente, uma abertura para que o país acompanhasse o mundo culturalmente e buscasse as veias de uma concepção de cultura direcionada para suas origens (étnicas) (CARDOSO, 2008).

O mundo estava em mutação e para os modernistas, o Brasil deveria acompanhar esse movimento. Assim, o panorama das artes brasileiras no século XX começa a sofrer uma mudança profunda: uma vertente conservadora considerava os modernistas meros “importadores” de conceitos europeus ou que os modernistas não compreendiam os valores da vanguarda européia; outra tendência defendia um modernismo adaptado à realidade brasileira, suscitando a busca pelas raízes culturais do Brasil e a ruptura com a cultura européia, gerando

---

<sup>29</sup> No Romantismo, a busca por símbolos de nacionalidade encontrou no índio a inspiração para a identidade nacional, mas a forma idealizada de retratar o índio remetia aos padrões estéticos europeus medievais. José de Alencar foi o ícone desta corrente indigenista na literatura romântica, com *O Guarani*.

novas correntes artísticas, tais como o Movimento Pau-Brasil, o Antropofagismo, o Movimento Verde-Amarelo, entre outros.

A partir dessa efervescência cultural, a temática do nacional-popular vai ganhando força entre intelectuais e artistas. E os modelos essencialmente universalizantes da arte clássica passam a dar lugar a uma arte do dia-a-dia dos brasileiros, de caráter social, trazendo à tona questões polêmicas para época (a violência colonialista, a exploração do índio e do negro, as desigualdades de classe), com vistas a uma identidade “autêntica” e “genuinamente” nacional.

Desse modo, os modernistas aproximam a língua literária da língua falada pelas classes populares, exaltando-a, como faz Manuel Bandeira em "Evocação do Recife" (1930):

(...) A vida não me chegava pelos jornais nem pelos livros  
 Vinha da boca do povo na língua errada do povo  
 Língua certa do povo  
 Porque ele é que fala gostoso o português do Brasil  
 Ao passo que nós  
 O que fazemos  
 É macaquear  
 A sintaxe lusíada (BANDEIRA, 2013)

Inovadores, satíricos e bem-humorados, os modernos zombam do passado, da arte clássica e da herança colonial / aristocrática. Oswald de Andrade (1978) é um exemplo:

#### **Erro de português**

Quando o português chegou  
 Debaixo de uma bruta chuva  
 Vestiu o índio  
 Que pena!  
 Fosse uma manhã de sol  
 O índio tinha despido  
 O português.

É recorrente a temática da formação multicultural do Brasil mostrando-a como uma junção de elementos diferentes, mas revelando o caráter desordenado da formação nacional:

#### **brasil**

O Zé Pereira chegou de caravela  
 E perguntou pro guarani da mata virgem  
 — Sois cristão?  
 — Não. Sou bravo, sou forte, sou filho da Morte  
 Teterê tetê Quizá Quizá Quecê!  
 Lá longe a onça resmungava Uu! ua! uu!  
 O negro zonzo saído da fornalha  
 Tomou a palavra e respondeu

— Sim pela graça de Deus  
Canhem Babá Canhem Babá Cum Cum!  
E fizeram o Carnaval (ANDRADE, 1978, p. 169)

Mário de Andrade, outro expoente da Semana de Arte, teve um papel decisivo no registro e na visibilidade de uma cultura popular do país, por meio de seus estudos sobre folclore e de sua atuação no poder público. Recolheu materiais e informações de interesse cultural, como poemas e canções populares, modinhas, ritmos, festas religiosas e de folia, lendas e músicas indígenas, objetos de arte, entre outros. Suas obras *Clã do Jabuti* (1927) e *Remate de males* (1930) são permeadas por lendas, costumes e modos regionais de falar, além de ritmos e danças populares (samba, coco, toada, modinha). Em *Macunaíma* (1928), o personagem principal se transforma num símbolo da cultura brasileira, um anti-herói (por suas qualidades de mentiroso, preguiçoso, covarde). Em seu estudo "As danças dramáticas do Brasil" (1934-1944), tratou o Bumba meu boi como "a mais exemplar" e também "a mais complexa, estranha e original de todas as danças dramáticas".

Há no Brasil desse período uma tentativa de valorização da cultura popular (produzida pelas classes populares) nas diferentes linguagens, em contraposição a uma cultura clássica (de elite e europeia). Posso citar mais exemplos: na escultura, a *Bailarina*, de Vitor Brecheret; nas artes plásticas, as telas *Antropofagia* e *Abaporu* (1929), de Tarsila do Amaral; e *Cinco moças de Guaratinguetá* (1930), de Di Cavalcanti; na música, *Uirapuru* e *Tocata (O trezinho do caipira)*, de Heitor Villa-Lobos. A cultura popular ingressa, assim, na pauta de discussão de artistas e intelectuais brasileiros no início do século XX ainda como resultado da dicotomia entre uma cultura folclórica e uma cultura de elite.

Para o avanço e a legitimação da cultura popular como objeto científico no campo das ciências sociais e humanas no Brasil, destaco a articulação de algumas condições sociais e políticas fundamentais nesse processo. Uma delas foi a criação da Comissão Nacional de Folclore, em 1947, que, organizada por subcomissões estaduais, formou uma rede de pesquisa nacional, congregando diversos intelectuais e pesquisadores, tais como Renato Almeida, Câmara Cascudo, Afrânio Peixoto e Mário de Andrade.

O objetivo maior da entidade era criar a ciência do folclore nas universidades brasileiras, bastante influenciada pelas metodologias de cunho predominantemente positivista, com registros e descrições das manifestações da cultura popular. As Comissões ficaram muito próximas e mesmo dependentes dos poderes executivos estaduais e trouxeram algum prestígio e legitimidade para o folclore como objeto de investigações eruditas. Mas também

funcionaram, em certa medida, como mecanismo de legitimação das ações do Estado no campo da cultura, através do “discurso autorizado da ciência” (BOURDIEU, 1996).

Para Renato Ortiz (2005, p.142), “a relação entre nacional e popular se manifesta no interior de um quadro mais amplo, o Estado”. E, nesse contexto, os intelectuais são responsáveis por “descolarem as manifestações culturais de sua esfera particular para as articularem numa totalidade que as transcende”. Ou seja, a construção de uma identidade que fortaleça o sentimento de nação e seus valores culturais será uma atitude de disputa de poder e interesses plurais.

Especialmente durante os regimes autoritários, a relação da política (o Estado) com as culturas populares no Brasil tornou recorrente a manipulação de símbolos étnicos para a criação de símbolos nacionais (OLIVEN, 1983). Como registra Canclini (1983), esse processo está presente em grande parte dos movimentos populistas latino-americanos.

Em terras tupiniquins, esse processo é fundamentado na ideologia da democracia racial, segundo a qual a mestiçagem originou uma convivência harmoniosa e democrática, sem conflitos (de raça ou de classe) entre as três matrizes étnicas que formaram o país. Os elementos étnicos são ressemantizados e transformados em cultura nacional, perdendo sua especificidade de origem. Foi o que aconteceu com o carnaval, o samba e o futebol, exemplos da cultura popular, antes negados, reprimidos ou considerados inferiores pela elite e pelo Estado; hoje, essas práticas são amplamente apreciadas e promovidas com o *status* de cultura brasileira.

Como avalia Martín-Barbero (2008, p. 242):

[...] talvez em nenhum outro país da América Latina como no Brasil a música tenha permitido expressar de modo tão forte a conexão secreta que liga o *ethos* integrador com o *pathos*, o universo do sentir. E que a torna por isso especialmente apta para usos populistas. O que aconteceu no Brasil com a música negra, o modo desviado, aberrante, com que ela obteve sua legitimação social e cultural, põe em evidência os limites tanto da corrente intelectualista quanto do populismo, na hora de compreender a trama de contradições e seduções que compõe a relação entre o popular e o massivo, a emergência urbana do popular.

Outras ações que concorreram para o reconhecimento social da cultura popular no país, que aproveitou das pesquisas de Ortiz (1985) sobre a identidade nacional são: a instalação do Ministério da Educação e Cultura, em 1953; a expansão das universidades públicas nacionais; a campanha de Defesa do Folclore e a criação do Instituto Superior de estudos Brasileiros (ISEB), órgão vinculado ao MEC. O ISEB dedicou-se a estudos, pesquisas e

reflexões sobre a realidade brasileira e foi o maior produtor do ideário nacional-desenvolvimentista no país, considerado verdadeira ‘fábrica de ideologias’.

Além disso, vale lembrar os Centros Populares de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPCs da UNE), de 1961 a 1964, que movimentaram o debate público sobre política e cultura pela juventude brasileira. Neles, a cultura popular é discutida sob um viés revolucionário, em que artistas e intelectuais dos movimentos estudantis tentam fazer da arte popular um instrumento de revolução. Baseados na máxima “fora da arte política não há arte popular”, para os CPCs a forma verdadeira de cultura seria a arte engajada, única resposta possível ao processo de alienação. As demais expressões culturais, da elite, da indústria cultural, das classes populares eram consideradas alienadas ou falsas consciências. Mesmo com equívocos, o movimento serviu para aproximar intelectuais e artistas da discussão sobre cultura popular, até então dispersa no cenário nacional, e evidenciar a emergência de novos parâmetros, categorias e conceitos para analisar as culturas populares. Mas as instâncias de repressão do período pós-64 inviabilizaram a continuidade dos CPCs e do ISEB (ORTIZ, 1985, p. 69-73). Um expoente desse movimento foi o poeta maranhense Ferreira Gullar, que em 2014 tornou-se membro da Academia Brasileira de Letras. Ele ingressou no Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes em 1962, ano em que publicou os livros "João Boa-Morte, cabra marcado para morrer" e "Quem matou Aparecida", assumindo uma atitude literária de engajamento político e social. No ano seguinte, é eleito presidente do CPC e lança o ensaio "Cultura posta em questão", cuja primeira edição foi queimada em 1964 (posteriormente reeditado), com a invasão e desativação da sede da UNE pelos militares<sup>30</sup>. A seguir, um trecho do livro "Cultura posta em questão", de Ferreira Gullar, que sintetiza as posições estético-políticas que animaram os Centros Populares de Cultura:

A expressão "cultura popular" surge como uma denúncia dos conceitos culturais em voga que buscam esconder o seu caráter de classe. Quando se fala em cultura popular, acentua-se a necessidade de por a cultura a serviço do povo, isto é, dos interesses efetivos do país. Em suma, deixa-se clara a separação entre uma cultura desligada do povo, não-popular, e outra que se volta para ele e, com isso, coloca-se o problema da responsabilidade social do intelectual, o que obriga a uma opção (GULLAR, p. 21, 2002).

---

<sup>30</sup> Em abril de 1964 Gullar filia-se ao Partido Comunista Brasileiro e continua trabalhando como crítico, poeta e jornalista. Autor de obras consideradas subversivas, foi perseguido pelo Regime Militar, preso após o decreto do AI-5, em 1968. É exilado em 1971, período em que escreve sua obra mais famosa, "Poema Sujo". Chega a morar em Moscou, Santiago, Lima e Buenos Aires, mas colabora com o semanário "O Pasquim", sob o pseudônimo de Frederico Marques. Retorna ao Brasil em 1977 e, depois de uma nova passagem na prisão, volta a publicar regularmente.

O Governo militar desenvolvimentista, possibilitado pelo Golpe de 1964, atuou incisivamente no campo cultural no Brasil. Ao reorganizar a economia brasileira, inserindo o país no processo de internacionalização do capital, a nova ordem econômica fez crescer não só o mercado de bens materiais, como também impulsionou o mercado de bens culturais (consolidação da indústria cultural) no país, com o incentivo de uma produção oficial (controlada) da cultura, promovendo o futebol, festivais de música, programas de rádio, implantação da TV no país, tudo isso baseado na ideologia da segurança e integração nacional.

Contraopondo-se ao autoritarismo, jovens artistas criticam a cultura e a realidade brasileiras da época em movimentos culturais como o Tropicalismo (1967). Com uma linguagem verbal e musical diferente da então predominante, os tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso, Gal Costa, Maria Betânia, Tom Zé, Os Mutantes, inspirados nos ideais antropofágicos de Oswald de Andrade, unem as inovações da Bossa Nova de João Gilberto e Tom Jobim, às guitarras elétricas de *The Beattles* e ao regionalismo de Luís Gonzaga e João do Vale. Mais uma vez, a cultura popular ganha visibilidade no cenário nacional, o que será reforçado no campo acadêmico com o florescimento dos Estudos Culturais na América Latina.

Com um olhar inovador sobre a cultura comum/ordinária, percebida como um modo de vida em condições de igualdade de existência com qualquer outro e sobre o campo do popular que passou a ser interpretado sob a ótica da resistência e não apenas da submissão, os estudos culturais ganham força nos países latino-americanos, dos anos 1980 até os dias de hoje. Essa tendência de estudos é considerada aqui uma condição importante para o reconhecimento da cultura popular como objeto válido e legítimo na academia brasileira, pois antes disso a temática era ignorada ou vista de forma reducionista, dicotômica ou preconceituosa no campo da Comunicação<sup>31</sup>.

A confluência desses movimentos resulta numa redescoberta do popular, um projeto que está em andamento e que atribui novos sentidos, relacionando-o com a: "[...] revalorização das articulações e mediações da sociedade civil, sentido social dos conflitos para além de sua formulação e síntese política, reconhecimento de experiências coletivas não enquadradas nas formas partidárias" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 286).

---

<sup>31</sup> A abordagem da Teoria Crítica, mais conhecida como Escola de Frankfurt, influenciou bastante as escolas brasileiras de comunicação, repercutindo até hoje. De forte viés marxista, esses estudos consideram a cultura popular um produto da alienação da indústria cultural sobre as massas, em contraposição a uma cultura intelectual, erudita.

Há em curso uma nova construção da concepção de sujeito político, já que política seria elaborar e decidir continuamente os objetivos da sociedade, o que pode ser feito, no cotidiano das pessoas, ao se organizar em associações, ao exigir direitos, ao fiscalizar o emprego dos recursos públicos, ao denunciar irregularidades na administração pública, ao conservar as praças de sua cidade, ao ocupar espaços para realizar ações culturais, ao prestar atos de solidariedade. Ou seja, a dimensão política pode ser exercida em várias esferas, de diversas maneiras e não apenas no âmbito do Estado.

Considero a dimensão do político como imanente à vida social, e com isto quero dizer que as relações de poder penetram o domínio da esfera da cultura. Entretanto, o que é político (isto é, relação de poder) nem sempre se atualiza enquanto política, o que implica aceitar que entre os fatos culturais e as manifestações propriamente políticas é necessário definir uma mediação (ORTIZ, 1985, p. 142).

Embora reconheça que os cidadãos façam parte do jogo político, Ortiz entende que nem toda ação política terá força para integrar a política oficial ou fará parte das decisões estatais ou institucionais. Para que isso aconteça, é necessária uma mediação entre a cultura e a política, que pode ser realizada pelos intelectuais, pelos pesquisadores, pela mídia. Segundo o autor, como a cultura é também um fenômeno de linguagem sempre passível de reelaborações e reapropriações, são os interesses dos grupos sociais e do Estado, em disputa, que acabam decidindo o sentido e a importância de cada manifestação ou expressão cultural.

### **3.1.1 Bumba meu boi: a fabricação de um símbolo de identidade no Maranhão**

No Maranhão, até os anos 1960, os grupos de Bumba meu boi eram constantemente expulsos das áreas nobres e centrais da cidade à base de força policial. Para ultrapassar essas barreiras físicas, o Boi teve que se enquadrar em alguns padrões de normalidade das elites, além de contar com a ajuda de políticos, passando por um processo de "asepsia", em que elementos considerados grotescos, oriundos das culturas negras, sofreram adaptações.

Houve uma ressemantização de conteúdos que faziam parte do processo criativo dos folguedos a partir da "reelaboração simbólica das suas relações sociais" (CANCLINI, 1983, p. 43), gerando novas práticas, táticas e sentidos. Hoje, o Bumba-boi é símbolo de identidade regional, divulgado e financiado pelo poder público estadual e municipal.

Uma das repercussões desse processo é que os agentes passam a lidar com o fenômeno cultural de modo diferente, ao passo em que assumem compromissos perante o

Governo, tanto para propagar a cultura local quanto para divulgar a imagem do político que os ajudou.

Assim, o Bumba meu boi, expressão musical, cênica e de dança, originário das classes baixas e das periferias, da cultura negra, perseguido e proibido, tratado como “caso de polícia”, acaba sendo apropriado por políticos e pelas elites, aceito e veiculado como autêntico símbolo da cultura estadual, representante máximo de uma cultura popular.

Num processo muito parecido com o que ocorreu com o samba – antes restrito às classes populares e circunscrito aos morros, transformado em símbolo de identidade nacional pelos militares –, o Bumba meu boi foi introduzido em outro circuito, modificando seu significado inicial. Tornou-se símbolo de identidade do Estado do Maranhão ao ser incorporado pelo mercado de bens simbólicos e apropriado por ações estatais.

Marcelino Azevedo, amo do Boi de Guimarães, importante representante da cultura negra no Maranhão e cujos integrantes são remanescentes quilombolas, conta sua experiência:

Quando eu me entendi, eu ainda conheci gente que foi escravo, as velhinhas já tavam velhinhas, mas elas contavam alguma coisa. A gente novinho deixou na memória. [...] Já brincavam, mesmo escravos. O Boi nessa época não era como agora. Ele era reprimido e era proibido de brincar em algumas partes, em praça... Eles brincavam mais era no quilombo, eram tratado como baderneiro. É muito relativo isso. Depois, de uns tempos que eles [as elites locais] foram se acostumando e até quando eu comecei a brincar Boi [década de 50] eles já chamavam pra brincar na porta deles. Mas antigamente era um outro patamar. Hoje, não. O Boi tem que ser mais sofisticado. O vestiário dos brincantes tem que ser mais sofisticado. [...] Porque a gente saindo de Guimarães pra brincar um Boi aqui [na capital], a gente vai se encontrar com o turista (informação verbal)<sup>32</sup>.

O brincante reconhece que o Boi conquistou um novo espaço na cultura local, sendo não só aceito como requisitado pelas elites durante as festas juninas, mas também como representante do Estado do Maranhão em eventos oficiais nacionais e internacionais e como produto turístico que impulsiona a economia no Estado. No entanto, a moeda de troca para obter esse novo "patamar", foi "sofisticar" a brincadeira para atender as exigências do mercado turístico e dos compromissos políticos.

A apropriação do Boi pelo Estado, pelo mercado, pelas elites urbanas compõe um movimento de perdas e ganhos para a brincadeira. De um lado, "sofisticar" a brincadeira significa estar atento para novas questões como a renovação das indumentárias anualmente, a gravação de CD para expandir a circulação em rádios e outras cidades, cumprir horários

---

<sup>32</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por AZEVEDO, Marcelino. São Luís: 09.10.2012.

rígidos nas apresentações, transformar as "representações"<sup>33</sup> dos terreiros em espetáculos de palco nos arraiais urbanos, entre outros fatores que ressignificam as relações comunitárias e familiares, as solidariedades tradicionais dos brincantes. Enfim, a experiência do brincante com seu fazer cultural passa a ser reconfigurada por relações contratuais, pelo tempo e espaço urbanos, pela lógica da sociabilidade em massa. Do outro lado da moeda, está o novo "patamar" alcançado pelo Bumba meu boi, que pode ser traduzido na maior visibilidade que a manifestação adquiriu na sociedade local e nacional, na cultura como fonte de trabalho e de renda para a comunidade, na profissionalização dos sujeitos, na possibilidade de os grupos de Boi tornarem-se espaços estratégicos de acesso às políticas públicas do poder executivo, como é o caso dos Pontos de Cultura<sup>34</sup>. Essas ações se situam no processo de "emergência urbana do popular", citada por Martín-Barbero (2008).

Não seria um erro afirmar, aos moldes de Canclini (2011), que o Bumba meu boi tornou-se uma forma híbrida do popular, em que uma cultura tradicional, de origem popular, periférica e rural, une-se sincreticamente a diversas modalidades de cultura urbana e massiva.

O amo Marcelino reforça essa ideia de hibridismo no Boi ao explicar que para colocar em prática seus saberes e tradições - oriundos de uma experiência rural e subalterna -, tem que se preocupar também com questões financeiras, materiais, contratuais e de produção da cultura - oriundas da experiência urbana e massiva. Ele explica que, hoje em dia, só para transportar o seu grupo de Bumba-boi, formado por 88 membros, da cidade de Guimarães para a capital, precisa contratar dois ônibus em São Luís:

Eu pago 18 mil reais de carro pra trabalhar uma temporada [junina] pra mim, e ganho 35 mil [por 10 apresentações no São João do Governo do Estado]. Ainda têm os instrumentos, as roupas. Eu que mando fazer tudinho: seja bordar, fazer Boi, tudo é pago! Não dá! E ainda tem a comida do pessoal aqui (informação verbal)<sup>35</sup>.

Antes da divulgação do Boi como “produto turístico maranhense”, “símbolo oficial de identidade do estado”, processo iniciado nos anos 1960 no Governo de José Sarney e impulsionado nos anos 1990-2000, nos Governos de Roseana Sarney, os brincantes

---

<sup>33</sup> Expressão dos brincantes para designar a apresentação do Boi, que inclui encenação, música e dança.

<sup>34</sup> De acordo com o Site do MINC: "Ponto de Cultura é a entidade cultural ou coletivo cultural certificado pelo Ministério da Cultura. (...) uma base social capilarizada e com poder de penetração nas comunidades e territórios, em especial nos segmentos sociais mais vulneráveis. Trata-se de uma política cultural que, ao ganhar escala e articulação com programas sociais do governo e de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer a disputa simbólica e econômica na base da sociedade". Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura>. Acesso em: 29.01.2016.

<sup>35</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por AZEVEDO, Marcelino. São Luís: 09.10.2012.

produziam suas próprias roupas, que eram mais simples, e instrumentos; o Boi brincava no seu terreiro ou na porta da casa de alguma personalidade importante (empresário, político, entre outros) recebendo "cachaça e merenda" como pagamento.

Como analisou Peter Fry (1982, p.53), “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”. Observei esse processo em estudo anterior, no âmbito do mestrado (CARDOSO, 2008): a gestão cultural nos Governos de Roseana Sarney tendeu a se apropriar de expressões culturais populares, como o Bumba meu boi, no processo de produção de símbolos identitários para o Estado, o que contribuiu para a legitimação da governadora como a "protetora" da cultura popular do Maranhão.

Nesse processo, o caráter contestatório do Bumba meu boi foi atenuado por uma estratégia de poder que o elegeu como símbolo de identidade local. Essa eleição ressemantizou o auto do Bumba meu boi (que até início do século XX servia de denúncia, momento em que população podia falar das desigualdades): hoje, a crítica política raramente aparece nas toadas, cedendo lugar cada vez mais à exaltação das belezas naturais, do amor, do próprio grupo e de seu padrinho político-financeiro e a temáticas genéricas como preconceito, drogas, ecologia, futebol. Por essa estratégia, o poder instituído abrandou o caráter contestatório do Bumba meu boi, investindo em práticas discursivas (táticas) que transformaram o folguedo em símbolo de identidade maranhense.

Recorri às noções de estratégias e táticas, no sentido atribuído por Certeau (1998), para entender essas práticas presentes no cotidiano das culturas populares. Segundo este autor, a estratégia é uma ação planejada, o cálculo ou a manipulação das relações de forças que se torna possível a partir do momento em que um sujeito exerce poder sobre outro, em seu próprio domínio; consiste num um saber que sustenta e determina o poder de conquistar para si um lugar próprio. De modo distinto desenha-se a tática, caracterizada como um movimento possível dentro do campo de visão do inimigo, no espaço por ele controlado; trata-se de uma ação de contingência, aproveitando oportunidades e falhas do poder instituído; por isso mesmo é considerada "a arte do mais fraco" (CERTEAU, 1998, p. 100-101).

O amo Marcelino mostra ser consciente das estratégias criadas pela política e aciona táticas possíveis, como a adaptação das toadas, para também se apropriar daquilo que a política pode oferecer:

[...] porque se a gente criticar o Governo, aí que eles não dão nada pra gente. Ninguém quer receber crítica. Por exemplo, um candidato: você vai criticar um candidato, ele rebate logo... e aí Fulano de Tal fica excluído! A gente não pode fazer

uma crítica, muito embora merecendo, mas a gente fica com medo de ser retalhado, de sofrer consequência (informação verbal)<sup>36</sup>.

É preciso ressaltar que a apropriação que o Estado faz da cultura não é pacífica e faz parte das contradições de uma cultura política na qual, "enquanto o popular é suscitado, coloca-se o problema de dominá-lo em benefício da totalidade" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 244). Mesmo não dando conta de encobrir as tensões e de apagar os sentidos de resistência (embora mais pulverizados) das formas culturais populares, o Estado busca legitimação na imagem do popular, enquanto o popular buscará cidadania no reconhecimento oficial (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 244).

Mais uma vez, a fala de seu Marcelino expõe esse jogo de interesses e disputas com o campo político:

Eu voto porque o Boi ainda sobrevive por causa do Governo. Aí eu voto com eles pra não dizer que eu tô contrariando ou que eu sou de um lado político e quero a ajuda deles. É ajudar pra ser ajudado, né? Assim que se faz hoje em dia. Depois de eles servidos, eles não olham pra Marcelino, dono do Boi de Guimarães (informação verbal)<sup>37</sup>.

Em se tratando de uma arena de disputa, diversos fatos importantes aconteceram a partir da década de 1970 e contribuíram para a popularização, divulgação e fabricação de um símbolo de identidade no Maranhão tendo como foco o Bumba meu boi: a apresentação do Bumba meu boi de Pindaré no Rio de Janeiro e gravação de seu primeiro disco, promovidas pelo Governo do Estado do Maranhão; a gravação do disco *Bandeira de Aço*<sup>38</sup>, com selo da Marcos Pereira e composições que incorporaram símbolos e elementos da cultura popular, especialmente do Bumba meu boi, impulsionando o movimento da Música Popular Maranhense (MPM), como a canção *Boi da Lua*, de César Teixeira<sup>39</sup>; o programa televisivo *Raízes*, do radialista José Raimundo Rodrigues, cujo conteúdo baseava-se nos eventos da cultura popular, com destaque para o Bumba boi; programas de rádio AM, que divulgam as

---

<sup>36</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por AZEVEDO, Marcelino. São Luís: 09.10.2012.

<sup>37</sup> Ibid.

<sup>38</sup> Este disco é apontado por pesquisadores locais (SANTOS, 2012; CAMPOS JUNIOR, 2014) como um marco para a produção musical autoral no Maranhão, que garante grande visibilidade à então nascente música popular e provoca maior aceitação da sociedade em relação a essa nova estética musical e às manifestações tradicionais da cultura popular, até então vistas como subculturas. O LP foi gravado por Papete em 1978, com composições de César Teixeira, Josias Sobrinho, Sérgio Habibe e Ronaldo Mota. Ver mais em: SANTOS, Ricarte Almeida. Música popular maranhense e a questão da identidade cultural. Dissertação de mestrado. São Luís: UFMA, 2012; CAMPOS JÚNIOR, José Alberto. *Bandeira de aço: música, identidade e cultura popular no Maranhão*. Dissertação de mestrado. São Luís: UFMA, 2014.

<sup>39</sup> Cf. p. 46

culturas populares, com música, agenda e entrevistas com os produtores; a expansão e diversificação do Boi de orquestra; a organização dos Bois em associações culturais e folclóricas.

De acordo com o dossiê do registro do Bumba meu boi como Patrimônio Cultural (IPHAN, 2011), a partir dos anos 90, de forma mais acentuada nos Governos de Roseana Sarney, houve um impulso no que se refere à promoção e divulgação dessa cultura com viagens de grupos para outros estados brasileiros e para o exterior, gravação de discos com as toadas dos Bumbas, premiação de representantes dos Bois como mestres de cultura e reconhecimento da manifestação por meio de leis nas esferas municipal, estadual e federal. De 1991 até 2009 cinco leis relacionadas ao Bumba meu boi foram aprovadas. A lei estadual 5.299/91 instituiu a toada “Urrou do Boi” (1972), composição de Bartolomeu dos Santos, o mestre Coxinho, do Boi de Pindaré, como o Hino Cultural e Folclórico do Maranhão, determinando a sua execução em todo evento cultural promovido em território maranhense.

#### Urrou do Boi

Lá vem meu boi urrando,  
subindo o vaqueador,  
deu um urro na porteira,  
meu vaqueiro se espantou,  
o gado da fazenda  
com isso se levantou.  
Urrou, urrou, urrou, urrou  
meu novilho brasileiro  
que a natureza criou

Boa noite meu povo  
Que vieram aqui me ver  
Com essa brincadeira  
Trazendo grande prazer  
Salve grandes e pequenos  
Este é meu dever  
Saí pra cantar boi bonito pro povo ver  
São João mandou  
Que é pra mim fazer  
Que é de minha obrigação  
Eu amostrar meu saber  
Urrou, urrou, urrou, urrou  
meu novilho brasileiro  
que a natureza criou

Viva Jesus de Nazaré  
E a Virgem da Conceição  
Viva o Boi de Pindaré  
Com todo seu batalhão  
São Pedro e São Marçal  
E meu senhor São João  
Viva as armadas de guerra  
Viva o chefe da nação

Viva a estrela do dia  
 São Cosme e São Damião  
 Urrou, urrou, urrou, urrou  
 meu novilho brasileiro  
 que a natureza criou.

Viva meu Maranhão  
 Com toda sua fidalguia  
 Um dos estados brasileiros  
 Que o povo tem alegria  
 Existe educação, respeito e harmonia  
 Quem visita o Maranhão  
 Vem cheio de alegria  
 Sempre seja abençoada  
 A terra de Gonçalves Dias  
 Urrou, urrou, urrou, urrou  
 meu novilho brasileiro  
 que a natureza criou

João Cância tem um boi  
 Que não conhece vaqueiro  
 É caiado de preto e branco  
 É tourino verdadeiro  
 Saiu pra passear no nosso país brasileiro  
 Vem conhecer outro estado  
 Que tenha gado estrangeiro  
 E desta viagem que veio  
 Chegou até no Rio de Janeiro  
 Urrou, urrou, urrou, urrou  
 meu novilho brasileiro  
 que a natureza criou

Meu povo preste atenção  
 Nos poeta do Maranhão  
 Que canta sem ler no livro  
 Já tem em decoração  
 Todo ano mês de junho  
 Temos por obrigação  
 De cantar toada nova  
 Em louvor de São João  
 Viva a Bandeira brasileira  
 Cobrindo a nossa nação  
 Urrou, urrou, urrou, urrou  
 meu novilho brasileiro  
 que a natureza criou  
 Por aqui vou saindo  
 São horas d'eu viajar  
 Adeus, até para o ano  
 Quando eu aqui vortá  
 Vou ficar ao seu dispor  
 Os tempo que precisar  
 A turma de Pindaré  
 É pesada no boiá  
 O conjunto é brasileiro  
 E a força Deus é quem dá.  
 Urrou, urrou, urrou, urrou  
 meu novilho brasileiro  
 que a natureza criou.  
 (COXINHO, BOI DE PINDARÉ, 1972)

Em 2005, duas leis municipais, a de número 4.544/05 e a 4.487/05, homenagearam São Marçal definindo o dia 30 de junho também como o Dia do Brincante de Bumba meu boi e a mudança do nome da Avenida João Pessoa para Avenida São Marçal, no bairro do João Paulo, palco de um grande desfile de Bois do sotaque da Ilha no dia do santo, encerrando os festejos juninos. Em 2007, a Câmara Municipal de São Luís aprovou a Lei 4.806/07, que instituiu o Bumba meu boi como Patrimônio Cultural Imaterial da cidade de São Luís. E em 2009 o Bumba meu boi teve o seu dia nacional instituído no dia 30 de junho, pela lei federal número 12.103/09. Essas leis são reflexo das lutas por direitos culturais encabeçadas pelo movimento organizado do Bumba meu boi, mas também da articulação dos grupos junto a agentes políticos específicos (vereadores, deputados, prefeitos, secretários, governadores) que têm influência nos processos de decisão do que importa como político ou não.

### 3.2 CULTURA POPULAR, IDENTIDADE E TRADIÇÃO: REPENSANDO CONCEITOS

Como registra Renato Ortiz (1985, p.70), os primeiros estudos sobre cultura popular no Brasil, influenciados por Gilberto Freyre e Câmara Cascudo, apontam para uma identidade entre cultura popular e folclore, uma concepção elitista que constitui uma forma de saber associada às camadas tradicionais de origem agrária.

Essa concepção, ainda presente em estudos sobre cultura brasileira, é considerada conservadora pelo autor e provém de um paternalismo cultural, já que valoriza a tradição como presença necessária do passado e considera o progresso, as inovações, as transformações da cultura como dessacralização da sabedoria popular (ORTIZ, 1985, p.70-71). Em outras palavras, esta lógica entende que a cultura popular é um elemento a ser preservado, inalterado. Tal visão reforça a velha separação entre cultura erudita (das elites) e cultura popular (folclórica, do povo). Uma tendência em “folclorizar” e ver produtos culturais como exóticos, uma “museificação” do patrimônio cultural, posto de forma isolada das relações sociais.

Reivindicando um olhar mais atento às reconfigurações contemporâneas do popular, Canclini (2011, p. 206) aponta a necessidade de "examinar como se reformulam hoje, ao lado do tradicional, outros traços que tinham sido identificados de maneira inevitável com o popular: seu caráter local, sua associação com o nacional e o subalterno". O que quer dizer, em outras palavras, que as culturas populares não estão mais restritas às experiências

locais ou nacionais em tempos de mundialização cultural; nem restritas a uma experiência de classe social, atreladas às camadas oprimidas da sociedade, tendo em vista que:

os fenômenos culturais *folk* ou tradicionais são hoje o produto multideterminado de agentes populares e hegemônicos, rurais e urbanos, locais, nacionais e transnacionais. Por extensão, é possível pensar que o popular é constituído por processos híbridos e complexos, usando como signos de identificação elementos procedentes de diversas classes e nações (CANCLINI, 2011, p. 220).

Dando continuidade à discussão, Teixeira Coelho também propõe uma ressignificação no estudo do popular:

[...] não se trata mais apenas de formular programas de preservação de tradições arcaicas, supostamente inalteradas, mas de examinar as interações entre o folclore e os demais modos culturais modernos e determinar suas atuais funções na dinâmica cultural (COELHO, 1997, p.176).

Então, apesar de entender o folclore como depositário privilegiado da identidade de cada país e núcleo central de seu patrimônio cultural, o autor discorda que ele corra perigo diante dos meios de comunicação e de outros fluxos/circuitos culturais que promoveriam, segundo os folcloristas, "o processo final de desaparecimento do folclore", a desintegração desse patrimônio e a perda da identidade dos povos, como registrado na Carta do Folclore Americano, elaborada por um conjunto de especialistas e aprovada pela OEA (Organização dos Estados Americanos) em 1970.

A globalização, pondera Woodward (2014, p.21):

produz diferentes resultados em termos de identidade. A homogeneidade cultural promovida pelo mercado global pode levar ao distanciamento da identidade relativamente à comunidade e à cultura local. De forma alternativa, pode levar a uma resistência que pode fortalecer e reafirmar algumas identidades nacionais e locais ou levar ao surgimento de novas posições de identidade.

Realmente, os processos de globalização que alarmaram estudiosos nos anos 1980-1990, pela provável homogeneização mundial de bens materiais e simbólicos que causariam, levaram também a uma preocupação maior com as identidades locais, o que fez proliferar novos movimentos culturais e formas contra-hegemônicas de atuação política. Em outras palavras, apesar de o capitalismo ter estabelecido um novo quadro dentro do qual as culturas puderam coexistir, há espaço para as resistências.

Assim, uma percepção mais contemporânea, que considera as trocas culturais e os fluxos globais inerentes aos processos de mundialização da cultura, choca-se com o discurso

das culturas tradicionais apenas a ser conservadas, cuja autenticidade se encontraria no passado e para o qual qualquer intercâmbio aparece como contaminação.

Concordo com Martín-Barbero (2005, p. 68) ao afirmar que “não é possível ser fiel a uma cultura sem transformá-la, sem assumir os conflitos que toda comunicação profunda envolve”, implicando um entendimento de cultura popular dinâmico, antropológico e relacional.

Canclini (1983) também contribui para o debate chamando atenção para uma problemática no estudo da cultura popular de forma essencialista e universalizante, como se houvesse apenas uma cultura popular que abarcasse todas as práticas culturais oriundas do povo. O autor adverte que o termo, no singular, não dá conta de traduzir a multiplicidade de sentidos possíveis nos processos culturais gerados pelo povo, entidade que não é homogênea, como pressupõem as teorias do Estado-nação. Assim, não caberia determinar a cultura popular de um país, de uma região, mas identificar culturas populares que traduzem os sentidos da existência de grupos sociais, de coletividades.

A compreensão do popular e suas manifestações como "culturas híbridas" (CANCLINI, 2011) inseridas numa sociedade capitalista (CANCLINI, 1983) pareceu mais adequada para esta investigação, após pesquisar diversas concepções não consensuais sobre cultura popular contidas na bibliografia nacional e internacional.

Em seu estudo sobre a inserção das culturas populares no sistema capitalista, Canclini (1983) defende que uma investigação das culturas populares hoje não pode ignorar o processo de produção, circulação e consumo dessas práticas culturais.

A concepção romântica, protecionista, que considera uma “contaminação” o contato do popular com o desenvolvimento capitalista baseia-se numa autenticidade ilusória sobre a sabedoria do povo, uma pureza da cultura, como se “as culturas populares não fossem resultado da absorção das ideologias dominantes e das contradições entre as próprias classes oprimidas” (CANCLINI, 1983, p. 11). Ela já não dá conta de explicar as relações num contexto de globalização e cultura cada vez mais convergente. As trocas, fusões, apropriações e os hibridismos compõem a dinâmica do popular, num processo de negociação constante com culturas hegemônicas, com os meios de comunicação de massa, com o mercado, com o turismo, com a política, num movimento de perdas e ganhos, que não se confunde com aculturação, descaracterização ou mera manipulação.

Para ilustrar, o Bumba meu boi, associado às classes subalternas no Maranhão adquiriu o estatuto de Patrimônio Cultural do Brasil, em 2011, depois de muitas negociações

com as elites maranhenses: até a década de 1970, a manifestação era proibida de aparecer nas áreas centrais da capital, vista como “coisa de vagabundo” e “caso de polícia”. Hoje, recebe apoio financeiro do Governo do Estado, já tem leis que reconhecem sua importância na cultura maranhense, é constantemente agendado pela mídia e no período de São João é a atração mais esperada nos arraiais da capital, São Luís, pelas diversas classes sociais.

Claro que esse processo não foi pacífico. Os grupos de Bumba meu boi tiveram que se adaptar à lógica do mercado, do espetáculo, para agradar um público que não aceitava muito bem a sua estética “grotesca”. Houve várias ressignificações, mas o que se ganhou e o que se perdeu é resultado das demandas e necessidades dos sujeitos em relação num processo de disputa, que será retomado adiante.

Por outro lado, é possível avaliar que a concepção meramente mercadológica e turística, ao tratar a produção e as crenças populares como formas primitivas a serem superadas ou artefatos exóticos a serem somente comprados (CANCLINI, 1983, p.11) também não responde às inquietações deste estudo, porque ignora a relação entre os sujeitos e o valor simbólico desses bens culturais. Nesta acepção, a valorização do bem cultural corresponderia apenas ao seu potencial em gerar lucros. Cultura e natureza são vistos de forma igual, seja uma cerimônia de batizado de Bumba meu boi ou uma paisagem dos Lençóis Maranhenses, o passado se mistura ao presente, num espetáculo a ser fotografado, um bibelô a ser comprado.

Evitando tanto a visão romântica quanto a meramente mercadológica, a postura aqui assumida conjuga as noções do popular sugeridas por Martín-Barbero (2008, p. 268): “enquanto trama, entrelaçamento de submissões e resistências, impugnações e cumplicidades”; e por Canclini (1983, p.43-44), em que a cultura popular é resultado de uma apropriação desigual do capital cultural e elaboração específica das condições de vida dos setores populares em negociação, conflitiva, com os setores hegemônicos.

Interpretando o pensamento de Canclini, Carvalho (1995) afirma que o sistema capitalista possui vários mecanismos e estratégias pelos quais organiza a vida na sociedade contemporânea, dentre eles, a escola e os meios de comunicação, apontados como principais responsáveis pela difusão e afirmação das ideologias das classes dominantes. Os setores populares recebem influências também dessas estratégias oriundas das classes dominantes:

[...] tanto que suas expressões culturais são perpassadas por ideias e valores do saber das elites. Entretanto, a diferença de posições sociais leva também a decodificações e a elementos culturais distintos, o que resulta na produção pelos setores populares de formas próprias de manifestarem a perspectiva da sociedade em que vivem. Por

isso, a sua cultura possui, ao lado dos padrões culturais dominantes, um conjunto de ideias, intuições, valores emanados das suas próprias condições de vida, que podem exercer um senso crítico da realidade e se constituir num conteúdo específico (CARVALHO, 1995, p. 50).

Assim, é preciso sublinhar as contradições que permeiam o cotidiano dos sujeitos das culturas populares e marcam suas formas de expressão, implicando produções imprevistas com marcas de dominação e resistência, de assimilação e rejeição, de reprodução e criatividade, de reelaboração do mesmo e apropriação do outro, enfim, de hibridismos. A noção de cultura, aqui, equivale a um conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social; é constituída por uma série de intercâmbios e mesclas de formas culturais, portanto, híbrida (CANCLINI, 2009, p. 41).

Trata-se de entender a cultura popular como uma categoria complexa, que representa sistemas de ideias, imagens, atitudes, valores, símbolos, heterogêneos e em permanente reelaboração, construídos a partir de relações internas na sociedade. A cultura popular é uma das formas pelas quais o povo dá sentido a sua existência. É, portanto, um processo de significação, expresso por manifestações artísticas, modos de ver, falar, comer, vestir, sentir, conforme é lido nas palavras do amo Marcelino Azevedo que, apesar das adversidades e dificuldades financeiras para manter a brincadeira do Bumba-boi, não abdica dela:

Eu continuo fazendo Boi porque isso tá no sangue de cada pessoa cultural; não é porque a gente faz Boi todo ano, que todo ano ele tem uma representação que preste. Mas a gente faz como o lavrador: se ele faz uma roça este ano e apodrece tudinho? Ele tem que fazer outra no outro ano, porque ele é lavrador! Ele não vai sair da terra dele pra ir pra outro canto fazer outra coisa. O que ele vai fazer? Roçar de novo! (informação verbal)<sup>40</sup>.

A fala do dono do Boi de Guimarães ratifica a justificativa religiosa e identitária da manifestação que lidera, apesar das preocupações e exigências que decorrem de uma forma contemporânea de brincar Boi, que assume uma interface mercadológica e espetacular.

Essa postura pode ser lida a partir de uma noção de identidade cultural cambiante e fluida, em que a identidade é uma questão de 'tornar-se'. Para Hall (2006, p. 43), a cultura é produção e o trabalho produtivo da cultura depende de um conhecimento da tradição, que por sua vez é (re)atualizada e dinamizada pelas gerações e pelos processos sociais, tais como as ações políticas e de mercado, a mídia, as novas tecnologias, a globalização. O que essas dinâmicas fazem é “nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo,

<sup>40</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por AZEVEDO, Marcelino. São Luís: 09.10.2012.

como novos tipos de sujeitos. Portanto não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos de nossas tradições” (HALL, 2006, p. 43).

De acordo com Woodward (2014) essa percepção não nega que a identidade tenha um passado, mas defende que ao reivindicá-la, os sujeitos a reconstroem, transformando também o passado que seria parte de uma "comunidade imaginada".

Ao ver a identidade como questão de 'tornar-se', aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum (WOODWARD, 2014, p.29).

Afirmar que os sujeitos que brincam Boi compartilham uma identidade cultural não significa dizer, portanto, que comungam de um

eu coletivo ou verdadeiro que se esconde dentro de muitos outros eus - mais superficiais ou mais artificialmente impostos - que um povo, com uma história e uma ancestralidade partilhadas, mantém em comum. Ou seja, um eu coletivo capaz de estabilizar, fixar ou garantir o pertencimento cultural ou uma 'unidade' imutável que se sobrepõe a todas as outras diferenças (HALL, 2010, p. 108).

Essa seria uma visão essencialista de identidade cultural, contestada por Hall. O autor propõe um entendimento estratégico e posicional de identidade que interessa a esta análise. Para ele:

É precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas. Além disso, elas emergem no interior do jogo de modalidades específicas de poder e são, assim, mais o produto da marcação da diferença e da exclusão do que o signo de uma unidade idêntica, naturalmente constituída, de uma 'identidade' em seu significado tradicional - isto é, uma mesmidade que tudo inclui, uma identidade sem costuras, inteiriça, sem diferenciação interna" (HALL, 2014, p. 109-110).

Nesse jogo de poder e disputas, os sujeitos são diferentemente posicionados, em distintos momentos e lugares, de acordo com os papéis sociais que assumem, ou seja, eles têm diversas identidades que são acionadas em variados contextos sociais. Então, a noção de identidade adotada neste estudo é de um processo, uma produção nunca acabada, são "pontos instáveis de identificação ou sutura, feitos no interior dos discursos, da cultura e da história. Não uma essência, mas um *posicionamento* (HALL, 1996, p. 70).

Por constituir um posicionamento, a identidade é relacional. Por isso, não pode ser compreendida fora de seus sistemas de significação - a cultura e seus sistemas simbólicos. É nesses espaços que adquire sentido.

Quando dizemos que pertencemos à mesma cultura significa que compartilhamos praticamente os mesmos mapas conceituais e, por isso mesmo, construímos sentidos ou interpretamos o mundo de maneiras bem parecidas, apesar das diferenças individuais e subjetivas de cada sujeito que partilha desse "sistema de representação". Para Stuart Hall (1997, p.5), sistema de representação "consiste em diferentes formas de organizar, agrupar, arranjar e classificar conceitos, e em estabelecer relações complexas entre eles". Desse modo, são os sistemas de representação que permitem a comunicação entre os sujeitos de uma mesma cultura.

Todas as relações sociais têm que ser “representadas na fala e na linguagem para adquirir significado” (HALL, 2006, p. 170). A representação, portanto, significa usar a linguagem para dizer algo com sentido sobre o mundo ou para representá-lo de maneira significativa para as outras pessoas (HALL, 2010).

Dessa maneira, é possível afirmar que os sujeitos pertencentes ao universo do Bumba meu boi constroem códigos, classificações e sentidos próprios, a partir de seus sistemas de representação. Embora façam parte da sociedade maranhense, recebam informações midiáticas, interajam com outros circuitos comunicacionais, estabeleçam relações com o turismo e com a política, os sujeitos que integram o Bumba meu boi possuem vínculos comunitários muito fortes e um estilo de vida bastante influenciado pelas demandas dessa prática cultural (o ciclo anual da festa), que em alguns casos é estabelecida também por laços familiares e religiosos, fatores que geram características muito específicas. Para analisar esse universo, portanto, é necessário acessar e compreender os sentidos desse grupo social.

Ao mesmo tempo, é preciso estar atento para o fato de que os sistemas de representação e os sentidos são estabelecidos sempre de forma processual e dinâmica. Esse cuidado pode evitar interpretações meramente essencialistas da cultura. Conforme alerta Hall (2006), a cultura constitui um conjunto de significados que integram práticas sociais, num processo contínuo de formação de identidades. O significado que se atribui em qualquer experiência semiótica não pode ser fixado definitivamente, a experiência humana se ressignifica continuamente. Assim, “sempre há o ‘deslize’ inevitável do significado na semiose aberta de uma cultura, enquanto aquilo que parece fixo continua a ser dialogicamente reapropriado” (HALL, 2006, p. 33).

Considerando tanto a relativa estabilidade dos sistemas de representação de um grupo social, quanto a circulação dinâmica de significados, é permitido afirmar que o Bumba meu boi, bem como outras práticas culturais populares, materializadas em dança, música,

indumentárias, festas modificam-se também segundo os sentidos que os sujeitos constroem a partir das mudanças sociais, econômicas, políticas, tecnológicas. Constituem, sob essa ótica, identidades fluidas e cambiantes.

A arte e a cultura já têm a grande tarefa de traduzir o que está dentro de nós e entre nós permanece incompreensível, defende Canclini (2011, p. XL), o que deveria liberá-las da "missão 'folclórica' de representar uma só identidade".

O cenário cultural contemporâneo não é mais formado por níveis ou compartimentos estanques que separam a cultura erudita da popular e de massa, a científica da literária, a artesanal da industrial, a étnica arcaica da tecnológica de ponta, a identitária da globalizada, mas pelo sistema do hibridismo cultural.

"A palavra hibridação aparece mais dúctil para nomear não só as combinações de elementos étnicos ou religiosos, mas também a de produtos das tecnologias avançadas e processos sociais modernos ou pós-modernos" (CANCLINI, 2011, XXIX). A hibridização ou hibridação refere-se ao modo pelo qual modos culturais ou partes desses modos se separam de seus contextos de origem e se recombinaem com outros modos ou partes de modos de outra origem, configurando, no processo, novas práticas. A cultura popular pode ser pensada a partir desse ponto de vista, sendo resultado de tensões e negociações entre os sujeitos.

No Bumba meu boi, as mudanças e hibridações acontecem em decorrência de vários processos de negociação com a política, com a mídia, com a urbanização e o deslocamento das comunidades rurais para zonas urbanas.

O Bumba-boi passa a ser incorporado em função de uma identidade regional que tem nas manifestações populares a fonte de uma nova identidade regional que não seria mais a da "Atenas Brasileira"<sup>41</sup>, construída no projeto político de José Sarney como Governador do Maranhão. A justificativa cultural da Atenas Brasileira cede lugar à cultura popular no Governo de Roseana Sarney (1995-2002; 2009-2014), que buscou se legitimar no campo das manifestações populares, o que intensificou o jogo de disputas e de trocas do Bumba meu boi com o campo político, acirrando o cenário de captação de recursos da cultura popular junto à política. Como situa o pesquisador Conceição:

A partir daí, se montam os grandes arraiais na cidade e o Boi vai pro palco. Quando ele vai pro palco, ele vai se adaptar também à lógica do palco, o que não é só uma questão midiática, porque o próprio cotidiano dos brincantes vai mudando com essa

---

<sup>41</sup> O projeto político do governador teria a missão de retomar a "prosperidade" econômica e cultural do Maranhão, remontando a um passado de glórias, nos campos literário e político, quando São Luís teria ganhado a alcunha de "Atenas Brasileira".

adaptação, vai traduzindo a experiência. Antes, o Bumba-boi dançava numa roda, mas com a urbanização e por conta do jogo político, ele assume uma outra lógica (informação verbal)<sup>42</sup>.

Conceição comenta outros aspectos que atuam para a atual configuração do Bumba-boi:

O Bumba meu boi é uma experiência que nasce na zona rural e depois se desloca pra zona urbana. Muitos grupos vieram com a migração, eram famílias do interior que vieram pra capital e o Boi acompanhou essas famílias, que vieram morar nas periferias de São Luís. É o caso dos Bois de zabumba da Fé em Deus e o Boi de Leonardo, originários de Guimarães... É um primeiro tensionamento, essa relação do rural com o urbano. Essa mudança de local vai dificultar acesso a materiais, o material que é utilizado para produzir o Boi começa a mudar, e alguns Bois vão ficar brilhosos, porque vão buscar outros materiais. Alguns vão se encantar e se identificar com Escolas de Samba, aí vão buscar novos materiais pra dar novo sentido à brincadeira, porque eles trouxeram a brincadeira, mas o lugar deles mudou (informação verbal)<sup>43</sup>.

As brincadeiras vindas do interior misturam-se às novas demandas urbanas e àquelas manifestações que já existiam na capital, gerando diversas negociações, inclusive com as elites e com o poder público. A formação de identidades culturais, como destaca Stuart Hall (1997, p. 88-89), perpassa um processo de “tradução”, que:

(..) descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços culturais, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas.

A categoria cultura popular neste estudo remete ao contato, à fronteira, à reelaboração simbólica, próxima da noção apresentada por Teixeira Coelho (1997, p. 119):

[...] a cultura popular não se apresenta como uma cultura à parte da cultura erudita ou dominante, mas como um modo no interior de outro, com o qual dialoga (ou não) em diferentes comprimentos de onda. Sob este aspecto, a cultura popular não é apenas tradição e folclore – isto é, aqueles modos e formas culturais congelados, que se reproduzem a si mesmos sem variação ou que se mostram como resíduos históricos, como ocasionais monumentos (embora monumentos preservados sejam quase sempre apenas aqueles da cultura dominante ou erudita) – mas uma constelação, se não um sistema, de diferentes perspectivas e produtos culturais.

<sup>42</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da. São Luís: 29.01.2015.

<sup>43</sup> Ibid.

A cultura popular dialoga com outros circuitos culturais e deles se retroalimenta, num processo de tradução da experiência, ou seja, numa reapropriação com elementos novos. Tais fronteiras são possibilidades de contato com o que está do outro lado, não significam limites, nem separações. Assim, para entender este convívio com outras cadeias comunicacionais, parto da ótica do hibridismo, da tradução, que assume as transformações como parte do processo da dinâmica cultural.

O entendimento é de que em contato com outros circuitos, as culturas populares criam táticas para manter e atualizar sua tradição. Ao mesmo tempo em que outras cadeias comunicacionais se apropriam das culturas populares.

Assim como as noções de identidade e cultura popular, a tradição é aqui entendida pelo seu caráter mutável e não apenas uma categoria referente a coisas do passado.

Quem auxilia nessa discussão é Thompson (2008), que explica a tradição a partir de quatro diferentes aspectos: 1) Hermenêutico: a tradição é um conjunto de pressupostos de fundo não questionados e aceitos pelos indivíduos na condução de sua vida cotidiana; constitui um esquema interpretativo ou uma estrutura mental para entender o mundo. 2) Normativo: a tradição é um conjunto de suposições, crenças e padrões de comportamento trazidos do passado e que serve de orientação para ações do presente. Por um lado, podem tornar certas práticas rotineiras, "porque sempre foram feitas do mesmo jeito"; por outro lado, geram práticas tradicionalmente fundamentadas (justificadas pela referência à tradição). 3) Legitimador: em certas circunstâncias, a tradição pode servir como fonte de apoio ao exercício do poder e da autoridade, adquirindo, assim, um caráter político. 4) Identificador: como conjuntos de pressuposições, crenças e padrões trazidos do passado, as tradições fornecem material simbólico para a formação de identidades em nível individual e coletivo. O sentido que cada um tem de si mesmo e o sentido de pertença a um grupo são modelados também em referência a esses elementos transmitidos do passado. Com o desenvolvimento da mídia, a natureza desse material simbólico preexistente vem se resignificando, o que traz implicações na formação de identidades (THOMPSON, p. 163-165, 2008).

Como será observado, a tradição no Bumba meu boi pode ser acionada por vários aspectos, seja constituindo a justificativa da prática cultural (aspecto normativo), seja fornecendo elementos simbólicos para a construção de identidades (aspecto identificador).

Nesse processo, Thompson chama a atenção para a transformação das tradições na medida em que seu conteúdo simbólico é apropriado pelos meios de comunicação:

A mediatização da tradição dotou-lhe de uma nova vida: a tradição se libertou das limitações da interação face a face e se revestiu de novas características. A tradição se desritualizou; perdeu sua ancoragem nos contextos práticos da vida cotidiana. Mas o desenraizamento das tradições não as privou dos meios de subsistência. Pelo contrário, preparou-lhes o caminho para que se expandissem, se renovassem, se enxertassem em novos contextos e se ancorassem em unidades espaciais muito além dos limites das interações face a face (THOMPSON, 2008, p.160).

É ponto de concordância com o autor observar a transformação da tradição enfocando o papel da mídia, mas cabe acrescentar em seu argumento que a política, os fatores econômicos e também culturais de cada lugar contribuem para o estabelecimento desse processo.

O Bumba meu boi, como representante das culturas populares no Maranhão, ressignifica sua experiência estética em contato com outros grupos, com as tecnologias da informação, com as mensagens midiáticas, a exemplo das influências que alguns grupos mais ligados à indústria cultural receberam do Boi de Parintins e das Escolas de Samba cariocas, nas indumentárias e instrumentos musicais. Por outro lado, a cultura tradicional do Bumba meu boi também serve de inspiração aos mais variados projetos. Está presente no processo criativo de artistas da MPB, amplamente inseridos na indústria cultural nacional: a canção “Boi de Haxixe”, composta e gravada por Zeca Baleiro; “Bela Mocidade”, composição do Bumba meu boi de Axixá, gravada por Maria Betânia, entre outros exemplos. Vale dizer, ainda, que os grupos de Bumba-boi gravam CDS e DVDS todos os anos para registrar e divulgar as toadas, os ensaios, as apresentações, o que demonstra que estão buscando se inserir cada vez mais no circuito da indústria cultural.

O pesquisador Azevedo Neto, coordenador de Turismo da Prefeitura de São Luís na década de 1970, informa que o primeiro disco de Bumba boi foi gravado em 1971, a reboque do I Festival de Música Popular Brasileira do Maranhão: trata-se do disco do Bumba meu boi da Madre Deus (AZEVEDO NETO, 2011, p.95 apud SANTOS, 2012, p. 76)<sup>44</sup>. Até então, não havia registros de Bumba meu boi na indústria fonográfica. O episódio inédito e quase acidental, posto que não planejado, alertou os outros grupos de Boi, que também começaram a registrar suas toadas em LPS. Hoje em dia é regra, no universo boieiro, gravar CDS e, em alguns casos, DVDS anualmente.

A tendência é que o processo fique mais complexo com as apropriações, ainda incipientes, das tecnologias da comunicação e informação. Com a multiplicação de formatos e conteúdos de comunicação digital, os grupos de Bumba meu boi, que ficavam bem à margem

---

<sup>44</sup> Bumba meu boi sotaque de matraca ou da Ilha, ligado ao bairro da Madre Deus, localizado no Centro de São Luís e conhecido por abrigar grande diversidade de manifestações das culturas populares.

dos processos midiáticos ou eram apropriados pelos discursos midiáticos somente no período de festividades juninas, como elementos típicos, caricatos, símbolos de uma identidade regional (homogênea e atrelada a um passado primitivo), hoje, vislumbram novas possibilidades de posicionamento e divulgação de sua produção.

### 3.3 COMUNICAÇÃO COMO CULTURA: PARA ALÉM DO SENTIDO MIDIÁTICO

A comunicação, as práticas culturais, a arte, a religião, enfim, todas as atividades simbólicas são "tentativas de fornecer orientação a um organismo que não pode viver num mundo que ele é incapaz de compreender", avaliou Geertz (1989, p. 102). Desse modo, a comunicação pode ser compreendida, de uma forma bem geral, como uma prática que busca dar sentido ao mundo.

Voltando o olhar para o campo de estudos da comunicação, é possível identificar uma vasta polissemia do termo e diversos paradigmas pelos quais se pode definir a comunicação. Por isso, cabe fazer uma problematização do sentido de comunicação que é adotado no estudo.

Aproveitando a síntese elaborada por França (2010, p. 25), é possível apontar um denominador comum entre comunicação e cultura: ambos são conceitos que tratam dos sentidos (campo do simbólico) e sua intervenção no domínio das interações entre os indivíduos.

Mas, a percepção sobre cada conceito pode resultar em perspectivas analíticas bem díspares, como assinala a autora:

Conforme a maneira como são tomados, podem apresentar-se como completamente distintos e separados, marcados por simples relações de vizinhança e funcionalidade. Se entendemos a cultura como o estoque de conhecimentos, referências e representações acumulados por um determinado agrupamento social, e a comunicação como o processo através do qual tais referências e informações são transmitidas e circulam, temos que a cultura antecede a comunicação, e esta serve àquela, com maior ou menor positividade, conforme sua eficácia e controle das distorções. Tanto a cultura nessa perspectiva assume um caráter estático, como a comunicação adquire uma natureza meramente instrumental: a comunicação seria apenas o meio através do qual a cultura circularia. Numa perspectiva distinta, podemos entender a cultura como sistema de significações que é produzido no âmbito das práticas sociais através das interações comunicativas entre os indivíduos (FRANÇA, 2010, p. 25).

Este último entendimento possibilita não apenas a confluência dos conceitos, mas também evidencia a centralidade dessa dinâmica de constituição e circulação de sentidos para a configuração da própria vida social. E esse caminho, do entrelaçamento e da

interdependência entre comunicação e cultura, parece mais adequado aos propósitos deste estudo.

No investimento epistemológico que é traçado, são afastados os paradigmas ideologista e informacional de comunicação na análise do objeto de estudo. Para Martín-Barbero (2008, p. 282-284), enquanto (1) a tendência ideologista busca os rastros da dominação, analisa os objetivos econômicos e ideológicos dos meios massivos para descobrir como estes submetem os consumidores, gerando uma concepção instrumental dos meios, (2) a tendência informacional deixa de fora a questão do sentido e do poder, tecnicista, baseia-se em métodos exatos e ignora a informação como processo de comportamento coletivo, gerando uma concepção que propõe a dissolução tecnocrática do político. Ambos os paradigmas reduzem a comunicação aos meios de massa e à mera transmissão de informação. Esse modelo não dá conta de explicar a complexidade de relações em nosso objeto de estudo.

O norte-americano James Carey (1992) relembra que historicamente nas culturas industrializadas, o processo de comunicação tem sido equiparado aos sistemas de transportes e até hoje costuma ser reduzido a termos como "transmissão", "envio", "informação" nos dicionários contemporâneos.

Para o autor, os paradigmas baseados numa "visão transmissiva" foram bastante difundidos no entendimento sobre comunicação da cultura ocidental, assemelhando-a a um processo pelo qual mensagens são transmitidas e distribuídas no espaço com a finalidade de controle, seja das distâncias, seja das pessoas. As motivações políticas e econômicas desse processo que remete à "era de exploração e descoberta" no século XVI são frequentemente lembradas, mas o que interessa ao autor é a motivação religiosa:

O transporte, particularmente quando trouxe a comunidade cristã da Europa em contato com a comunidade pagã das Américas, foi visto como uma forma de comunicação com profundas implicações religiosas. Essa expansão territorial foi uma tentativa de estabelecer e estender o reino de Deus, criar condições sob as quais o projeto divino pudesse ser realizado, produzir um paraíso celestial ainda que numa cidade terrestre. O significado moral do transporte, então, era o estabelecimento e a extensão do Reino de Deus na Terra. O significado moral de comunicação era o mesmo. Pela metade do século XIX o telégrafo quebrou a identidade entre comunicação e transporte, mas também levou o pregador da era, Gardner Spring, a exclamar que nós estaríamos na 'fronteira de um resultado espiritual porque o pensamento agora viajava por meio de vapor e fios magnéticos' (CAREY, 1992, p.15-16, tradução nossa).

Na percepção do autor, a "revolução tecnológica" de hoje, a qual muitos veem como uma grande ruptura com o passado, na verdade constitui a continuidade de uma história antiga e não uma grande novidade. Embora o computador e o satélite tenham reduzido o

tempo ao presente instantâneo e o globo a um ponto onde todo mundo está no mesmo lugar, os hábitos da mente e as estruturas de pensamento que parecem características de nossa era, são consideradas "repetições previsíveis", o que o autor demonstra com o caso de uma tecnologia revolucionária pra sua época: o telégrafo. De forma análoga ao que acontece hoje com estudos sobre a internet, Carey examinou o telégrafo como um meio de comunicação, analisando seus antecedentes históricos, a forma pela qual o telégrafo possibilitou a reconfiguração do tempo e do espaço, seus efeitos sobre a ideologia, o comércio e outros aspectos da vida social, concluindo que a tecnologia foi um divisor de águas no processo de conexão, porque, pela primeira vez, tornou a geografia irrelevante na comunicação, permitindo que os símbolos se movessem sem a necessidade da interação face a face, de modo independente e mais rápido que os meios de transporte (CAREY, 1992). E a forma como foi pensada essa nova tecnologia contribuiu para a consolidação de um pensamento comunicacional baseado no paradigma transmissivo, pois entrou nas discussões americanas como um fato divinamente inspirado pelos propósitos de divulgar a mensagem Cristã mais longe e mais rápido, diminuindo o tempo, ultrapassando o espaço e salvando os pagãos. Na medida em que o discurso científico passou a ganhar peso e reconhecimento social, a metáfora religiosa que embasava o telégrafo fracassou e a própria tecnologia da informação foi deslocada para o centro do pensamento. Daí a centralidade dos meios e de suas funções, na perspectiva norte-americana, que entendia a comunicação como um processo e uma tecnologia que poderia, algumas vezes com propósitos religiosos, espalhar, transmitir e disseminar conhecimento, ideias e informação mais longe e mais rápido com a finalidade de controlar o espaço e as pessoas. Os dissidentes dessa visão são a minoria (CAREY, 1992, p.17-18).

Representante de uma concepção marginal no campo da comunicação nos Estados Unidos, Carey defende uma visão ritual de comunicação, que concebe a comunicação como um processo que possibilita e ordena a transformação social. Para ele, a comunicação é cultura (sua obra mais conhecida se chama *Communication as culture*). A visão ritual de comunicação, embora um segmento menor, é a mais antiga das visões - os dicionários a denominam de "arcaica". Numa definição ritual, comunicação está ligada a termos como "compartilhar", "participar", "associação", "sociedade" e "a posse de uma fé comum". Essa definição explora os radicais comuns dos termos "comum", "comunhão", "comunidade" e "comunicação". O foco é direcionado não à expansão territorial de mensagens, mas à

manutenção da sociedade no tempo; não o ato de enviar informação, mas a representação das crenças compartilhadas (CAREY, 1992).

Nesses termos, a comunicação é "um processo simbólico por meio do qual a realidade é construída, mantida, adaptada e transformada" (CAREY, 1992, p. 23, tradução nossa). É um ritual que reúne produtores e receptores em torno de crenças compartilhadas. Portanto, representa e compartilha as crenças e opiniões de uma dada sociedade.

Escritores dessa tradição frequentemente buscam sua herança, em parte, nas Formas Elementares de Vida Religiosa de Durkheim e no argumento dito em outro lugar de que 'a sociedade substitui o mundo revelado aos nossos sentidos por um mundo diferente que é uma projeção dos ideais criados pela comunidade' (1953: 95). Essa projeção dos ideais da comunidade e sua concretização de forma material (ou materialização) - dança, teatro, arquitetura, notícias, linhas de discurso - criam uma artificial ainda que real ordem simbólica que opera para dar não informação, mas confirmação, não para alterar atitudes ou mudar mentes, mas para representar uma ordem subjacente das coisas, não para cumprir funções mas para manifestar um contínuo e delicado processo social (CAREY, 1992, p. 19, tradução nossa).

A percepção ritual vai entender a leitura de um jornal como uma cerimônia, o ato de assistir a uma missa, por exemplo, uma situação na qual nada de novo é aprendido, mas na qual uma visão particular do mundo é representada e reforçada. Seria um ato ritual e mais do que isso, teatral. "O que se põe diante do leitor não é informação pura, mas uma representação das forças em conflito no mundo" (CAREY, 1992, p. 20, tradução nossa). Assim, a comunicação constitui uma cerimônia e os agentes (tanto produtores quanto receptores), os participantes do processo. Nesse ritual participatório, e através dele, os sujeitos geram, mantêm e transformam a cultura em que vivem.

A noção ritual, e portanto, cultural, de comunicação seria uma resposta de Carey (1992)<sup>45</sup> ao domínio e à autoridade do Positivismo na investigação norte-americana de comunicação. Um processo complexo que constrói, altera e mantém o mundo da cultura, isto é, o mundo plural e diverso das formas simbólicas que dão sentido à existência humana, concepção de comunicação que Carey partilha com a corrente dos estudos culturais. Essa concepção cultural de comunicação será aproveitada neste estudo em suas convergências com

---

<sup>45</sup> Embora não diretamente filiado aos estudos culturais, James Carey dialoga com essa perspectiva teórica, defendendo a comunicação como cultura e, nesse aspecto, contribui para o nosso entendimento de comunicação. Uma possível ligação do autor aos estudos culturais diz respeito ao texto Harold Adams Innis and Marshall McLuhan, publicado por Carey em 1967 (The Antioch Review, v. 27, n. 1. Spring, 1967, p. 5-39) e que levou Richard Hoggart, um dos fundadores dos estudos culturais, a trocar correspondência com ele. Carey dava o nome de "estudos culturais" ao curso que ministrava na Universidade de Illinois, tendo enviado a Hoggart a ementa do curso, que tratava de Durkheim, Weber, Goffman e escola de Chicago. Hoggart enviou-lhe uma lista de autores ensinados em Birmingham e identificaram muitas semelhanças. Ver mais em: SUBTIL, Filipa. A abordagem cultural da comunicação de J. Carey. Intercom – RBCC. São Paulo, v.37, n.1, p. 19-44, jan./jun. 2014.

o aporte teórico e metodológico dos estudos culturais, em sua versão latino-americana, na medida em que o Bumba meu boi, prática cultural e ritual, é também considerado uma prática comunicativa.

Segundo Escosteguy (2010, p.19), na América Latina, os estudos culturais têm como grande eixo de atuação a análise das culturas populares com uma postura crítica que “questiona o estabelecimento de hierarquias entre formas e práticas culturais, a partir de oposições como cultura 'alta' ou 'superior' e 'baixa' ou 'inferior'”, com o olhar voltado às sociedades mestiças e não-centrais, latino-americanas, onde pode ser situada a sociedade maranhense.

Também, essa tradição de estudos está interessada nas relações entre práticas simbólicas e estruturas de poder. São estudos que atuam na esfera teórica e política: na primeira, apostando no relativo poder das práticas culturais na produção social do sentido e na segunda, como forma de resistência semiótica que poderá criar novas estratégias políticas (ESCOSTEGUY; JACKS, 2005, p.39). Busco explorar essas esferas, na medida em que o Bumba-boi é uma prática cultural que produz sentidos para os sujeitos envolvidos em sua produção e consumo, além de constituir uma forma de resistência étnica, identitária, que almeja reconhecimento social, reivindica direitos, aciona políticas públicas e se articula enquanto movimento social (dimensão política mais ampla).

Como avalia França (2006, p. 70), as investigações desenvolvidas por essa tradição teórica, especialmente os estudos de recepção, voltam-se "para a identificação e o conhecimento dos receptores enquanto sujeitos sociais que não apenas sofrem outros condicionamentos, mas atuam no mundo como sujeitos de diferentes experiências". Nesse tipo de pesquisa, o conhecimento do universo cultural tem um peso muito relevante.

Conforme Martín-Barbero, os processos sociais estão demandando ajustes no objeto de estudo da Comunicação e discussões sobre cultura transnacional, culturas populares, identidades, democracia, formação de novos sujeitos políticos e sociais, novas formas de rebeldia e resistência, movimentos sociais em geral confirmam presença na agenda da pesquisa em Comunicação, apontando para

uma reconceitualização da cultura que nos confronta com essa outra experiência cultural que é a popular, em sua existência múltipla e ativa não apenas na memória do passado, mas também na conflitividade e na criatividade atuais. Pensar os processos de comunicação neste sentido, a partir da cultura, significa deixar de pensá-los a partir das disciplinas e dos meios. Significa romper com a segurança proporcionada pela redução da problemática da comunicação à das tecnologias (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 287).

Compreender a natureza comunicativa da cultura, ensina Martín-Barbero (2008, p. 289), significa estar atento ao “seu caráter de processo produtor de significações e não de mera circulação de informações”. A noção de comunicação que baseia a investigação, portanto, não está restrita à comunicação midiática ou massiva. Para além disso, constitui um processo (ritual) de produção de sentido, que se realiza nas mediações. A comunicação como mediações trata, assim, das relações entre produção de sentido e identidade dos sujeitos nas mais diversas práticas socioculturais (FUENTES, 1996). O conceito de comunicação aqui adotado converge para o "reconhecimento da competência comunicativa das comunidades e para a natureza negociada, transacional, da comunicação" (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 68).

A ampliação da visão de comunicação reivindicada por Martín-Barbero está, assim, intimamente ligada à noção de cultura, sendo possível mesmo afirmar que há uma sobreposição ou uma interdependência entre elas. A comunicação pode ser compreendida como o lugar de atualização, reprodução e também renovação da cultura. O ato comunicativo faz apelo à cultura não como conteúdo a transmitir; a cultura é atualizada e recriada continuamente nas diversas situações de comunicação vividas no cotidiano pelas pessoas em toda parte (FRANÇA, 2010, p. 33), o que Martín-Barbero (2008) chamaria de mediações.

Essa percepção sobre a comunicação é mais adequada aos processos culturais da América Latina, segundo Martín-Barbero. Diz ele:

[...] eu sempre parti do ponto que a comunicação não era apenas os meios e que, para a América Latina, era muito mais importante estudar o que acontecia na igreja aos domingos, nos salões de baile, nos bares, no estádio de futebol. Ali estava realmente a comunicação das pessoas. Não podíamos entender o que o povo fazia com o que ouvia nas rádios, com o que via na televisão, se não entendíamos a rede de comunicação cotidiana (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 153).

A partir do estudo das mediações do contexto cultural, é possível construir uma "teoria social da comunicação", defendida pelo autor:

Lo que nos interesa es la propuesta de una teoría social de la comunicación basada en el paradigma de la mediación. (...) un modelo que referido al campo del que nos ocupamos busca dar cuenta de las formas que toma la comunicación en cada formación social, de las lógicas que rigen los modos de mediación entre el ámbito de los recursos (...) la organización del trabajo y la orientación política de la comunicación, y por último de los usos sociales de los productos comunicativos (MARTÍN-BARBERO, 1988, p. 9).

A sua pertinência teórico-metodológica é fundamental para esta investigação, ao mesmo tempo em que reforça a validade do estudo de um objeto empírico proveniente da cultura popular no campo da comunicação. É o autor que ressalta:

(...) Mesmo que não haja emissor, receptor, canal. Em um casal se beijando há uma profunda comunicação e ninguém está conversando. Num baile, as pessoas se comunicam através do corpo. Então, teve que se mudar a noção de comunicação para poder mostrar um pouco nossa realidade latino-americana, não só em meio à miséria social, mas, também, em meio à riqueza da vida. É aí que aparece a riqueza cultural. Afirmamos que cultura não é apenas o que a sociologia chama de cultura, que são aquelas atividades, aquelas práticas, aqueles produtos que pertencem às belas artes e às belas letras, à literatura (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 157).

Sendo assim, Martín-Barbero trabalha com uma noção de cultura mais ampla e antropológica, que não se limite ao consumo de produtos ou de eventos e abarque nossos comportamentos, nossas práticas cotidianas (em família, na escola, no trabalho), nossos modos de ver e sentir; uma noção ligada às crenças, aos valores que orientam a vida, às representações, a maneira como é expressa a memória, as narrativas de vida e também atividades como música, bordar, pintar. Do mesmo modo, quando se convive ou se reproduz os costumes que foram de nosso avô, ou quando se rompem com esses mesmos costumes, também aí está se produzindo cultura (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 157).

Considerando que "la 'operacionalización' de la categoría de mediación en determinados 'lugares' desde los cuales se desarrollan los procesos de apropiación y usos sociales de los productos comunicativos abre un nuevo territorio para la investigación" (SUNKEL, 2002, p. 6), esta tese vem para oferecer uma contribuição a esse novo território de pesquisa no âmbito dos estudos culturais, buscando identificar esses novos "lugares" (mediações) que sirvam ao estudo de produtos comunicacionais oriundos das culturas populares.

Neste sentido, o Bumba meu boi, representante das culturas populares, que passa por diversos processos de hibridações e está inserido numa lógica capitalista, constrói um circuito de produção, circulação e consumo, que pode ser entendido à luz da teoria das mediações, na qual:

[...] produção, recepção, meio e mensagem só podem ser pensados como um processo contínuo – as mediações – posição de onde é possível compreender o intercâmbio entre produção e recepção. A mediação integra cultura e comunicação na processualidade do cotidiano, é a cultura vivida em sua dinamicidade comunicativa (BASTOS, 2008, p.86).

Hoje em dia, a categoria mediação ocupa um lugar importante dos estudos culturais porque propõe pensar a comunicação em outro enquadramento, em sua vinculação com a cultura cotidiana, e assim, para além dos meios de comunicação de massa. Sob esse ponto de vista, o que está no entorno do objeto de pesquisa, não é secundário, mas constitutivo; a cultura que envolve as relações observadas também constrói essas relações, já que ela penetra em cada recanto da vida social, mediando tudo.

Neste estudo, as mediações atravessam toda a análise do *Bumba meu boi*, orientando a forma de pensá-lo como prática comunicacional. Mas, o que efetivamente significa essa noção que parece tão maleável e abstrata? O item que segue dedica-se a uma problematização sobre as mediações, apresentando uma trajetória e as reconfigurações do termo na obra de Martín-Barbero.

### **3.3.1 Aproximações com a teoria das mediações em Martín-Barbero**

Para entender a teoria das mediações de Jesús Martín-Barbero e sua aplicação prática no campo da Comunicação, recorro a alguns autores que exploraram as mediações numa abordagem epistemológica ou interpretaram objetos empíricos a partir dessa perspectiva.

Mediação é um conceito que tem sido apropriado de forma bastante diversa no campo da comunicação e o próprio Martín-Barbero foi reconfigurando o conceito e reconstruindo seu protocolo analítico, segundo os novos problemas apontados pelos processos midiáticos e pela globalização.

Como assinala Grijó (2011, s.p.), no âmbito das ciências sociais mediação tem sido utilizada recorrentemente ligada à idéia de intermediário: "essa noção vincula-se à tradição behaviorista, quando se pensava em 'elos intermediários' ligando o estímulo inicial a uma posterior resposta". O autor explica que a relação do conceito de mediação com a esfera cultural parte da herança marxista, apontando Walter Benjamin como um dos primeiros teóricos a pensar sobre a questão de uma mediação fundamental a partir das transformações das condições de produção com as mudanças no espaço da cultura. A "contribuição de Benjamin se refletiu, principalmente, nos estudos de mediação a partir da cultura para se pensar a comunicação" (GRIJÓ, 2011, s.p.).

Martín-Barbero reconhece a influência de Benjamin na construção de seu pensamento comunicacional (MARTÍN-BARBERO, 2000, p.9-10):

Páginas y páginas (más de cien) del diario de campo que escribí durante mi año sabático en Madrid dan cuenta de las iluminaciones y los laberintos por los que me hicieron transitar los escritos de Benjamin, de su debate/combate con Adorno, y mi empatía con el hombre de los márgenes, de mi perderme y encontrarme al encontrarlo y también al perderlo. El libro que salió de ese largo y doloroso parto, *De los medios a las mediaciones*, lleva marcada con fuego la huella de ese encuentro.

Além dos temas que questionavam a história da estética popular, suspeitando da oposição maniqueísta entre cultura popular e massiva, a principal contribuição de Walter Benjamin na obra de Martín-Barbero foi a dissolução do centro como método:

que la única trabazón está en la historia, en la redes de huellas que entrelazan unas revoluciones con otras, o al mito con las narraciones que cuentan las abuelas, en las 'oscuras relaciones', parentescos, entre la refinada escritura de Baudelaire y las turbadoras expresiones de la masa urbana, y de ésta con las figuras del montaje cinematográfico, entre los dialectos de clase y el tejido de los registros que marcan la ciudad (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 7).

Assim, inspirado em Benjamin, Martín-Barbero interessa-se pelos lugares móveis e incertos que configuram as relações entre memória popular e imaginários da massa, recorrendo à história para percebê-la não a partir dos "Eventos e das Obras", mas sim a partir das modificações da percepção, das mudanças na cognição dos sujeitos, no *sensorium* (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 8), em que a massa seria uma matriz cultural para a nova forma de perceber o mundo. Nesse sentido, Benjamin busca entender os novos processos possibilitados pela comunicação de massa a partir das bordas e das margens, o que seria o entorno, o contexto cultural, na teoria das mediações.

Sunkel (2002) também lembra que o termo mediação já teve diversas apropriações: em algumas ocasiões, designa um ato de intermédio, de ligação de um ponto a outro, relacionado a um processo neutro e tecnicista; em outras, é utilizado para denunciar a manipulação de mensagens. Segundo este autor, Martín-Barbero reelaborou o conceito de mediação, quando propôs pensar a comunicação a partir da cultura, numa crítica ao midiacentrismo vigente no pensamento comunicacional:

A mi modo de ver (...) la mediación no implica una relación neutral o instrumental (que es el sentido que tiene en la política) ni tampoco una relación indirecta o distorsionadora (que es el sentido que se le ha dado en la investigación sobre la ideología de los medios). Por el contrario, considera que la mediación es una actividad directa y necesaria entre distintos tipos de actividad y la conciencia. La mediación es positiva y en cierto sentido autónoma: es decir, tiene sus propias formas. Por ello, de lo que se trata es de comprender la relación entre dos fuerzas

como algo que es sustantivo por si mismo, como un proceso activo en que la forma de la mediación altera aquello que es mediado (SUNKEL, 2002, p. 5).

Cabe dizer que o conceito de mediação ao mesmo tempo em que é complexo faz parte das coisas simples e comuns de nosso cotidiano. Na retomada histórica e conceitual das mediações feita por Orofino (2006), a autora relembra o uso popular do termo que "é usado de tantas maneiras, sobretudo em um tipo de situação que para tantos brasileiros é um hábito diário: rezar, pedir aos santos que intercedam junto a Deus em favor dos seus destinos" (OROFINO, 2006, p. 66). Nesta apropriação pelo "senso comum", mediação remete à ideia de que os santos e outras entidades fazem papel de intermediadores na cultura popular religiosa.

Voltando o olhar para o objeto da tese, é possível adaptar o exemplo de Orofino (baseado na série televisiva *O Auto da Compadecida*). O Bumba meu boi é uma manifestação popular de forte cunho religioso, geralmente ligado a promessas que os brincantes fazem para algum santo ou entidade religiosa. Os brincantes creem que o poder dos santos/entidades pode lhes valer no alcance de alguma graça, tais como cura de doenças, êxito em cirurgias, problemas familiares, dificuldades de toda ordem. Os devotos acreditam que agrada os santos e entidades organizar um Boi ou participar de algum que já exista. Na seguinte toada, como em tantas outras, o cantador Humberto de Maracanã demonstra sua devoção a São João:

Eu nasci pra cantar Boi pra São João  
 E comandar o meu batalhão  
 No cabo do meu maracá  
 Ainda estou firme  
 Não sei quando vou deixar  
 Até hoje nas lutas que entrei  
 Meu Maracanã,  
 Eu nunca envergonhei.  
 (BOI DE MARACANÃ, 1996)

O líder do Bumba-boi de Maracanã promete ao santo continuar a frente de seu batalhão (o conjunto de brincantes do Boi) a fim de garantir a execução do melhor trabalho possível, sem envergonhar o grupo, e conseqüentemente, sem decepcionar o santo.

Não só para Maracanã, mas para todo o universo boieiro no Maranhão, o Boi é apresentado como um mensageiro, um *intermediário*, que leva um recado do homem a um santo ou entidade, sendo São João a figura mais homenageada. É preciso fazer um Boi caprichado para que o santo aceite a oferenda e atenda a promessa. Os brincantes estabelecem suas relações diretamente com o divino, estreitando seus laços de comunicação com os seres sagrados, sem ter que recorrer à *intermediação* de autoridades religiosas para por em prática

seus mitos e cultos. Em outras palavras: o Boi representa a *mediação* espiritual do devoto com o santo, como pode ser interpretado na toada "Receba São João esta humilde prenda", de Humberto de Maracanã:

Senhor São João  
 Venha receber  
 Esta coisa linda que fizemos pra você  
 Com a santa luz divina  
 Ilumina meu batalhão  
 É humilde esta oferenda,  
 Mas é de bom coração  
 (BOI DE MARACANÃ, 2004)

A mediação não é lida de forma neutra ou instrumental. Também não se deve aos santos, nem aos deuses, nem ao Boi em si, mas a todo o esforço e devoção dos brincantes, ou seja, deve-se à atuação dos sujeitos: através de cantos, danças, encenações dos rituais, das rezas, ladainhas e sacrifícios, os brincantes fazem seus pedidos e suas homenagens às entidades sagradas, pagam suas promessas, realizam suas obrigações, num processo de trocas e negociações, reciprocidades e solidariedades, de interações.

A partir da metáfora do Boi, é possível inferir que esse entendimento de mediação diz respeito à ação humana e não à abstrata operação de instrumentos/meios/máquinas, sem que haja pessoas intervindo no mundo por meio delas. Contrapõe-se, portanto, ao uso do conceito de mediação destituído de ação humana, como acontece em abordagens teóricas que focalizam apenas as técnicas, de um modo isolado e determinista, como se vê nas teorias funcionalistas e midiocêntricas (OROFINO, 2006, p. 63). As mediações, portanto, implicam um processo substantivo, um processo ativo de interações que é transformador e opera na construção de uma nova realidade.

Martín-Barbero não se debruça sobre um conceito de mediação em seu livro *Dos meios às mediações*. No entanto, tangencia a complexa noção de mediação, em outras circunstâncias, como sendo lugares de produção de sentido para os sujeitos. Em entrevista publicada na *Revista Brasileira de Ciências da Comunicação*, o autor explica a que se referem as mediações, a partir de situações da vida cotidiana:

O que eu comecei a chamar de mediações eram aqueles espaços, aquelas formas de comunicação que estavam entre a pessoa que ouvia o rádio e o que era dito no rádio. (...) Mediação significava que entre estímulo e resposta há um espesso espaço de crenças, costumes, sonhos, medos, tudo o que configura a cultura cotidiana. (...) O que eu estava afirmando desde o começo era isso: a vida festiva, lúdica, familiar, religiosa, que é muito densa na América Latina (MARTÍN-BARBERO, 2000, p. 154).

O que Martín-Barbero denomina de "mapa noturno" na primeira edição da obra *Dos meios às mediações*, em 1987, é uma proposta teórico-metodológica que busca explorar o novo campo das mediações, tateando a realidade latino-americana, mais do que categorizando-a.

"Um mapa que sirva para questionar as mesmas coisas - dominação, produção e trabalho - mas a partir do outro lado: as brechas, o consumo e o prazer. (...) para o reconhecimento da situação a partir das mediações e dos sujeitos", propõe Martín-Barbero (2008, p. 290). A partir do estudo da televisão, o autor explica sua metodologia:

[...] em vez de fazer a pesquisa a partir da análise das *lógicas* de produção e recepção, para *depois* procurar suas relações de imbricação ou enfrentamento, propomos partir das *mediações*, isto é, dos lugares dos quais provêm as construções que delimitam e configuram a materialidade social e a expressividade cultural da televisão (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 294, grifos do autor).

No pensamento inicial de Martín-Barbero, as mediações são os lugares que estão entre a produção e a recepção. Portanto, entre a produção e a recepção do processo comunicacional há um espaço em que a cultura cotidiana se dinamiza (GRIJÓ, 2011). Sob esse ponto de vista, o foco é entender a comunicação a partir da cultura, o que levou o autor a definir três mediações que configuram o modo como os receptores recebem os conteúdos midiáticos: a cotidianidade familiar, a temporalidade social e a competência cultural.

A cotidianidade familiar é o espaço em que as pessoas se confrontam e mantêm suas relações mais intrínsecas, através da sociabilidade e da interação dos sujeitos com as instituições. A temporalidade social coloca em oposição o tempo do cotidiano, que se caracteriza por ser repetitivo, ao tempo produtivo, aquele que é valorizado pelo capital, podendo ser medido. Já a competência cultural é relacionada a questões étnicas e de gênero, constituindo o repertório cultural que os indivíduos adquirem ao longo da vida, não somente através da educação formal, mas pelas experiências do cotidiano.

Lopes (2014, p. 70, grifos da autora) explica o estabelecimento dessa primeira versão do mapa metodológico, que enfatiza as mediações sociais.

Por ser a sociedade contemporânea uma sociedade da comunicação, são os processos comunicacionais enquanto operadores de sentido e o mercado como operador de valor que movem, através de suas contradições e ambivalências, os vínculos sociais entre os sujeitos. Daí o primeiro mapa metodológico em que Martín-Barbero propõe o enfoque epistemológico da *comunicação a partir da cultura* ou o estudo das *mediações culturais da comunicação*.

Várias atualizações desse protocolo analítico foram realizadas, já que a noção de mediação "acompanha permanentemente as mutações da sociedade especificamente no que diz respeito ao papel da comunicação" (LOPES, 2014, p. 70).

Conforme avalia Gomes (2011, p.114), o mapa das mediações passa a ser:

[...] testado a partir de outras questões teóricas, metodológicas e empíricas, o que permite ao autor pensar novas mediações e consolidar sua compreensão de que a recepção é um outro lugar a partir do qual o processo inteiro da comunicação deve ser analisado (Martín-Barbero, 1995); apresentar um novo mapa das mediações (Martín-Barbero, 2006); e, mais recentemente, em *Ofício de Cartógrafo* (Martín-Barbero, 2004), propor um novo mapa que pense as mediações comunicativas da cultura.

Martín-Barbero reelabora sua proposta, que é esboçada no prefácio "Pistas para entre-ver meios e mediações" da quinta edição espanhola da obra "Dos meios às mediações", em 1998, e consolidada em 2003, no livro "Ofício de Cartógrafo".

Para a pesquisadora Ronsini (2010, p.6), após essa revisão, o que era apenas um "mapa noturno", converteu-se num modelo teórico, invertendo o olhar antes direcionado às mediações sociais e culturais dos meios de comunicação para ver a cultura e as mediações a partir da comunicação.

Nesse "novo" mapa das mediações<sup>46</sup>, não se trata apenas de deslocar o olhar dos meios às mediações, mas de olhar a cultura a partir da comunicação e da política. "O mapa agora tem por objetivo o estudo da cultura a partir da comunicação, deslocando o estudo das *mediações culturais da comunicação* para o das *mediações comunicativas da cultura*" (LOPES, 2014, p. 71), o que significou a passagem de uma teoria da recepção para a proposta de uma teoria da comunicação (LOPES, 2014, p. 70).

Sintonizado com as "novas complexidades nas relações constitutivas entre comunicação, cultura e sociedade" (MATÍN-BARBERO, 2008, p. 15), portanto, Martín-Barbero formulou noções de mediação mais adequadas ao contexto contemporâneo, dando origem às mediações comunicativas da cultura: institucionalidade, tecnicidade, ritualidade e socialidade. As mediações são ordenadas em dois eixos: um diacrônico, tensionando as matrizes culturais e os formatos industriais; e um sincrônico, que relaciona as lógicas de produção com as competências de recepção e consumo.

<sup>46</sup> Como informam Grijó (2011) e Lopes (2014), há uma formulação mais recente do mapa das mediações voltado às mutações culturais, apresentada por Martín-Barbero em entrevista concedida em 2009 à Revista Fapesp, cujos eixos são a temporalidade/formas de espaço e mobilidade/fluxos, sendo tensionados pelas mediações: identidade, tecnicidade, ritualidade e cognitividade. No entanto, optamos por operar com a segunda versão do mapa metodológico porque apresenta mediações mais sociais como institucionalidade e socialidade, mais adequadas ao campo empírico em que se desenvolve o estudo.

O mapa das mediações é visualizado graficamente através de um círculo ou circuito (Figura 23), que representa o processo de comunicação, contemplando os momentos do processo cultural. A disposição cíclica busca mostrar a articulação entre os momentos do processo cultural e que a produção de sentido se dá, não em um ponto do processo (produção ou consumo), mas na articulação de suas instâncias (FELIPPI, 2008).

Figura 23 - Reprodução do Mapa das Mediações - 1998



Fonte: Martín-Barbero, 2008, p. 16.

Nesse esquema, as instâncias empíricas são lógicas da produção, matrizes culturais, competências de recepção e formatos industriais e os distintos conceitos de mediação estão a ligar objetos, lugares e processos concretos.

A importância desse mapa, como salienta Lopes (2014, p. 72), reside em "reconhecer que a comunicação está mediando todas as formas da vida cultural e política da sociedade. Portanto, o olhar não se inverte no sentido de ir dos meios para as mediações e nem das mediações aos meios, senão para ver a complexa teia de múltiplas mediações".

Os momentos ou as instâncias empíricas do mapa das mediações podem ser descritos sinteticamente, de acordo com a interpretação de Ronsini (2010): nas **lógicas da produção** encontra-se a preocupação com a organização das formas culturais no que diz respeito aos interesses do Estado e do mercado na regulação dos discursos pela técnica para atender às demandas da recepção e, ainda, com os interesses políticos e econômicos institucionalizados que incidem nas formas culturais. Em relação aos **formatos industriais**, observa-se um tratamento das formas simbólicas e sua transformação em discursos, gêneros,

representações da cultura materializadas em produtos. Por sua vez, as **matrizes culturais** condensam a produção hegemônica de comunicação baseada no capital, as transformações tecnológicas e sua cumplicidade com o imaginário subalterno. No espaço das **competências de recepção/consumo** se encontram as práticas sociais que condicionam a produção de sentido. Já, as mediações, responsáveis pela inter-relação entre os momentos do processo comunicativo podem ser caracterizadas do seguinte modo: a **socialidade** diz respeito às relações cotidianas nas quais se baseiam as diversas formas de interação dos sujeitos e a constituição de suas identidades; conectando a tradição cultural com a forma como os sujeitos (receptores) se relacionam com a cultura massiva. A **ritualidade** se refere aos diferentes usos sociais dos meios e aos diferentes trajetos de leitura. Esses últimos estão estreitamente associados à qualidade da educação, aos saberes constituídos em memória étnica, de classe ou de gênero, e aos costumes familiares de convivência com a cultura letrada, a oral ou a audiovisual. A **institucionalidade** está relacionada aos meios empregados para a produção de discursos públicos com a finalidade de atender às lógicas dos interesses privados. Por fim, a **tecnicidade** remete à construção de novas práticas através das diferentes linguagens midiáticas, estando atento à complexidade dos discursos (às relações de poder e ao contexto histórico que os constituem); aponta também para os modos como a tecnologia vai moldar a cultura e as práticas sociais.

Fazendo uma apropriação do mapa das mediações é que construo a proposta metodológica que segue, uma adaptação que relaciona as instâncias empíricas e as mediações, a partir do caso do Bumba meu boi de Maracanã, num contexto de comunicação, cultura e política.

### 3.4 MAPA PARA EXPLORAR O BUMBA MEU BOI NA COMUNICAÇÃO

O Bumba-boi constitui importante prática cultural, não só pelo caráter étnico, religioso e lúdico que possui, mas também por expressar acontecimentos, ideias e opiniões da comunidade, por representar um movimento cultural para a coletividade, por inserir grupos sociais, oriundos de camadas populares e periféricas, historicamente ignorados pelas políticas públicas, em circuitos oficiais (estatais) e imprevisíveis (regulados pelo mercado). Essas são algumas das razões pelas quais o Bumba-boi se torna também uma prática de comunicação.

A manifestação dá voz à comunidade de brincantes através de seus elementos artísticos (toadas, bordados, encenação, vestimentas, musicalidade), constituindo uma forma

de comunicação de pessoas que só são aludidas pela mídia no calendário oficial de festas promovido pelos órgãos de cultura do poder público no Estado do Maranhão. Ainda assim, quando notados, esses sujeitos são considerados elementos exóticos de uma cultura a ser preservada e divulgada para fins turísticos, portanto, vistos de forma passiva e isolada das suas relações sociais e cotidianas.

Os brincantes do Bumba meu boi são aqui considerados "sujeitos em comunicação", que nomeia um sujeito enredado numa teia de relações - com o outro, com a linguagem e o simbólico (FRANÇA, 2006, p. 76), portanto, são sujeitos estabelecendo interações, que afetam o contexto social e também são afetadas pelo entorno.

Talvez na contramão dos estudos locais sobre as culturas populares, esta tese parte do reconhecimento da agência dos sujeitos que brincam o Boi. Por isso, o entendimento de que ao constituir uma expressão popular de comunicação, o Bumba meu boi apresenta uma forte dimensão política: seja a política mais ampla, como traço imanente à vida social, quanto a que se define no jogo com o campo da política oficial. Desse modo, essa prática simbólica gerada no universo popular e religioso, também é gerada hoje pelas relações que estabelece com o Governo do Estado, com a Prefeitura de São Luís, com deputados e vereadores, com a indústria cultural, com os meios de comunicação de massa, com o turismo, com as grandes empresas e possíveis patrocinadores.

Defendo aqui que esse emaranhado de relações entre comunicação, cultura e política, que constituem o circuito cultural do Bumba meu boi pode ser pensado a partir do mapa das mediações de Martín-Barbero, constituindo um modelo metodológico para o presente estudo. De acordo com as lições de Maria Imacollata Vassalo de Lopes:

Por meio deste mapa, é possível operacionalizar a análise de qualquer fenômeno social que relaciona comunicação, cultura e política, impondo-se como uma dimensão da articulação entre produtores, mídia, mensagens, receptores e cultura (LOPES, 2014, p. 71).

O Bumba meu boi é um processo completo e complexo de comunicação, embora não midiático. Não constitui um meio de comunicação de massa, mas pode ser comparado a processos comunicacionais constituídos pelos momentos de produção, circulação de produtos e consumo. O ponto de partida para compreender o Boi é, assim, identificar os momentos do seu processo comunicativo e as mediações que produzem os sentidos dessa prática cultural, a serem estudados no cotidiano familiar da comunidade do Boi de Maracanã, onde é possível observar os sistemas de representação da referida comunidade, a organização anual da festa, o

imaginário coletivo, as narrativas, as leituras e apropriações que os sujeitos fazem do massivo, entendidas como táticas do cotidiano.

Vale reforçar que a cultura popular é resultado da "imbricação conflitiva com o massivo", postura que combate posições folclorista e de dominação social. Para a tendência folclórica toda mudança é desagregação, deformação de uma forma voltada para sua pureza original. E o viés da dominação social só consegue pensar a produção das classes populares em termos de reação às induções da classe dominante.

O massivo, por sua vez, não se refere apenas aos meios de comunicação de massa, mas a uma nova forma de sociabilidade, uma vez que as relações sociais hoje são organizadas em massa, a exemplo do nosso sistema educacional, de saúde, formas de representação política, organização das práticas religiosas, modelos de consumo e uso do espaço público (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 310).

Na perspectiva adotada, a criatividade das culturas populares está nas resistências do cotidiano, onde é possível perceber que os sujeitos não seguem necessariamente as normatizações dos processos hegemônicos (política, mídia, indústria cultural), bem como suas estratégias de poder.

O cotidiano, esse "espaço da invisibilidade" (CERTEAU, 1998), onde aparentemente nada acontece, é o lugar em que se podem ver a criatividade, as apropriações e as táticas populares. Nele, acontece a reprodução do poder, mas também a invenção da imaginação, a transformação social.

Neste estudo, o cotidiano abrange as rotinas dos indivíduos em várias instâncias da vida na família, no trabalho, no convívio com o outro, incluindo as dificuldades diárias. Como ensina Bretas (2006, p. 29-30), dentre as várias formas de compreender a noção, é possível apreender o cotidiano enquanto categoria de existência, como "dimensão ontológica de realização da vida que se marca pela experiência. Para ela, "a vida diária habita o cotidiano que, apesar de suas ordenações, permite práticas de desvio e a diversidade de experiências. O cotidiano é, em si, uma maneira de experimentar a vida".

Tomo como inspiração o estudo de Felippi (2008) sobre a construção da identidade cultural gaúcha pelo jornal Zero Hora, para apresentar e articular os momentos (matrizes culturais, lógicas de produção, formatos industriais e consumo) e as mediações (institucionalidade, tecnicidade, ritualidade e socialidade) do circuito comunicacional do Bumba meu boi. O objetivo da referida autora era entender como se dava a construção da identidade gaúcha pelo jornalismo, a partir da análise das rotinas produtivas do jornal Zero

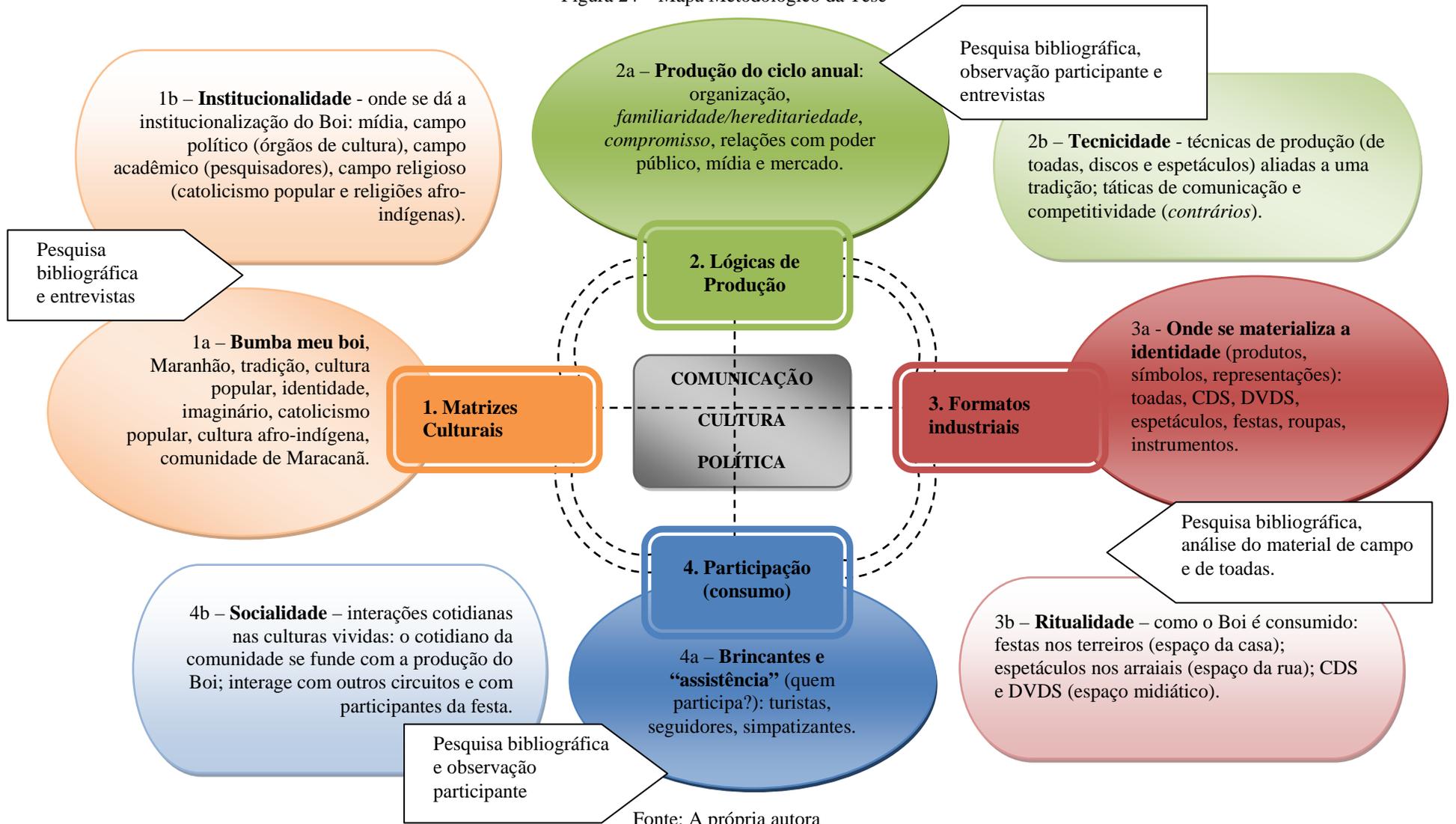
Hora e das mediações que interferiam nessa construção. Desse modo, a pesquisadora se apropriou do mapa metodológico de Martín-Barbero, um esquema circular que representa o processo de produção cultural, com seus momentos e mediações, e construiu uma aplicação visual do mapa, relacionando dados empíricos, metodologia e categorias teóricas. Entretanto, enquanto Felippi (2008) analisa a produção de um meio de comunicação de massa convencional (uma empresa jornalística), a minha interpretação do modelo metodológico é aplicada ao estudo da produção de uma forma de comunicação popular, o grupo de Bumba meu boi de Maracanã.

Devido às limitações próprias da pesquisa de doutorado, o estudo concentra-se na produção, mas considerando que pensar o espaço da produção implica pensar ao mesmo tempo o consumo<sup>47</sup>, uma vez articulados pela vida cotidiana (usos/apropriações/práticas) e pelas tecnologias envolvidas no processo. Partindo daí, proponho o seguinte mapa relacional do Bumba meu boi num contexto de comunicação, cultura e política, que servirá de modelo metodológico para a tese (Figura 24).

---

<sup>47</sup> O consumo no Bumba meu boi é entendido no decorrer do estudo em termos de participação, considerando que os produtores são ao mesmo tempo receptores da festa do Bumba meu boi e que o público é explicitamente convocado para integrar os rituais e as apresentações do folguedo, seja com rezas, com dança, com o uso de "matracas e pandeirões", entre outras formas de participação.

Figura 24 – Mapa Metodológico da Tese



As **matrizes culturais** são marcas ideológicas que constituem a identidade dos grupos e dos campos sociais. Elas interferem na maneira como são configurados os processos culturais e comunicacionais, pois têm a ver com a visão de mundo dos sujeitos. Nas palavras de Martín-Barbero (2008, p. 213), a matriz cultural seria "o substrato de constituição dos sujeitos sociais para além dos contornos objetivos delimitados pelo racionalismo instrumental e das frentes de luta consagradas pelo marxismo". Jane Mazzarino oferece um bom entendimento sobre o termo:

Entendemos as matrizes culturais como marcas incrustadas na experiência social dos sujeitos, que são ativadas nas interações sociais, embaralham-se com as novas experiências e os novos movimentos. São fazeres na vida do sujeito, sejam estes individuais ou coletivos. Estas matrizes culturais atualizam-se no (des)encontro cultural da interação social – comunicacional e/ou midiaticizada – e são também nestes encontros que se modificam, desterritorializam-se para reterritorializarem-se. As matrizes culturais se constituem por via das mediações sociais, e, ao mesmo tempo, são elas mesmas mediações para os fazeres sociais e na construção de novas identidades (MAZZARINO, 2008, p. 49).

O Bumba meu boi serve de matriz cultural para a construção de uma "identidade maranhense", ao mesmo tempo em que é resultado dessa cultura. Dito de outro modo, enquanto o Bumba meu boi é acionado como mediação na construção de uma identidade regional, os discursos circulantes sobre essa identidade regional (na mídia, na política, no mercado) também interferem na configuração do que é o Bumba-boi. Todo um imaginário (SILVA, J., 2012) sobre o Bumba meu boi vem sendo construído tanto por articulações do campo cultural quanto do campo político. É válido questionar de que maneira esse fenômeno tradicional, de forte vínculo comunitário e religioso, relaciona-se com as imagens políticas. Por outro lado, de que modo essas imagens são apropriadas pelos brincantes para construir novos imaginários sobre o Bumba-boi?

O que chamo de imaginário é fornecido por J. Silva (2012), noção que se refere ao mesmo tempo a um reservatório e um motor das experiências humanas. Retomo a potência explicativa do conceito, que é estimulante ao estudo das matrizes culturais: o imaginário é reservatório quando “agrega imagens, sentimentos, lembranças, experiências, visões do real (...) e através de um mecanismo individual/grupal sedimenta um modo de ver, de ser, de agir, de sentir e de aspirar ao estar no mundo”. Por outro lado, constitui motor ao representar “um sonho que realiza a realidade, uma força que impulsiona indivíduos ou grupos” (SILVA, J., 2012, p. 12).

A origem do Bumba meu boi no Maranhão remete a uma narrativa mítica, um imaginário partilhado como patrimônio de grupos sociais por várias gerações, através da oralidade e do cotidiano familiar, o que constitui uma tradição popular praticada por centenas de comunidades no estado. Embora reivindique um caráter tradicional, baseado em narrativas míticas e religiosas, o Boi integra a dinâmica social, dialogando com variados circuitos comunicacionais (mídia, política, turismo e culturas de outros estados).

O imaginário contribui para o sentido de pertencimento e para a construção do laço social na comunidade do Boi de Maracanã, ainda bastante marcada por solidariedades tradicionais e com organização da vida coletiva baseado num sentimento de pertença. Essa comunidade, no entanto, também interage com a cidade, através da tensão com o "tempo" do mundo urbano, de experiências contratuais, da especialização do trabalho, do avanço da especulação imobiliária na zona rural, das relações estabelecidas com vereadores e deputados que têm interesse eleitoral na região do Maracanã, do consumo de conteúdos midiáticos, do uso dos meios de comunicação e das tecnologias da informação, entre outros fatores, que estruturam atualmente a vida em sociedade. Desse modo, a narrativa mítica que justificara a origem do Bumba meu boi, é hoje apenas mais uma de suas fontes de imaginário, considerando suas relações com a mídia, com o turismo e especialmente com a política, agentes que produzem outros tipos de imaginários sobre o Bumba-boi nos dias de hoje. O fato é que diversas formas de imaginário concorrem para a configuração do que se tornou o Bumba meu boi no contexto maranhense, entre outras coisas, consolidado como uma importante expressão de identidade regional.

Para entender a construção do imaginário no Bumba meu boi não se pode limitar o olhar às suas apresentações e aos eventos espetaculares na cidade, é preciso entendê-lo como uma prática cultural que transcorre o ano inteiro, sem muita distinção do mundo do trabalho, do lazer e do cotidiano familiar dos brincantes. Canclini (1983, p. 54) explica que as festas populares não são uma ruptura do cotidiano, mas:

a totalidade da vida de cada comunidade, a sua organização econômica e suas estruturas culturais, as suas relações políticas e propostas de mudanças. (...) Quer festejem um fato recente (a abundância de uma colheita) ou comemorem eventos longínquos e míticos (a ressurreição de Cristo), o que motiva a festa está vinculado à vida comum do povo. (...) uma ocasião na

qual a sociedade penetra no mais profundo de si mesma, naquilo que habitualmente lhe escapa, para compreender-se e restaurar-se.

A construção do Boi como uma matriz cultural está relacionada à consolidação das imagens sobre esse fenômeno e será apresentado por meio de pesquisa bibliográfica e entrevistas com pesquisadores locais e brincantes, visando encontrar os locais onde essa identidade se institucionaliza e se (re)constrói (mediação da institucionalidade). A partir do estudo do imaginário do Bumba meu boi, foi possível descrever algumas mudanças que tomam forma e materialidade nos produtos (formatos industriais), a exemplo das toadas e das apresentações durante o circuito junino oficial no Maranhão. Será válida para o entendimento do Bumba meu boi como matriz cultural, ainda, a discussão sobre a construção da identidade nacional, as categorias de identidade, cultura popular e tradição, apresentadas no início deste capítulo.

Outro momento do processo são as **Lógicas de Produção**, que envolvem a estrutura empresarial, a competência comunicativa (capacidade de construir públicos, consumidores), a competitividade tecnológica e as estratégias de comercialização dos produtos. Nessa instância, é importante investigar: (1) como são as condições inerentes à produção do Bumba meu boi, (2) o que interfere na sua formação e em seus produtos e (3) como são atendidas as demandas do público (consumo) e seus diferentes usos. Cabe destacar que a lógica dos usos e apropriações é articulada à lógica da produção. As estratégias de comercialização e circulação dos produtos "não são algo que se acrescenta depois para vender o produto, mas algo que deixou suas marcas na estrutura do formato" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 302). Os usos, por sua vez, são pensados a partir

[...] dos conflitos articulados pela cultura, das mestiçagens que a tecem e dos anacronismos que a sustentam, e por fim do modo com que a hegemonia trabalha e as resistências que ela mobiliza, do resgate, portanto, dos modos de apropriação e réplica das classes subalternas (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 302).

O Boi de Maracanã assume papel de produtor, enquanto circuito cultural organizado, com uma estrutura de produção empresarial, mas também de receptor, na medida em que o grupo de Bumba-boi reelabora seus sentidos e sua produção a partir das apropriações que faz da mídia e de outros circuitos culturais. Outro fator que caracteriza o Boi como produtor-receptor é que os próprios brincantes que produzem a festa são os consumidores primeiros das toadas, dos ensaios, dos rituais sagrados, dos

CDs, enfim, de todos os símbolos e produtos que resultam do processo criativo. Além disso, os espectadores da festa do Bumba-boi não apenas assistem aos rituais e espetáculos, mas participam desses momentos. Por isso, não são entendidos aqui como receptores ou consumidores, mas como participantes do processo comunicativo, influenciando diretamente na produção do fenômeno.

Uma característica que marca as lógicas de produção do Boi de Maracanã diz respeito à sua forma de organização, baseada no que chamo de sistema de familiaridade e de hereditariedade. Outra característica importante é o compromisso que o Boi assume junto aos Santos e às gerações mais velhas, que serve de motor para a realização da brincadeira.

Na perspectiva adotada, a ideia de organização é compreendida como um "sistema vivo", resultado de "relações entre sujeitos que se realizam como forças em diálogo, selecionando, circulando, transacionando e construindo significação por meio de processos comunicacionais" (BALDISSERA, 2010, p. 61).

Complementando essa definição, aproprio-me de Enriquéz (1997, p. 33) para quem as organizações constituem "um sistema cultural, simbólico e imaginário".

Uma organização familiar teria como núcleo a família, que para Martín-Barbero (2008, p. 295) é "a situação primordial de reconhecimento". É ainda um dos poucos lugares onde os indivíduos se confrontam como pessoas e conseguem manifestar, de fato, suas ansias e frustrações (DURHAM, *apud* MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 295). Então, será considerada na análise, a familiaridade que rege as relações na organização do Bumba-boi.

Por sua vez, o que chamo de hereditariedade, termo derivado da palavra herança, que significa "patrimônio deixado por alguém ao morrer" (CUNHA, 1986, p. 407), decorre em parte da familiaridade, mas também é atravessado por uma questão geracional e patrimonial. Por um lado, as tradições, os saberes e fazeres no Bumba meu boi são compartilhados e atualizados no contato entre as gerações (idosos, jovens e crianças); por outro lado, essa herança deixada pelos mais velhos, que é simbólica e imaterial, costuma ser assumida pelos herdeiros, filhos, netos, sobrinhos ou mesmo alguém escolhido "por consideração", sem laços cosanguíneos, que devem garantir a continuidade da manifestação. Ao mesmo tempo em que há uma questão de respeito pelas gerações anteriores, as novas gerações rompem com certas heranças e atualizam/dinamizam as tradições, numa relação de duplicidade.

Já a categoria empírica compromisso é muito recorrente nas narrativas e nas toadas do Boi de Maracanã, como condição de existência e de produção do Boi, visto que a origem da brincadeira é a promessa religiosa feita a São João Batista, herança que os brincantes atuais receberam de seus antepassados. Mas, o compromisso é reelaborado e atualizado devido a demandas institucionais/políticas, tecnológicas, mercadológicas e midiáticas que surgem no cenário contemporâneo de produção da cultura popular, o que não seria diferente com o Bumba-boi.

Como referência no universo da cultura popular, o Boi de Maracanã tem grande competência comunicativa e um público fiel: existem 22 comunidades de diferentes bairros da cidade de São Luís que integram a brincadeira no período de São João e compõem o "batalhão pesado" do Maracanã, chamado pelos boieiros de Maracanã de "Batalhão de Ouro", denominação que atribui distinção ao grupo.

O Boi de Maracanã busca permanentemente manter sua audiência e seu público fiel. Aposta num *ethos* de Maracanã, baseado num discurso de tradição, familiaridade e hereditariedade, que gera e reforça a identificação com o grupo. Para fins de esclarecimento, Geertz (1989, p. 94) ensina que o *ethos* resume os aspectos morais e estéticos e os elementos valorativos de uma dada cultura (enquanto os aspectos cognitivos e existenciais são designados como "visão de mundo").

A diretoria do Boi visita os 22 bairros desde o início do ano até o período junino, para manter os vínculos, o sentido de pertencimento e os laços sociais estabelecidos com essas comunidades.

Para entender as lógicas de produção e de usos, foi realizada uma vivência na sede do Boi de Maracanã, acompanhando o cotidiano do grupo, que inclui todas as etapas de sua produção, com observação das reuniões da diretoria do grupo; de seus trabalhos de confecção de indumentárias e instrumentos musicais desenvolvidos no local; dos ensaios, das festas, dos ritos e espetáculos públicos. Também, foram realizadas entrevistas com brincantes-artesãos, com cantadores e diretores do grupo.

Sobre os **Formatos Industriais**, estes são representados por Martín-Barbero pelos gêneros, já que ele elege a televisão como território para explorar as mediações. Mas a noção de gênero adotada pelo autor é de estratégia de comunicabilidade (não literária, nem taxonômica), é como marca de comunicabilidade que um gênero existe e é analisado num texto (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 303). Vou mais além, pensando esses gêneros como contratos de comunicação e estratégias de interação, que pressupõem a competência narrativa de emissores e destinatários. Essas "gramáticas

discursivas" originadas de "formatos de sedimentação de saberes narrativos, hábitos e técnicas expressivas" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 17) podem estar presentes, por analogia, em qualquer fenômeno de comunicação seja a TV, o rádio, a imprensa e, no caso em análise, o Bumba meu boi.

O principal produto dessas gramáticas discursivas no Bumba-boi seriam as toadas (canções), criadas a partir do meio social do grupo e materializadas nos ensaios, nos circuitos juninos promovidos pelo poder público e por empresas, nos CDS e DVDS, num imbricamento do popular com o massivo, com a indústria cultural.

Para estudar esse momento do processo, reuni toadas consideradas significativas para o grupo, disponíveis em CDS, buscando entender como o Boi de Maracanã se representa e se comunica com a sociedade, com seu público, através das toadas. Além disso, realizei a observação de ensaios, das festas do Batismo e Morte do Boi (durante o ano de 2014) na sede de Maracanã para apreender essas outras formas de circulação e consumo das toadas, em que o Boi demanda a participação/integração do público, seja para cantar os refrãos das toadas, para bater matracas e pandeirões, para dançar com os brincantes, para comer a comida distribuída pelo Boi em cada ritual, para comprar a cerveja do bar da associação, enfim, para animar a festa. Um ensaio de Maracanã reúne, em média, 3 mil pessoas. Os sentidos dessas representações, que também são produtos, podem ser entendidos tanto do ponto de vista da produção quanto da participação (consumo), além disso, esses momentos do processo comunicativo são atravessados pelas mediações da tecnicidade (de que forma são produzidos), da ritualidade (de que forma são consumidos) e da socialidade (de que forma são vivenciados).

Pode-se também estabelecer uma articulação entre Formatos Industriais e Matrizes Culturais, porque todo formato industrial tem uma matriz cultural, que neste caso advém do popular. Como já referido, o Boi, antes considerado cultura subalterna ou inferior, adquire estatuto de cultura oficial, regional/nacional, símbolo de identidade do Estado (mediação da institucionalidade), com vistas ao mercado, processado pela indústria cultural (mediação da tecnicidade). Essa conquista, no entanto, demandou ajustes, uma adequação dos códigos do Bumba meu boi, novos modos de ser e estar nessa cultura (mediação da socialidade), modos de fazer/produzir essa cultura (mediação da tecnicidade), sintonizados com o gosto das elites e da classe média urbana, seus consumidores (mediação da ritualidade), o que se traduz num jogo de disputas entre discursos hegemônicos e subalternos, numa trama política.

Para fechar o ciclo, surge a **Participação (Consumo)**, que originalmente no mapa das mediações recebe a denominação Competências de Recepção ou de Consumo<sup>48</sup>, correspondendo à lógica dos usos, dos hábitos de classe, das especificidades culturais (instrução, etnia, regionalismo) dos diversos sujeitos que consomem o Boi de Maracanã.

Canclini (1997) vai buscar ajuda nas teorias antropológicas para explicar que o consumo pode ser comparado a um ritual (festa), no qual a sociedade seleciona e fixa, através de acordos coletivos, os significados que a regulam. Neste estudo, optamos por tratar o consumo, essa prática ritualística, pela via da participação em vez da recepção. Em primeiro lugar, porque os brincantes que concorrem para a produção do Boi também participam da festa como consumidores.

Em segundo lugar, porque quem não é brincante, mas assiste às apresentações de Bumba meu boi, ou seja, a "assistência" na cultura boieira, o público que vai aos terreiros e aos arraiais para prestigiar a festa do Boi, é convocado a participar das apresentações e dos ritos, com rezas, danças, execução de matracas e pandeirões, palmas, sendo mais adequado pensar essa forma de consumir em termos de participação.

E, em terceiro lugar, não foi possível realizar um estudo de recepção durante a investigação, porque a vivência na comunidade do Boi de Maracanã permitiu mais proximidade com os produtores do Boi do que com uma possível recepção. Apesar de ter observado diversos espetáculos da manifestação, bem como os rituais de Batizado e Morte do Boi, com a presença e participação do público, não acompanhei o cotidiano de um grupo específico de receptores oriundos da assistência. Mas, a partir da observação da festa e considerando ainda a força dessa manifestação na cidade de São Luís, foi possível construir noções sobre os participantes da festa durante o ciclo anual e estabelecer relações com o processo produtivo da manifestação.

Como descreve Marques (1999), o espectador do Bumba meu boi procede a uma espécie de simbiose imaginária, que exige a participação do sujeito: "Tanto a identificação quanto a participação eliminam as fronteiras das aparências e conduzem a uma experiência comum, a união indissociável entre homem e objeto, entre o homem e o animal" (MARQUES, 1999, p.92).

---

<sup>48</sup> O consumo é o conjunto de processos socioculturais em que se realizam a apropriação e os usos dos produtos (CANCLINI, 1997).

Quanto às mediações, começo abordando a **ritualidade**, que é a primeira mediação no Boi, por ser a justificativa para a sua existência como manifestação de cultura popular, baseada em saberes e práticas tradicionais, representando uma identidade étnica e religiosa para os sujeitos.

Segundo Martín-Barbero (2008, p. 19), a ritualidade é o nexó simbólico que sustenta a comunicação, é sua ancoragem na memória, os seus ritmos e formas, seus cenários de interação e repetição. Para este trabalho, a mediação da ritualidade adquire também uma acepção ligada ao sagrado, dada a dimensão religiosa que também faz parte do Bumba meu boi e mesmo porque a comunicação para este estudo é vista numa perspectiva ritual, em que o processo de comunicação corresponde a uma cerimônia e cujos sujeitos são os participantes da festa, da manifestação.

Cabe lembrar que a ritualidade faz a mediação dos formatos industriais com o consumo, no mapa barberiano. Por sua vez, o conceito de consumo remete a uma dimensão ritualística, na perspectiva adotada:

Os rituais mais eficazes são os que utilizam objetos materiais para estabelecer os sentidos e as práticas que os preservam. Quanto mais caros são os bens, mais forte será o investimento afetivo e a ritualização que fixa os significados a eles associados (CANCLINI, 1997, p. 59).

DaMatta (1981, p. 55) também ensina que as festas e os rituais não devem ser estudados como momentos especiais ou qualitativamente diferentes daqueles do nosso cotidiano. O rito é plenamente compatível com a vida diária e os elementos do cotidiano são os mesmos do ritual. O que deve ser questionado é como elementos triviais do mundo social podem ser deslocados e transformados em símbolos, que em certos contextos permitem engendrar um momento extraordinário. O mundo ritual é feito de oposições e junções, de ênfases e supressões de elementos, é “o mundo do efetivamente arbitrário e o mundo do puramente ideológico” (DAMATTA, 1981, p. 60), sendo, desse modo, capaz de atualizar e reforçar estruturas de autoridade, cindindo quem sabe de quem não sabe; quem tem contato com o poder e quem não tem; quem comemora e quem está descontente. O rito, portanto, tem um caráter dramático que define papéis e provoca responsabilidades.

E Canclini (1983, p.55) partilha dessa percepção:

mediante o ritual da festa o povo impõe uma ordem a poderes que sente como incontroláveis, procura transcender a coerção ou a frustração de estruturas limitativas através de sua reorganização cerimonial, imagina outras práticas

sociais. (...) A festa continua, a tal ponto, a existência cotidiana que reproduz no seu desenvolvimento as contradições da sociedade.

Essas contribuições irão ajudar a operacionalizar a dimensão sagrada da mediação que articula os Formatos Industriais com as Competências de Participação (Consumo). Trata da articulação da memória para assistir ao Bumba meu boi, ouvir/cantar suas toadas, relaciona-se à competência comunicativa da manifestação, que é baseada numa ideia de tradição e às possibilidades de interpretação/leitura dos participantes, englobando também os ritos da produção e do consumo.

A questão aqui é: De que maneira os produtos do Bumba meu boi são consumidos? E como o Boi estabelece essa relação? Interessa saber o lugar onde ocorre o consumo, se há identificação do público com a manifestação e por que isso acontece. Por parte dos formatos, a ritualidade articula a memória discursiva e gramáticas para possibilitar interação com seu público. Desse ponto de vista, a ritualidade faz parte da produção, e no caso do Bumba meu boi, que possui uma dimensão religiosa, é uma condição de produção. Por parte do consumo, tem a ver com os usos que as pessoas fazem do folguedo, ou seja, com as formas diferenciadas de fruir o bem cultural (comprar o CD, assistir aos espetáculos, participar da festa, compartilhar a devoção aos santos e entidades) balizadas por condições sociais do gosto (educação, saberes oriundos da memória étnica, de classe ou gênero).

Já a **socialidade** ou sociabilidade relaciona-se a movimentos de retorno ao comunitário, a grupos sociais, desde o familiar, o trabalho, a escola, a igreja, bairros, entre outros. Inclui questão de gênero, classe, etnia, instrução. Como destaca Bretas (2006, p. 31), as conversações ordinárias constroem a sociabilidade ao promoverem a interação com o outro, conformando as relações sociais que moldam a convivência. A sociabilidade proporcionada pela comunicação dá formas ao cotidiano, ambientando a vida que se sucede dia após dia. O cotidiano é uma chave para entendermos as práticas comunicativas das pessoas comuns.

Neste estudo, a socialidade é representada pelas relações cotidianas dos membros da comunidade do Boi de Maracanã, vinculado às culturas indígena e negra, rural e urbana. Agrega moradores do bairro de Maracanã (zona rural) e pessoas oriundas de outros 22 bairros da cidade de São Luís (zonas rural e urbana). Outra noção que pode ajudar a pensar essas relações é a de identidade, pois se trata de um agrupamento que possui fortes laços de pertencimento/identificação com o *ethos* "ser Maracanã" e em que a força do coletivo é bastante presente. As relações cotidianas dos brincantes do Boi de

Maracanã e demais sujeitos que o integram tecem a comunicação da coletividade, através de reuniões regulares, ensaios, ritos sagrados, grupos de trabalhos artesanais, entre outros. Relacionando as noções de cotidiano e identidade, é oportuno afirmar que "os modos comuns de dizer e fazer, vistos como práticas cotidianas, são formas que possibilitam processos identitários ao apresentarem regularidades e padrões compartilhados socialmente, permitindo que uns se reconheçam nos outros" (BRETAS, 2006, p. 32). Neste espaço, os consumidores também têm vez, firmando-se como agentes que participam do processo comunicativo, na medida em que se reconhecem ou se diferenciam no "outro" (o Boi de Maracanã). Além disso, como matriz cultural, o Bumba-boi constrói representações de si e da sociedade em que se insere (através das toadas, por exemplo), retroalimentando a ideia de identidade maranhense. Assim, a mediação da socialidade resulta dos modos e usos coletivos da comunicação e possibilita o diálogo entre Matrizes Culturais e Competências de Consumo: neste caso, as matrizes culturais acionam o *habitus* que configura as competências de consumo numa cultura popular, como é o Boi, que requer interação e participação do público.

Nesse universo complexo, a mediação da **institucionalidade** é aquela que tende a regular os discursos, abrangendo as relações de poder dos grupos sociais, políticos e econômicos na instância da produção. Tem o Estado como seu principal agente, mas, na atual conjuntura política dos países latino-americanos, "assistimos a uma multiplicação de movimentos em busca de outras institucionalidades, capazes de *dar forma* às pulsões e aos deslocamentos da *cidadania* para o âmbito cultural e do plano da representação para o do *reconhecimento* instituinte" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 18, grifos do autor). Essa mediação requer atenção especial neste trabalho, pois o Bumba meu boi no Maranhão tem uma trajetória de lutas por reconhecimento cultural bastante significativa.

O Bumba meu boi passa por um processo (nada pacífico) de aceitação social durante o século XX: de uma situação de marginalidade/preconceito social e racial, passa a ser visto como símbolo da identidade do Estado do Maranhão, representando o Estado em outras localidades, figurando como tema de campanhas publicitárias institucionais e empresariais, afetando a programação das festas oficiais promovidas pelo poder público, etc. Claro que para adquirir esse estatuto de cultura oficial, foram necessárias adaptações, renúncias, reelaborações sintonizadas com o gosto da classe média urbana. Muitos autores também já trataram da conversão de elementos étnicos pelo Estado para a fabricação de símbolos nacionais/regionais (ORTIZ, 1994; OLIVEN,

1983; FRY, 1982; DAMATTA, 1981;), uma discussão relevante já mencionada no estudo, mas o destaque da análise será a atuação do Bumba meu boi como movimento organizado. Como agente político, o Boi está num permanente processo de negociação e disputa com o poder público e com o mercado, buscando conformar as políticas públicas culturais segundo seus interesses; acionando estratégias de visibilidade; visando à comercialização de seus produtos; dentre outras ações. As perguntas a serem respondidas aqui são: no contexto atual de disputas, de multiculturalismo e de globalização, como o Bumba meu boi de Maracanã se articula politicamente? E, se o Bumba meu boi já possui prestígio social, tem reconhecimento cultural, quais os sentidos dessa mediação política?

O Bumba meu boi atualmente é um movimento cultural que cria organizações para o representar, a exemplo da "Liga Independente de Bumba meu boi do Maranhão" e da "União de Bois de Orquestra do Maranhão". Além disso, cada grupo de Bumba-boi hoje em dia cria uma personalidade jurídica, com CNPJ, para poder fazer contratos e participar de editais promovidos pelos órgãos públicos. Os grupos, que já adquiriram certo reconhecimento social, agora reivindicam direitos, participando ativamente das Conferências de Cultura do MINC, do Governo do Estado e do Município, exigindo políticas públicas conforme seus interesses. Ainda que não consigam atender todas as suas demandas e ainda haja muito o que fazer, representam forte grupo de pressão sob o poder instituído.

A institucionalidade realiza a ligação entre Lógicas de Produção e Matrizes Culturais. A estrutura da produção e organização do Bumba meu boi, que constitui traço identitário no estado, é bastante afetada pelas relações estabelecidas com os campos político (Governo do Estado, Prefeitura, órgãos de cultura e de turismo, deputados, vereadores), midiático (campanhas publicitárias, matérias jornalísticas), acadêmico (pesquisadores e intelectuais). São nessas instâncias que se observam os lugares de institucionalização da identidade do Bumba meu boi.

Por último, a **tecnicidade** é a mediação que se refere às inovações tecnológicas e à competitividade no campo cultural. Mesmo acionando um discurso de tradição, originado em saberes e técnicas tradicionais, passados de pai pra filho, o Boi de Maracanã se harmoniza com as tecnologias de seu tempo para melhor dialogar com a sociedade contemporânea. Dessa forma, faz modificações em seu processo produtivo de acordo com as suas próprias necessidades, a exemplo das adaptações nos materiais usados para confecção de indumentárias e instrumentos musicais, antes

predominantemente de origem animal, hoje mais sintéticos. Busca a circulação nos meios de comunicação de massa e uma maior inserção na indústria cultural, com a produção de CDS anualmente. Além de fazer uso de redes sociais digitais para ampliar a comunicação entre os brincantes e divulgar a manifestação para a sociedade (seja por iniciativa própria ou dos fãs).

Quanto à competitividade, é uma marca recorrente no universo do Bumba meu boi maranhense: grupos têm rivais históricos, chamados de "contrário" pelos nativos e demonstram essa disputa de forma explícita nas letras das toadas e na forma como os seguidores/fãs se comportam, podendo ser comparados à torcida de futebol.

A tecnicidade atua, assim, tanto nas lógicas de produção (aliada à institucionalidade) quanto na configuração dos formatos industriais (aliada à ritualidade).

Tendo definido as instâncias (mediações e momentos) do processo de comunicação que serão aprofundadas no capítulo mais analítico da tese, o capítulo seguinte apresenta a estrutura metodológica da pesquisa de campo, detalhando a inserção da pesquisadora no campo, os percursos da pesquisa e as estratégias metodológicas acionadas.

## 4 CHEGUEI

Cheguei na sombra na Palmeira  
 Pra cantar toada  
 Pra meu povo acostumado  
 É um compromisso  
 Que eu tenho todo ano  
 Com o senhor São João  
 E os meus antepassados  
 Eu vou dar um treino no meu batalhão  
 Agora é que eu quero ver  
 Quem é Maracanã de coração!  
 (Humberto de Maracanã, Boi de Maracanã, 1984)

O momento do Cheguei é o anúncio de que o Boi se inseriu no arraial para cumprir seu ofício, assim como tive que me inserir na Sede do Bumba meu boi de Maracanã para realizar a pesquisa de campo.

Este capítulo tem como propósito apresentar a estrutura metodológica de inserção no campo, detalhando os percursos da pesquisa de campo que buscou reunir elementos, através de relatos dos brincantes do Boi, da observação de suas práticas e da interação com esses agentes, fornecendo-me subsídios para perceber, interpretar e compreender o processo de comunicação do Boi de Maracanã, a partir da instância de sua produção, que acontece durante todo o ano. Para tanto, é preciso conhecer e vivenciar os sistemas de representação dos agentes, entender os sentidos do Bumba meu Boi para essas pessoas e pensar sobre a formação dessa identidade cultural, que se expressa no Boi de Maracanã.

Desse modo, debruço-me neste momento sobre as estratégias metodológicas acionadas para a construção da pesquisa e sobre o contexto do campo, materializado na sede do Bumba meu boi de Maracanã. Também, trato dos principais informantes da pesquisa e das atividades observadas e vivenciadas no universo em análise.

### 4.1 NA SOMBRA DA PALMEIRA: O TERREIRO DO BOI DE MARACANÃ

A paisagem natural do bairro de Maracanã tem sido uma das maiores inspirações para as temáticas das toadas do Boi de Maracanã. "A sombra da Palmeira" que intitula este item da tese tem a ver com uma imagem muito evocada pelo cantador Humberto, utilizando-se de uma metonímia, para se referir ao terreiro de origem de sua brincadeira, região de carnaúba, juçara, babaçu, entre outras espécies de palmeiras típicas da vegetação maranhense. Nessas palmeiras viveria o pássaro guriatã, ave

pequena e rara, de canto melodioso, que tem excelência no tom e é conhecido por ser um melhores imitadores dos sons emitidos por outros pássaros. Pela beleza de seu canto, mestre Humberto passou a ser comparado com este pássaro, o que caiu no gosto popular.

O bairro de Maracanã abriga a Sede ou Barracão do Boi, onde funciona a Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã e são desenvolvidas todas as atividades do Boi de Maracanã, lugar em que realizei a pesquisa de campo. Situa-se na zona rural de São Luís, uma região considerada Área de Proteção Ambiental (APA), mas que passa por uma constante ameaça de urbanização e de especulação industrial, devido à proximidade com a BR135 e o Distrito Industrial de São Luís. Logo, apesar da influência marcante do espaço rural na produção do Boi de Maracanã, esse processo é bastante influenciado pelo tensionamento com o ritmo da capital. Uma causa dessa tensão são questões ambientais e conflitos por terra: grandes empresas e o próprio Estado vêm desenvolvendo ações que estão poluindo rios, devastando a mata virgem da região, construindo prédios residenciais e comerciais. Os moradores de Maracanã e, também o Boi, vivem se posicionando contra essas ações, através de mobilizações coletivas, passeatas, denúncias ao Ministério Público. Na minha leitura, a forma de resistência e denúncia que o Boi encontrou para abraçar a causa da APA de Maracanã foi cantando suas belezas naturais, a diversidade do ecossistema da região e clamando pela consciência ambiental e pela reforma agrária, como se pode ver na toada "Minha terra", de Humberto de Maracanã, regravada para o CD de 2015 (ano de composição desconhecido).

Minha terra,  
 Ó minha terra  
 As tuas heranças  
 Estão querendo tomar  
 Afirma tuas colunas  
 Minha terra  
 Não deixa a ventania dominar  
 É Boi!  
 (BOI DE MARACANÃ, 2015)

Outro fator que modifica o imaginário do rural no Boi de Maracanã é que seus integrantes já não têm hoje tanta vinculação com o mundo do campo como tinham tempos atrás: não se pode mais dizer que o Maracanã é uma região de lavradores e agricultores apenas, pois seus moradores são trabalhadores rurais e urbanos, assumindo trabalhos na capital. Além disso, a lógica urbana atravessa a produção do Boi porque os

espetáculos da temporada junina se dão, em sua maioria, nos arraiais de bairros centrais da cidade de São Luís.

Carvalho (1995) chega a afirmar em sua pesquisa que a comunidade de Maracanã teria sido formada por antigos escravos que se localizaram em torno de uma propriedade e que com o advento da abolição, cinco famílias passaram a morar na região. Segundo a autora: "Antigos escravos de uma fazenda nas redondezas buscaram um novo local para se fixar e, então, cinco famílias – Pereira, Costa, Barbosa, Coutinho e Algarves – vieram morar nesta região" (CARVALHO, 1995, p.30).

É possível afirmar que na comunidade do Maracanã destacam-se o parentesco e as festas como signos importantes para a constituição identitária de seus moradores. Dentre essas, a festa da Juçara, os festejos dos Santos Reis e do Bumba meu boi são os mais expressivos, agendando a rotina dos moradores do bairro e atraindo pessoas de outras localidades de São Luís, além do apelo turístico. Como informa Araújo (2012, p. 13):

A localidade é formada por descendentes de escravos que, ao longo de sua história, foram construindo sua estrutura de parentesco por meio de laços consanguíneos e, também, por relações de solidariedade, uma vez que os confrontos com as pessoas da localidade vizinha chamada de Alegria mobilizou nos moradores do Maracanã o reconhecimento de diferenças e identificações, fomentando laços comunitários.

O Bumba meu boi é a principal festa do bairro de Maracanã e, é preciso destacar que recebe o nome do próprio bairro, o que demonstra a forte vinculação dessa festa com o seu lugar de origem. A festa do Bumba meu boi de Maracanã constitui elemento de aglutinação, de coesão social, pois consegue envolver os integrantes do Boi e os membros de comunidades colaboradoras em torno de suas atividades, reforçando a identidade coletiva do grupo. O grupo é formado por 650 integrantes regulares, mas esse número chega a 1200, em grandes dias de festa, reunindo pessoas oriundas de 22 bairros de São Luís que saem de suas casas para seguir o Boi nos arraiais e compor o grande Batalhão.

É nesse espaço, chamado Sede ou Barracão, onde se concentram as Assembleias da associação e reuniões de trabalho do grupo para a preparação das festas (bordados, confecção de indumentárias, construção de acessórios, preparo de comidas, entre outros), os rituais de batismo e morte do Boi, os ensaios e todas as atividades promovidas pelo Boi, tais como oficinas de artesanato e de percussão.

O relato de Mestre Humberto, líder do Boi de Maracanã fornece mais detalhes sobre a origem e o estabelecimento da sede:

[...] Quando iniciei os ensaios do Boi era na casa de José Martins [tio], depois foi para a casa de Ezequiel, onde se fazia a Festa de Reis, pois tinha os equipamentos: material de cozinha, vasilhames de cerveja, além disso havia o barracão de bailes, mas à proporção que foram beneficiando a estrada a casa dele foi ficando pequena e nós achamos que deveríamos ter um lugar [...]. Comecei então a passar a ideia para o grupo de termos uma sede e eles foram aceitando. Nessa ocasião houve até um problema comigo, entrei em choque com alguns pela minha vontade de querer transformar as coisas muito rápido, porque já tinha experiência de trabalhos em grupo, queria que o Boi fosse uma entidade única, uma instituição onde todos participassem como líderes, onde pudéssemos ter um trabalho de comunidade, com bastante democracia, ouvindo a opinião, sugestão de todos para que não caísse o peso só em cima de mim (informação verbal)<sup>49</sup>.

Humberto informa que o terreno onde foi construída a Sede (Figura 25) foi uma doação da senhora Rosa Mochel, a seu pedido. Foi levantado primeiro um barracão de palha em 1975, e no ano seguinte, 1976, foi iniciada a construção em alvenaria. "À proporção que o grupo foi crescendo, fomos aumentando o espaço, tanto que hoje temos cozinha e alojamento para os brincantes" (informação verbal), destaca com orgulho.

Figura 25: Vista externa da Sede do Boi de Maracanã, 10.07.2015



Fonte: Arquivo pessoal

<sup>49</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

Figura 26: Área interna da Sede do Boi de Maracanã



Fonte:Arquivo pessoal

Dentro do barracão (Figura 26) chamam atenção os dois altares montados em homenagem a São João, durante o ano inteiro, sendo muito comum, os devotos que passam por ali fazerem rezas, acenderem velas e outros gestos de fé, em frente ao altar. O primeiro (Figura 27) foi construído numa pequena sala à direita de quem entra na sede. Segundo a presidente, Maria José, foi preciso providenciar outro altar. Ela explica: "Devido à quantidade de pessoas que aumenta a cada ano pra vir assistir o Batizado, achamos melhor fazer um outro altar no salão maior, pra comportar todos. E mesmo assim, não cabe".

Figura 27: 1º altar em homenagem a São João, no Barracão de Maracanã



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 28: Devota orando no 2º altar em homenagem a São João



Fonte: Arquivo Pessoal

Em frente ao altar onde é realizada a cerimônia do Batismo do Boi (Figura 28), ficam sempre expostas as armações do Boi, tanto o que foi usado no ano anterior, com o couro exposto; quanto o que serve aos ensaios, envolto num tecido colorido porque ainda não recebeu o couro bordado, o qual, por sua vez, só será conhecido por todos e apresentado à comunidade no dia do batizado.

#### 4.2 *FORMEI MINHA TRINCHEIRA*: PESQUISA DE CAMPO E ESTRATÉGIAS METODOLÓGICAS

O pesquisador que se lança aos estudos culturais deve nortear seu trabalho pela “ideia de que pesquisar significa construir ‘interpretações’, certos modos de compreender o mundo, sempre historicamente localizados, subjetivos e relativos”, como ensina Escosteguy (2010, p. 59). Essa orientação é norteadora para a análise dos dados coletados durante a pesquisa e para a construção de uma versão possível sobre os processos comunicativos desenvolvidos na sede do Boi de Maracanã, percebendo que “o material obtido diante de práticas metodológicas etnográficas não pode ser entendido, à moda positivista, como um dado natural” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 59). Numa mesma linha de pensamento, é possível fazer uma relação com o que propõe J. Silva (2012) ao pesquisador de imaginários. Segundo o autor, o pesquisador mergulha na bacia semântica do outro e traça seu próprio trajeto antropológico; ele é um narrador

que observa de dentro e tenta narrar o que não sabe por meio das vozes dos atores envolvidos na trama em construção (SILVA, J., 2012).

Tomando a definição de cultura de Geertz (1989), como um sistema de entrelaçados e de signos interpretáveis, busquei compreender as relações estabelecidas na Sede do Boi de Maracanã, observando e interpretando as significações, as teias relacionais, as ações de construção e desconstrução realizada pelos informantes. Para Geertz, a cultura não é algo a que se podem atribuir casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual eles podem ser descritos de forma inteligível, isto é, descritos com densidade.

A abordagem hermenêutica proposta pela antropologia simbólica de Clifford Geertz, portanto, constitui uma boa ferramenta para o entendimento das representações, dos costumes, dos signos, do cotidiano, dos processos de construção identitários e de sentido, logo, comunicacionais, na comunidade que integra o Bumba meu Boi de Maracanã.

Assumindo a postura de pesquisadora, cujas lentes são a minha subjetividade e experiências de vida, em contato com os informantes, também dotados de subjetividade e com suas experiências de vida, as interpretações aqui realizadas serão sempre incompletas e temporárias. Nesse processo, que flagra o pesquisador como um agente político, responsável pela realidade que pesquisa e em que vive, “É uma decorrência que as relações entre pesquisador-pesquisado tornem-se elas próprias temáticas de atenção” (ESCOSTEGUY, 2010, p. 60). Por isso, investida da posição de "narradora-observadora" e de "agente político" avalio ser coerente construir a tese optando pela 1ª pessoa discursiva, confirmando o caráter subjetivo, relacional e interpretativo da investigação.

Um dos principais desafios do pesquisador que investiga a própria sociedade em que vive reside justamente em procurar interpretar sua própria cultura e questionar seus pressupostos que são frequentemente aceitos como dados inquestionáveis pela maioria da população em geral e mesmo por vários pesquisadores, como ensina Oliven (1980, p.34). Assim, o pesquisador precisa:

[...] procurar ir à raiz dos fenômenos que estuda, sem ter medo de desafiar tabus e conhecimentos consagrados. É provavelmente através da observação participante (ou talvez da participação observante) que este novo tipo de antropólogo tem a possibilidade de analisar a dimensão da dominação na vida cotidiana e perceber como a cultura reflete e medeia as relações de

dominação numa sociedade complexa, procurando estudar a cultura não como algo externo, mas como um fenômeno que é produzido pelos homens nas suas relações sociais (OLIVEN, 1980, p. 34).

Considerando também as lições de Durham & Cardoso (1973) importantes para o desenvolvimento da pesquisa num contexto de cultura gerada em classes populares:

[...] nessas camadas da população que possuem capacidade muito reduzida de manipular as instituições burocráticas e formais que regulam o acesso ao poder, à informação e aos diferentes 'benefícios' da civilização urbana, a vida associativa e as formas de representação estão muito dependentes de um relacionamento relativamente espontâneo ou informal associado à comunicação interpessoal direta. Por isso mesmo é que técnicas de investigação próprias de antropologia, fundadas numa análise predominantemente qualitativa de material obtido através de entrevistas abertas, observação direta e observação participante, são capazes de reconstituir o universo de participação social e o sistema de representação dos informantes (DURHAM; CARDOSO, 1973, p. 50).

A partir dessa "trincheira" - metáfora da linguagem boieira para se referir à luta diária ou à batalha do grupo que forma o Boi - é que realizei uma pesquisa de campo, de inspiração etnográfica, durante 11 meses (março de 2014 a fevereiro de 2015), visitando a sede do Boi de Maracanã com regularidade, observando as atividades realizadas pelos membros do Boi e da Diretoria da Associação, tomando notas sobre minhas percepções num diário de campo (Ver Apêndice A), participando em alguns momentos dessas atividades, como os almoços após as manhãs de trabalho, a preparação de comida em dias de festa, a contribuição financeira eventual nas cotas da Diretoria da Associação para promover os eventos do Boi, as orações realizadas no fim de reuniões ou durante rituais. Fazer parte de tais eventos não foi apenas estratégia de pesquisa, já que fui construindo laços de amizade e confiança junto aos informantes, o que me fez sentir aceita (e me fez ser vista como tal) e também gerou empatia por parte dos informantes. Essas relações foram acontecendo de forma espontânea e negociada, com a convivência, com as trocas, com o movimento gradual do estranhamento ao familiar, uma forma de naturalização do "outro" no meio nativo.

Parte desse período coincidiu com a minha gravidez, o que gerou uma forte aproximação com vários informantes, seja pela identificação que percebi ter suscitado nas mulheres, seja pela atenção maior dada à "pesquisadora grávida", concedida pelos homens. Claro que não houve um apagamento de minha inserção no campo como pesquisadora, eu não era uma brincante, mas passei a ser tratada ou vista como uma

"colaboradora", aquela que "está escrevendo um livro sobre o Boi", nas palavras de uma artesã do grupo. Os valores e sentimentos enquanto pesquisadora deixaram de ser obstáculos e passaram a ser condição para compreender as diferenças e os sistemas de representação do grupo pesquisado.

Vale destacar, neste trabalho, a natureza intersubjetiva da relação entre pesquisador e informantes. Em diversos momentos fui questionada por brincantes sobre o que eu estaria fazendo ali e se "pessoas de fora gostam mesmo da brincadeira". Alguns ficavam admirados ao saber que o Bumba-boi desperta interesse a ponto de se fazer um estudo, relatando que ainda há muito "preconceito" ou "desvalorização" do Boi no contexto maranhense. Com a descrição das observações, fui sentindo a necessidade de realizar entrevistas com alguns informantes ora para esclarecer assuntos pontuais ora devido à influência de algum informante dentro do grupo.

Optei por entrevistas etnográficas, visando apreender questões que não puderam ser captadas ou aprofundadas durante a observação. Sobre este aspecto, Beaud e Weber (2007, p. 93) afirmam: “[...] uma observação sem entrevistas arrisca-se a ficar cega aos pontos de vista nativos; uma entrevista sem observações corre o risco de ficar prisioneira de um discurso descontextualizado”.

Angrosino (2009, p.61) caracteriza a entrevista etnográfica como aquela que é "de fato interativa, no sentido de acontecer entre pessoas que se tornaram amigas enquanto o etnógrafo foi observador participante na comunidade em que o seu ou sua informante vive".

Quanto à estruturação do instrumento de coleta, posso dizer que foram entrevistas abertas, pouco estruturadas ou pouco diretas, pois não obedeceram roteiros preestabelecidos, mas temas que conduziram a conversa - a experiência de vida do entrevistado, sua atuação no Bumba-boi, seu ponto de vista. De modo geral, foram longas conversas, em clima de informalidade, tendendo a "uma parceria em que o membro bem informado da comunidade ajuda o pesquisador a ir formulando questões enquanto a entrevista se desenrola" (ANGROSINO, 2009, p. 62).

Para ilustrar como se deu a operacionalização desse instrumento de coleta dentro da pesquisa de campo, faço uma breve digressão sobre a entrevista realizada com Humberto Barbosa Mendes, o Guriatã, fundador do Boi e personalidade central do seu processo produtivo.

A entrevista com mestre Humberto não foi marcada, ela aconteceu de forma bastante espontânea, no dia 10 de maio de 2014. A ocasião foi um almoço em um dos

ensaios do Boi: as cozinheiras preparavam a comida para os membros do Boi que se reuniram na sede. Os brincantes, em dias de ensaio e festa, já sabem que almoço é por conta do Boi, então, a cozinha passa a ser um dos lugares mais disputados e movimentados do lugar antes de começar a festa. Naquela manhã, quando Humberto chegou à cozinha, quase ao meio-dia, eu já estava por lá. Ele perguntou se o feijão estava pronto, sentou e começou a conversar com as cozinheiras, incluindo Dona Ubiranice, uma de suas esposas, responsável pela cozinha e também pelas rezas do Boi de Maracanã. Ela preparou para Humberto um bom prato de arroz com feijão cozido com muitas misturas de carne. E me perguntou: "Tu também não vai comer logo, Letícia?". Eu respondi que sim e que estava faminta! Logo em seguida, ela me deu um prato generoso dizendo que mulher grávida não podia ficar com fome. Dona Ubiranice sempre me oferecia comida nas visitas que fiz à cozinha do Boi. Vi aquele gesto inicialmente como um ato de distinção e empatia, mas com o tempo fui percebendo que era função dela tratar de alimentar todos os membros e visitantes do Boi, fazendo com que as pessoas fossem bem recebidas.

Eu tive alguns encontros com o entrevistado antes, pois comecei a frequentar a Sede do Boi em fevereiro de 2014 e constatei que todos os sábados Humberto almoçava e passava o dia inteiro no terreiro, acompanhando os trabalhos, participando de reuniões, olhando os bordados ou simplesmente conversando com "sua gente", relembando fatos engraçados e inusitados do Boi, sabendo das notícias da comunidade pelos brincantes, quem nasceu, quem morreu, quem casou, quem viajou, esses assuntos corriqueiros que permeiam o cotidiano de pessoas que se conhecem há muito tempo.

Nossos encontros anteriores consistiram em alguns cumprimentos, sorrisos, conversas rápidas, outros almoços na sede e curiosidades, que tanto eu quanto ele queríamos esclarecer um a respeito do outro. Mesmo acostumado com tantos pesquisadores, jornalistas, intelectuais que por ali passaram e que já o entrevistaram, o cantor não escondia a satisfação de ter alguém interessado em mais uma vez saber de sua história e escrever sobre seu Boi, mostrando-se receptivo e acessível, embora debilitado por um AVC (acidente vascular cerebral) que o acometeu algum tempo atrás e que o obrigou a parar de cantar, passando esse papel a seus filhos. A instabilidade da saúde do entrevistado, da qual eu já tinha conhecimento, foi um alerta para que eu não alongasse demais a entrevista e também não exigisse muito de sua memória.

Aproveitando o clima de descontração e de informalidade, perguntei a Humberto se ele poderia me conceder uma entrevista naquela manhã. Ele respondeu afirmativamente. Então, logo depois de almoçarmos, comecei a registrar no gravador do celular nossa conversa, que já tinha começado bem antes. Uma amiga que me acompanhara na visita aquele dia fez o registro fotográfico e também almoçou conosco.

Por um lado, o ambiente escolhido (a cozinha da Sede do Boi), proporcionou um clima de intimidade, informalidade, confiança e espontaneidade que gerou assuntos e situações não esperadas, mas que me surpreenderam positivamente. Foi por conta disso, por exemplo, que soube durante a entrevista que Dona Ubiranice era uma das 6 companheiras do dono do Boi, o que me encorajou a aprofundar com o entrevistado a delicada questão do seu contexto íntimo/familiar, considerada "tabu" por muitos no grupo. Humberto falou do tema com naturalidade, com a colaboração imprevista e enriquecedora de Dona Ubiranice na conversa, o que me despertou para também qualificá-la como informante da pesquisa. O dado que já despertava minha curiosidade sobre a figura de Humberto - a relação com várias mulheres, gerando 22 filhos - acabou revelando muito sobre o processo produtivo do Boi de Maracanã e sobre o modo como as relações são estabelecidas e organizadas no grupo estudado, o que resultou na identificação de categorias empíricas fundamentais à minha análise, tais como familiaridade e hereditariedade (explicadas no capítulo seguinte).

Também é importante dizer que a construção do objeto de estudo se modificou bastante durante a pesquisa, numa necessária confrontação com a realidade do grupo social em análise, a partir do contato com os brincantes-informantes, da vivência com esses sujeitos.

Num primeiro contato com o campo, percebi que algumas hipóteses do trabalho, relativas ao impacto das novas tecnologias da comunicação e informação sobre a comunidade do Boi, poderiam ser facilmente refutadas. Foi a partir daí, da negação de hipóteses, durante a observação participante, que passei a repensar a investigação.

Por isso, considero muito importante para esta tese, e para qualquer investimento de pesquisa sobre as culturas populares, sob a perspectiva das mediações, o trabalho empírico, a interação com a realidade social do grupo pesquisado.

Outro aspecto a ser considerado na investigação é que o interesse no local e no particular está inerentemente conectado com o interesse no geral e universal. Para Mattos (2001), as abordagens etnográficas estão interessadas no significado local para pessoas em particular. Nelas, existe um interesse geral em comparação com todos os

outros modos de ser e fazer que nós conhecemos como humanos, mas existe também o interesse no estudo de caso local, de ser bem específico sobre o significado da organização de um grupo particular de pessoas.

Assim, defendo que existem características e traços, modos de ser e fazer no Bumba meu boi de Maracanã, que são comuns a todos os grupos de Bumba meu boi, encontrando equivalência também entre outras formas culturais populares. Então, existem questões que são identificadas, de forma geral, em todos os grupos populares, mas também há coisas muito particulares do Boi de Maracanã, relativas à sua trajetória específica, às características e orientações de seu amo (mestre Humberto), à sua localização geográfica, à forma como se estabeleceu enquanto batalhão respeitado, o momento histórico em que se formou, as relações que desenvolveu com agentes políticos, empresariais e intelectuais.

Neste breve momento de reflexão sobre o fazer da pesquisa, cabe dizer que neste estudo as fontes orais são um dado valioso, de suma importância, mas não constituem o único recurso de informação da pesquisa. As observações e as descrições por mim realizadas em campo têm igual valor. Como destaca Magnani (1988, p. 139) "os depoimentos não falam por si; há outras práticas significantes e é do entrelaçamento, da relação entre essas práticas que se pode reconstituir o significado". No que acrescentamos, que é preciso confrontar as falas e opiniões dos informantes com seus hábitos, suas práticas cerimoniais e públicas.

Um dado que se mostrou de grande utilidade para a análise foram os discos do Boi de Maracanã, que me foram cedidos pela presidente da Associação, Maria José, em formato digital. Assim, são incluídas na análise toadas do Boi, consideradas formas de representação do Boi materializadas em composições/canções.

Os elementos que constroem as representações são as experiências individuais decorrentes das culturas vividas, da realidade social em que o informante da pesquisa está imerso, realidade esta que se apresenta sob a forma de círculos ou redes de relações, tais como família, vizinhança, o bairro, categoria profissional, partido, classe social (MAGNANI, 1988, p. 139).

Com esse material em mãos, realizei a transcrição das toadas de 23 discos do grupo de Maracanã, entre os anos de 1984 (ano de gravação do primeiro disco) até 2015. Um fator que dificultou o acesso ao conteúdo das toadas é não haver o registro escrito delas. Sua criação e circulação se dá de forma oral (nas apresentações e ensaios) ou audiovisual (nos CDS/DVDS), esta última acaba sendo uma forma de oralidade

através de suportes tecnológicos. Desse modo, a única maneira de ter acesso às letras das toadas do Boi de Maracanã é ouvindo a gravação para depois transcrevê-las, ou ainda, pedindo que um brincante relembra uma toada para que seja tomado nota. As formas de apresentação das toadas são indicativas da forte oralidade que medeia as relações na comunidade do Boi de Maracanã.

Outro recurso de informação da pesquisa de campo muito importante foi o registro fotográfico de cenas que vivenciam a festa do Bumba-boi em Maracanã, assim, o discurso verbal soma-se ao visual, trazendo outros detalhes não captados pelas minhas impressões iniciais e enriquecendo a análise com o que nem sempre pode ser verbalmente traduzido.

Além disso, recorri à pesquisa bibliográfica, tanto para o suporte teórico-metodológico da tese quanto para reunir informações sobre o Bumba meu boi como fonte de constituição de uma identidade nacional e de uma matriz cultural no Maranhão. Para isso, busquei estudos de diversos pesquisadores locais e nacionais sobre o tema.

De forma complementar, menciono ainda: o uso da rede social *Facebook*, como fonte de pesquisa de caráter público, plataforma na qual produtores e participantes (fãs) do Boi de Maracanã criam páginas e fornecem conteúdos para a divulgação da manifestação; e a utilização de algumas matérias de jornais (impressos e *on line*), que foram buscadas de acordo com a pertinência temática e de forma aleatória.

#### **4.2.1 Pedindo licença ao Batalhão: breve relato sobre a inserção no campo**

Era uma manhã de sol de domingo, no dia 29 de março de 2014, por volta das 10 horas, quando cheguei na Sede do Bumba meu boi de Maracanã, como pesquisadora. Para chegar ao Bairro do Maracanã, percorri 22 km, em direção à zona rural de São Luís, pela BR 135, o caminho de saída da capital, São Luís. É preciso dizer que o bairro do Maracanã localiza-se numa área de preservação ambiental que resiste à urbanização industrial, por conta da proximidade com o Distrito Industrial de São Luís.

Naquele dia, o lugar onde funciona a Sede do Boi de Maracanã não tinha a movimentação de pessoas, nem a decoração exuberante dos dias de ensaios e das festas de Batizado e Morte de Boi, os quais eu costumava prestigiar na assistência, como apreciadora da cultura local. Havia um grupo pequeno de pessoas no salão da sede do Boi, um galpão espaçoso, de paredes verdes. Da porta, logo se vê um altar construído

em homenagem a São João no fundo do salão, do lado direito, uma estrutura de bar (com refrigeradores, balcão e dezenas de gradeados de cerveja). Ao entrar, percebi que eram dois altares, sendo que o menor, circunscrito a uma pequena sala. Mais adiante vejo uma placa do Ministério da Cultura, de 2012, com a inscrição "Museu do Maracanã Humberto Barbosa, em comemoração aos 40 anos de cantoria do Guriatã", um pequeno cômodo da sede, que guarda e expõe premiações, vestimentas, matérias de jornais sobre o amo do Boi de Maracanã, Humberto de Maracanã, conhecido como o Guriatã. Ao fundo, dois quartinhos: um para guardar instrumentos e outro que acomodava algumas fantasias e servia também (mais tarde fui saber), para algumas "rezas" e conversas reservadas.

Cheguei sem avisar que iria naquele dia especificamente. As pessoas que estavam no lugar trabalhavam na confecção de algumas roupas e bordados, separavam indumentárias que poderiam ser aproveitadas pra temporada junina daquele ano e que precisavam de reparos, tingiam penas de ema que seriam usadas mais tarde e colocavam roupas ao sol para retirar o mofo dos meses em que ficaram guardadas.

Eu nunca tinha visto aquelas pessoas, ou pelo menos não tinha me dado conta delas. Elas, por sua vez, também ficaram curiosas a meu respeito. Havia feito alguns contatos telefônicos com Maria José Lima, presidente da Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã e esposa de Humberto, para me identificar e falar do meu interesse em realizar a pesquisa sobre o Boi. Expliquei que precisaria acompanhar as atividades do grupo durante todo o ano e pedi permissão para frequentar a sede. Ela me informou que os trabalhos do Boi tiveram início no começo de março e os artesãos estavam se reunindo às terças, quintas e fins de semana, sendo que nos sábados ocorria a reunião com toda a diretoria. Quanto mais próximo da temporada junina, mais o ritmo da produção aumenta, chegando a ter trabalho todos os dias da semana no mês de junho.

Formava o grupo naquela manhã João (estudante), Rossana (vendedora), Lavínia (professora), Claudia (dona de casa), Lidiane (artesã), Carlos (artesão), Iraci (marisqueira), Elisângela (manicure), Maurícia (estudante) e Maria José (professora e presidente da Associação). Eles conversavam, sorriam, contavam casos relacionados a brincantes, especulavam sobre quem iria brincar naquele ano, quem não iria e com qual fantasia. O clima era de descontração, ao realizar as tarefas. Eu fui apresentada por Maria José aos outros integrantes, os quais me deixaram à vontade e respondiam com atenção e paciência a qualquer dúvida minha. Inicialmente, não fizeram perguntas. Mas,

notei certo estranhamento e o impacto da minha presença, com meus apetrechos (máquina fotográfica, caderno de campo, caneta, mochila), não só no sorriso tímido de alguns ao me olharem com curiosidade, quanto nos cochichos entre eles ou nos comentários em voz alta: "Crianças, se comportem, o que a moça vai pensar da gente? Que a gente é só molecagem?". Quando eu aproveitava para responder: "Podem agir como se eu não estivesse aqui, gente. Não estou aqui pra atrapalhar o trabalho de vocês". A autocensura acabava não tendo grandes efeitos sobre o grupo, pois a conversa coletiva continuava sendo emendada com piadas picantes, frases de duplo sentido, comentários maldosos e brincadeiras. Isso me fez entender, desde o início, que minha inserção no espaço deles causaria algum efeito nas relações, mas não constituiria um incômodo.

Passei a frequentar a Sede do Boi de Maracanã às terças, quintas e sábados, e, eventualmente, nos domingos, além de ir nos dias de festa, como ensaios, batizado e morte do Boi. No desenvolvimento do texto, são retomadas as falas dos informantes com quem estive em contato por quase um ano (Figura 29), além de minhas impressões e observações, entendendo esse material não como a realidade em si, mas como construções da realidade, representações que ganham uma interpretação, dentre tantas possíveis, delineada por minhas experiências pessoais, pelos autores escolhidos para me acompanhar nesta empreitada e pelas próprias condições de produção da tese.

Figura 29: A pesquisadora e brincantes-artesãos do Boi de Maracanã, dia 10.05.2014.



Fonte: Priscila Coimbra

#### 4.3 O MIOLO DO BOI: OS INFORMANTES DA PESQUISA

As pessoas que fazem do Bumba meu boi a brincadeira mais difundida no Maranhão são oriundas das classes sociais mais populares e de bairros periféricos. No Boi de Maracanã não é diferente. Segundo dados obtidos nas observações de campo, os brincantes são donas de casa, garis, seguranças, artesãos, cabeleireiros, manicures, eletricitas, encanadores, aposentados, autônomos, vendedores, pescadores, agricultores, marisqueiros, estudantes, professores, entre diversas ocupações de pessoas com pouco poder aquisitivo, mas que têm orgulho de participar todos os anos do Boi de Maracanã. Alguns dos integrantes estão desempregados e encontraram no Boi uma forma de conseguir uma renda, de "fazer um bico". No entanto, é notado um recente processo de assimilação da cultura do Bumba meu boi pelas classes médias e elites. Em outras palavras, brincar Boi está virando "moda", o que possibilita identificar sujeitos vindos de várias classes sociais e profissões integrando o Batalhão.

Como analisa Oliven (1980, p. 36), sobre a produção cultural das classes populares:

Especificamente em relação às classes baixas poder-se-ia sugerir que existe um processo dialético pelo qual elas simultaneamente compartilham traços da cultura dominante e apresentam elementos que não pertencem a esta cultura. Assim, enquanto as classes altas das cidades brasileiras se identificam mais prontamente com os valores e costumes dominantes, as classes baixas desenvolvem mecanismos adaptativos que lhes permitem lidar com as relações capitalistas de produção e ao mesmo tempo manter sua identidade.

Dentro do vasto universo de 650 pessoas que integram o Bumba meu boi de Maracanã, percebi que existe um núcleo de trabalho que se reúne frequentemente e que organiza e executa as etapas de produção da festa do Boi (diretoria e grupos de trabalho), aqui considerado o "miolo do Boi" de Maracanã, porque é quem o faz funcionar. Esses membros estabelecem relações de solidariedade, baseada em laços de familiaridade, seja pela consanguinidade, seja pela "consideração". Desse "miolo", identifiquei os informantes da pesquisa, eleitos pelos critérios de: a) influência do informante sobre os demais agentes; b) importância do informante como figura central no processo de produção/comunicação do Boi; c) maior proximidade estabelecida com a pesquisadora. Esse núcleo sofre variações de pessoas, mas pude identificar que estavam regularmente presentes:

- Carlos Pereira, 43 anos, cabeleireiro, artesão responsável pelas roupas de pena e brinca de caboclo de pena no Boi há 6 anos, como pagamento de promessa. Ele relatou que teve uma doença no cérebro causado por vírus e após ter feito a promessa de brincar de caboclo de pena todos os anos pra São João, não teve mais o problema.

- Rossana Sousa, 48 anos, casada com Carlos, vendedora de produtos cosméticos, ocupa-se da organização, das roupas e do ensaio das índias do Boi, o que segundo ela, "é uma responsabilidade muito grande tomar conta de filha alheia, porque elas são muito namoradeiras e tem que prestar atenção" (informação verbal);

- Lavínia Assunção, 34 anos, formada em pedagogia, brinca como índia, tesoureira da Associação, administra o trabalho de bordado, controlando a distribuição de materiais, a produção e os registros de presença dos membros do grupo, já que cada membro que trabalha como artesão do Boi recebe um auxílio financeiro contabilizado em diárias, no final da temporada junina. Esse trabalho é pago pelo Boi, através da Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã. Em 2014, cada diária equivalia a R\$ 25 (vinte e cinco reais) e alguns membros me confiaram estarem sobrevivendo desse dinheiro. Realizei entrevista com Lavínia para entender o gerenciamento desses trabalhos.

- Iraci de Deus Lisboa, 37 anos, marisqueira, faz bordados nas indumentárias do Boi, já dançou como índia, hoje em dia fica no apoio.

- Jhonatan Oliveira, 17 anos, estudante, faz bordados e ajuda na confecção de roupas de pena;

- Joyce Mendes, 19 anos, estudante, ajuda nos bordados, é neta de Mestre Humberto;

- Maurícia Mendes, estudante, ajuda a bordar, filha de Mestre Humberto;

- Elizângela Mendes, manicure, borda e costura roupas do Boi, esposa de um dos filhos de Mestre Humberto que é cantador no Boi, Humberto Filho;

- Humberto Barbosa Mendes, o Mestre Humberto de Maracanã, também chamado de Guriatã, líder e principal cantador do Boi há quase 40 anos, uma das principais fontes desta pesquisa, que fazia questão de ir todo sábado e domingo para a sede do Boi, ainda que fosse apenas para conversar com as pessoas. Humberto de Maracanã foi considerado Mestre de Cultura do Brasil, reconhecido pelo Ministério da Cultura - MINC. Nascido em 2 de novembro de 1939, faleceu no dia 19 de janeiro de 2015, aos 75 anos, vítima de falência múltipla dos órgãos. Havia sido internado dias antes, por conta de diabetes, tendo chegado a amputar uma perna. Em 2008, foi o

homenageado do Prêmio Culturas Populares do Ministério da Cultura. Autor da toada "Maranhão, meu tesouro, meu torrão", verdadeiro hino da cultura maranhense. Além de liderar o centenário grupo de Bumba-boi que lhe atribuiu o sobrenome artístico, fazia parte do coletivo Ponto BR<sup>50</sup>, considerado o melhor grupo regional no Prêmio da Música Brasileira de 2012.

O Guriatã era agricultor e tirou da roça o sustento da família que construiu com seis mulheres, gerando 22 filhos, netos e bisnetos, mas o trabalho do Boi lhe exigiu exclusividade. O Estado do Maranhão declarou luto oficial por três dias. Sua morte teve repercussão nacional e comoveu os maranhenses, com a perda de um dos últimos cantadores que faziam da devoção a principal justificativa para sua vinculação ao Boi, reivindicando a tradição do lugar do sagrado e do rural, o que está desaparecendo com a morte dos líderes mais velhos dos grupos. Humberto era devoto de São João, mas respeitava os "encantados" (entidades espirituais do Tambor de Mina). Ele próprio explicou esse sincretismo:

O Bumba meu boi é uma manifestação cultural, mas também religiosa, onde envolve o Tambor de Mina, porque tem a ver com o Boi. No começo eu não queria admitir, quando as pessoas se pronunciavam e ofereciam ajuda no aspecto espiritual, eu dizia: 'Larga isso de mão, besteira'. Não gostava de ir onde eles frequentavam, mas depois fui tomando consciência da realidade, da influência forte dos 'guias' com a brincadeira de Bumba meu boi. Qualquer terreiro de Bumba-boi que você vá, encontrará o altar de São João e a pessoa que faz o Boi tem alguém que ele se comunica nesse aspecto de saber o que deve e o que não deve fazer para que o Boi saia bom (informação verbal)<sup>51</sup>.

Tive o privilégio de ter longas conversas com Humberto e registrar uma de suas últimas entrevistas, além de acompanhar sua rotina de líder, pai, avô e marido, na sede do Boi, sua maior paixão. Certa vez afirmou: "meu país é o meu Bumba-boi". Nascido no dia 2 de novembro de 1939, na região do Maracanã, Humberto foi órfão e criado por seus avós paternos. Desde de muito cedo revelou inclinação musical, a princípio com o samba. Por sua família ser muito ligada à festa do Boi, logo também se envolveu com a manifestação, o que o levou para a organização e comando do grupo de Maracanã. Humberto iniciou-se na arte do Bumba meu boi com um Boi de Cofó, uma brincadeira de criança, como conta Papete:

Fez sua primeira toada aos 12 anos, ganhando cinco cruzeiros da época em apresentações, nas quais já demonstrava sua imensa capacidade de compor e

<sup>50</sup> Ver mais sobre o grupo em <http://www.ponto.mus.br/new/>.

<sup>51</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

cantar, mesmo, segundo ele, sendo sua vontade seguir na vida como sambista [...] quando aos vinte anos foi introduzido no Boi de Maracanã - que já existia desde os tempos de seus avós -, onde enfrentou muitos problemas para a manutenção da brincadeira. Porém, tocou em frente sua missão e angariou muito sucesso, respeito e admiração. Conhecedor dos mistérios do Tambor de Mina, a ele se afeiçoara e participava de vez em quando. (PAPETE, 2015, p. 45)

Numa brincadeira de criança, ainda menino, Humberto começa a vincular sua história ao Bumba meu boi, com a criação da seguinte:

Quando eu cheguei no terreiro  
 Balancei meu maracá  
 Eu trago matraca e pandeiro  
 E a burrinha  
 Pra chatear... (informação verbal)<sup>52</sup>

- Maria José Lima, professora de ensino fundamental, atual presidente da Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã, esposa de Humberto, que, instruída por ele, vem administrando as atividades do Boi desde 1997. Enquanto Mestre Humberto ficava mais voltado às questões artísticas, Maria José pensava nas questões institucionais, financeiras, de ordem prática, mas tudo, segundo ela, "com o consentimento do Mestre". Observei que ela também realiza importante papel nas obrigações religiosas do Boi, preocupada sempre em lavar a sede com os banhos de cheiro, defumando o local, acendendo velas, fazendo orações e rezas junto com Humberto e alguns membros do grupo antes dos ensaios e apresentações do Boi. Após certa insistência de minha parte, ela confidenciou que era "filha de santo", ligada ao Tambor de Mina, mas que tinha São João como santo de devoção. No Boi de Maracanã é preciso fazer trabalhos pra agradar as "entidades", pedindo proteção e uma temporada junina de vitórias. Alguns relatos coincidem ao afirmar que Maracanã tem um trabalho espiritual muito grande, sendo comum os brincantes receberem "encantados" e bailarem incorporados ou em transe. Realizei entrevista com Maria José, dada sua importância dentro do grupo (Figura 30).

---

<sup>52</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014

Figura 30: Humberto de Maracanã e sua companheira, Maria José, na sede do Boi, dia 10.05.2014



Fonte: Arquivo pessoal

- Ribamar Mendes, conhecido como Ribinha, filho de Humberto, prestador de serviços técnicos para empresas. Hoje é o principal cantador de Maracanã e também foi entrevistado durante a pesquisa. Apesar de dividir o maracá com dois irmãos, Teteco e Humberto Filho, Ribinha é apontado pela comunidade maracanense como o filho que foi preparado para ser o herdeiro artístico de Humberto, seja pelo seu carisma, seja pelo canto, muito parecido com o do Guriatã. "Desde criança eu sempre tive meu pai como espelho, como um modelo do que eu queria ser. O professor é ele. Estou aqui pra dar continuidade ao nosso Boi", relatou Ribinha, que começou a cantar com 9 anos em um Boi mirim, assim como seu pai.

- Ubirance Coutinho, professora de nível fundamental, companheira de Humberto, com quem teve 3 filhos, um deles, Teteco, também é cantador do Boi. Ela é responsável pelas ladainhas do Batizado e pela cozinha do Boi Maracanã.

- Malvino José de Alencar Maia, 65 anos, funcionário público, que não faz parte do grupo regular de trabalho na Sede, mas costuma estar presente nas Assembleias, presidente do Conselho Fiscal e responsável pelo Departamento de Comunicação, da Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã. Nascido em Maracanã, hoje mora no Bairro de Fátima (bairro popular de São Luís, próximo ao Centro). Entrou em 1974 no Boi e há 20 anos, como ele próprio define, é "locutor e comunicador" do Boi.

Esses foram os principais informantes da pesquisa, mas em caráter complementar, e já fora da Sede do Maracanã, realizei entrevistas com as seguintes pessoas:

- Marcelino Azevedo, amo do Boi de Guimarães e Presidente da Associação Cultural Bumba meu boi de Zabumba Sotaque Guimarães, grupo formado por uma comunidade quilombola e localizado no interior do Estado, no município de Guimarães. Realizei uma entrevista com seu Marcelino em outubro de 2012, já voltada à pesquisa do Doutorado, com o interesse em entender as influências das tecnologias na configuração do grupo que lidera. A intenção era entrevistar um amo de Boi, de diferentes sotaques. Mas, com a mudança na construção do objeto, concentrei o olhar no Boi de Maracanã, optando pela observação participante na comunidade. A entrevista com seu Marcelino, no entanto, rendeu muitas reflexões e um conteúdo que, de certo modo acabou enriquecendo a tese, especialmente, no 3º capítulo, quando enfoquei as relações entre os campos da política e da cultura no Maranhão.

- Outra entrevista complementar foi realizada com o pesquisador do Departamento de Comunicação da UFMA, Francisco Gonçalves da Conceição, que foi presidente da Fundação Municipal de Cultura de São Luís (2012-2014) e é atual Secretário de Direitos Humanos do Estado. A conversa foi sobre o cenário atual da cultura popular e das políticas públicas para o setor, a partir de sua experiência como gestor público.

É preciso registrar que todas as entrevistas aqui utilizadas têm o devido consentimento dos entrevistados e a autorização para que os dados obtidos sejam publicados/citados no estudo (Ver Apêndice B). Durante a convivência no Barracão de Maracanã, houve oportunidades de explicar para os informantes que eu precisaria "reproduzir a fala deles", "usar as informações deles" no texto do trabalho e que posteriormente esse texto seria apresentado à uma banca examinadora, podendo ser apresentado em Congressos, em formato de livro, entre outros. Por isso, creio que houve clareza quanto aos esclarecimentos sobre os propósitos das entrevistas junto às fontes.

#### 4.4 *NO CALOR DA FOGUEIRA, COM MEU BATALHÃO*: CONVIVENDO COM OS PRODUTORES DE MARACANÃ

O Boi de Maracanã possui uma toada que diz:

Minha terra tem palmeira  
 A coisa mais linda da floresta brasileira  
 Nas folhas canta um Guriatã  
 No centro da ilha pro povo ver  
 Eu fico debaixo da palmeira,  
 No calor da fogueira,  
 Com meu batalhão  
 Pra cantar meu Guarnicê.  
 (BOI DE MARACANÃ, 1986)

Na composição é possível perceber que Humberto assinala a importância da coletividade para seu trabalho, pois o cantador precisa que o batalhão faça o coro, a batucada e a dança. Quando menciona o calor da fogueira, é uma referência aos pandeirões que precisam ser aquecidos para pegar afinação. Por isso, é possível interpretar que ele está junto com toda a trupiada, com todo o batalhão, para fazer seu papel de cantador.

Esta investigação também não aconteceria sem essa interação com o "batalhão de informantes" selecionados como fontes da pesquisa, com os quais convivi em dias de produção na Sede do Boi de Maracanã.

Pude observar e interagir com os informantes em diversas atividades que envolveram a produção do Bumba meu boi o ano inteiro. A seguir, apresento as atividades vivenciadas com uma breve descrição de cada uma delas, buscando organizar, a título didático, práticas que fazem parte do cotidiano desses sujeitos e que muitas vezes nem recebem a denominação aqui atribuída:

a) Reuniões de trabalho: encontros de artesãos, bordadeiras, costureiras, todos os agentes (brincantes ou pessoas contratadas) que confeccionam as indumentárias, os acessórios e instrumentos; que fazem a limpeza da sede; que organizam os preparativos e os materiais necessários à apresentação do Boi de Maracanã e aos seus rituais (Figura 31). Começam a acontecer logo após a temporada junina, no mês de julho, quando se reúnem para preparar a festa da Morte do Boi, realizada no 2º fim de semana de agosto. Após a festa da Morte, essa equipe irá separar roupas, avaliar o que precisa ser renovado para o ano seguinte e produzirá, num ritmo moderado, aos poucos, novas indumentárias. No início do ano, após o Carnaval, recomeçam os trabalhos mais intensivos, quando as reuniões passam a ser mais regulares. Em vez de terças e quintas, passam a ser diárias quando se aproxima o Batizado (23/06), inaugurando a temporada junina. Nas reuniões de trabalho, a presidente da Associação, Maria José, providencia almoço e transporte para todos os trabalhadores do Boi. Por diversas vezes almocei com o grupo,

aproveitando momentos de maior descontração e distração para entender melhor as relações entre os membros. Em geral, predominaram a afetividade, a familiaridade e o clima de brincadeira.

Figura 31: Trabalho de revestimento do Boi com tecido para ensaio, dia 10.05.2014



Fonte: Arquivo pessoal

b) Assembleias (reuniões com a diretoria): a Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã realiza reuniões semanais, as Assembleias Ordinárias, sempre aos domingos, independente do período do ano, com os membros diretores, colaboradores e também brincantes que queiram participar. Elas só não acontecem nos dias de festa. Nelas, são pensadas, de forma coletiva, as estratégias para conseguir recursos financeiros para o Boi, para dar maior visibilidade ao Boi, para organizar melhor a brincadeira, para discutir eventuais problemas ou desafios que apareçam. Também é a oportunidade de reafirmar posições dentro do grupo, de desabafar, de denunciar ações ou atitudes que estão desagradando, de prestar contas com a comunidade boieira e também de afinar as relações, seja estreitando os laços estabelecidos ou dirimindo possíveis estranhamentos. Enquanto observadora de algumas reuniões, percebi que os agentes aproveitam a ocasião para consolidar aquilo que consideram as tradições do Boi de Maracanã e para reafirmar o seu compromisso com o Boi perante os pares. Além disso, é o momento em que todos podem ser ouvidos, servindo para que todos se sintam importantes dentro da organização.

Percebi que estava sendo integrada ao grupo em algumas ocasiões, a exemplo de quando incluíram meu nome no caderno de contribuições da Associação para a realização de uma feijoada que seria oferecida no 1º ensaio de 2014; ou quando realizaram uma oração de agradecimento e citaram a presença da pesquisadora que estaria ali para "registrar a história do Boi de Maracanã". Também interpretei como uma forma de distinção e confiança o ato simbólico de, no dia do Batizado, ganhar uma camiseta da temporada de 2014, feita exclusivamente para brincantes, diretores e colaboradores do Boi de Maracanã. O ato se repetiu na Missa do 7º Dia do falecimento de Mestre Humberto, quando recebi de Maria José uma camiseta destinada a todos os familiares e amigos. Esses momentos, além de construírem uma relação mais próxima com os informantes, me impõem uma consciência de que não apenas estou observando, mas de que também estou sendo observada e percebida pelos informantes, o que também deve ser considerado como um dado importante nas minhas interpretações e nos resultados da pesquisa.

c) Ensaios: são os momentos de "cantoria", em que são apresentadas as toadas que irão estar na temporada junina do ano (Figura 32). São realizados quatro ensaios, sempre aos sábados, começando no Sábado de Aleluia e antecedendo o Batizado do Boi, no dia 23 de junho. Os cantadores apresentam as toadas inteiras, depois repetem o refrão, pedindo que os brincantes e a assistência (público) também cantem juntos, até aprender as toadas "para fazer um coro bonito" na temporada junina. Os brincantes ensaiam as coreografias, os tocadores testam seus instrumentos. Tudo é feito como se fosse o próprio dia de apresentação, mas sem as indumentárias. A armação do Boi também ainda está envolta por um tecido colorido, já que o couro bordado, com a temática escolhida para o ano é uma surpresa e só pode ser revelado no dia do Batizado.

A Associação oferece comida para toda a comunidade em dia de ensaio, o que significa preparar comida para, no mínimo, 600 pessoas, às vezes, chegando a 1200 pessoas, por ensaio. Para se ter uma ideia do gasto, do trabalho e da quantidade, Dona Ubiranice Coutinho, responsável pela cozinha do Boi, informou que em cada dia de ensaio, no ano de 2014, foram preparados, em média: 45 kg de arroz, 60 kg de feijão e 350 kg de carne. Quando é festa de Batizado e Morte, essa quantidade aumenta, incluindo-se aí, 100kg de porco e pelo menos 50 frangos. Segundo ela, já teve ocasião de se fazer 600 kg de carne numa festa (Figura 33).

Figura 32: Brincantes e assistência misturados no ensaio do Boi de Maracanã, dia 31.05.2014



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 33: Dona Ubiranice e Dona Conceição preparando a comida do Boi, no ensaio do dia 10.05.2014



Fonte: Arquivo pessoal

d) Batizado: Carvalho (1995, p. 112) define o batismo do Boi como "um ato religioso que decorre da necessidade de abençoar o começo da vida pública anual do Bumba, consagrando a São João a sua temporada de apresentações", com a intenção de atrair sorte, felicidade, paz e abrir caminhos do bem para a brincadeira. A festa de Batizado do Boi de Maracanã acontece sempre na noite de 23 de junho, véspera de São João, com

ritual ministrado por um padre católico, com ladainhas (rezas em latim) declamadas pelos devotos, seguido de muita comida e bebida, com direito a mesa de doces e bolo confeitado, decoração exuberante de bandeirinhas coloridas, fogos de artifício, fogueiras e muita música (Figura 34). O próprio Boi se apresenta completo pela primeira vez, com indumentárias e couro novos. Também tem sido costume contratar uma banda musical ou radiola de *reggae* para atrair mais público, vender mais cerveja e fazer uma festa mais animada. Depois do Batizado, o Boi de Maracanã está liberado para se apresentar nos arraiais da cidade durante a temporada junina.

Figura 34: Salão da Sede do Boi de Maracanã no dia do Batizado, em 23.06.2014



Fonte: Arquivo pessoal

e) Temporada Junina: é o período compreendido entre 23 e 30 de junho, inaugurado com o Batizado, em que o Boi de Maracanã se apresenta nos arraiais da cidade de São Luís e interiores do Estado, aos moldes de grandes espetáculos públicos, que são promovidos principalmente pelo Governo do Estado e, de forma complementar, tem os arraiais das prefeituras, Associações de moradores, entidades públicas e empresas privadas e, mais recentemente, dos *Shopping Centers*. Nesse circuito, o Boi de Maracanã costuma fazer de 3 a 6 apresentações por noite, tendo que deslocar todo o Batalhão de um arraial a outro, o que limitou os espetáculos a uma hora em cada arraial.

Essa é uma mudança importante no processo produtivo do Boi evidenciada na produção dos espetáculos, que precisa contratar transporte suficiente para deslocar tanta gente, várias vezes por noite; e também, visualizada no produto espetáculo, porque antes do estabelecimento desse circuito junino "oficial", o tempo não era um fator central na execução da apresentação, podendo durar entre duas e quatro horas, guiada muito mais pelo desenvolvimento do auto (com seus improvisos) e pela interação com a assistência. Na estética do arraial urbano, os brincantes geralmente dançam em palcos, o que implica uma interação mais distanciada com o público (Figuras 35 e 36).

Figura 35: Apresentação no palco do Arraial do IPEM (Governo do Estado), 27/06/2015



Fonte: Sansão Hortegal

Figura 36: Índias de Maracanã no Arraial do IPEM (Governo do Estado), 27/06/2015



Fonte: Sansão Hortegal

f) Morte: a matança do Boi comporta sentidos paradoxais de alegria e tristeza, de felicidade e saudade, prazer e dor. "Ao mesmo tempo em que se comemora a etapa final de uma 'boiada' bem sucedida, uma vez que pôde ser concluída com festejo, também se dá um 'sentido adeus' ao Boi que parte, prometendo voltar na próxima temporada" (CARVALHO, 1995, 136). Os cantadores de Maracanã produzem toadas específicas para esse ritual. Um exemplo dessa modalidade, composta por Humberto de Maracanã:

Te despede Boi  
 Que tu vai morrer  
 São João determinou  
 Nada eu posso fazer  
 Chega no pé do altar  
 Põe o joelho no chão  
 Se despede de São Pedro,  
 São Marçal e São João  
 Te despede do terreiro  
 Que no ano tu brincou  
 Te despede do vaqueiro  
 E também do cantador  
 (IPHAN, 2011, p. 28).

O festejo de morte do Boi de Maracanã acontece durante quatro dias de festa, culminando no 2º domingo de agosto. Em 2014, as atividades de morte incluíram: no sábado, apresentação do Boi no terreiro de Maracanã e nas comunidades vizinhas, para se despedir (Figuras 39 e 40); no domingo, levantamento do Mourão (mastro ornamentado), de manhã, em frente à Sede, a noite foi realizado o ritual da morte, com encenação da morte simbólica do animal; na segunda-feira, às 5 horas da manhã aconteceu o derrubamento do Mourão e durante o dia teve festa dançante, com banda de seresta; na terça-feira, foi feito o chamado "Boi de Ressaca", que não tem compromisso com santo, se dá apenas para confraternização dos brincantes.

Durante esses quatro dias de festa, é distribuída comida à vontade para os participantes, no almoço e no jantar, o que significa que é uma festa bastante onerosa, tudo financiado pela Associação e por doações de colaboradores do Boi. O Mourão é uma espécie de mastro ornamentado com enfeites e brinquedos, produzidos pelos brincantes, além de outros presentes (caixas de bombons e artefatos domésticos), que são oferecidos pelo amo do Boi a pessoas da comunidade como uma forma de "jóia" ou "prenda" do Boi (Figuras 37 e 38). Os presentes são alvo de disputa, principalmente entre as crianças.

Figura 37: Prendas do Boi, produzidas por brincantes de Maracanã, 05.08.2014



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 38: Brincantes-artesãos preparando o Mourão, 05.08.2014.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 39: Brincantes afinam os pandeirões de couro em torno da fogueira no terreiro



Fonte: Márcio Vasconcelos

Figura 40: Apresentação do Boi na Festa de Morte, em 11.08.2014.



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 41: O amo Humberto supervisionando todo o ritual de Morte em 11.08.2014



Fonte: Arquivo pessoal

Figura 42: Mestre Humberto em espetáculo na sua última temporada junina (2014)



Fonte: Márcio Vasconcelos

Nos dois últimos anos, por problemas de saúde, Humberto de Maracanã já não cantava mais, deixando essa função a seus filhos Ribinha, Teteco e Humberto Filho, além de colaboradores que costumam integrar o time de cantadores do Boi, como o cantor maranhense Roberto Ricci. No entanto, o mestre fazia questão de comandar seu Batalhão e acompanhar todas as etapas de seu processo produtivo, tanto no terreiro (Figura 41), quanto nos arraiais da cidade (Figura 42).

## 5 URROU DO BOI

Meu Boi gemeu  
 Urrou tão forte  
 Que fez o camarote  
 Dos despeitados desabar  
 A tristeza deles  
 É o que nos faz feliz  
 De nunca ver Maracanã fracassar  
 Celeiro de cantadores  
 Escola de compositores  
 No meu time só canta  
 Quem sabe fazer toda  
 Maracanã ainda é o mesmo  
 E não mudou nada  
 É bem diferente do Ribamar  
 Que sem o Canário Belga  
 Não tem mais ninguém pra cantar  
 Iguafba não existe sem o Leão Devorador  
 Madre Deus perdeu a Onça  
 E de vez se acabou  
 E não tem futuro o calouro da Pindoba  
 Que copia melodia do Papagaio da Maioba  
 Ê Boi!  
 (Ribinha, Boi de Maracanã, 2015)

Quando o Boi urra significa que ressuscitou. É um momento de celebrar a alegria de todos pelo restabelecimento do animal, uma metáfora da vitória da vida sobre a morte. O "Urrou do Boi" é caracterizado por diversas toadas, de louvação aos santos, de homenagem a personalidades públicas, de evocação da natureza e do amor, de exaltação à cultura, à história e ao povo brasileiro, de temas sociais, atuais e polêmicos, de disputas com outros grupos, enfim, um elenco de toadas que expressam as opiniões, os valores e as ideias da gente que faz o Bumba-boi.

Talvez, por isso, Câmara Cascudo tenha descrito o Bumba meu boi como uma espécie de "jornal popular", que faz representações de fatos importantes para a comunidade que o integra, destacando a apropriação de novos temas e a volatilidade desse auto brasileiro, capaz de substituir personagens e ideias, excluir e incluir elementos em voga em cada época, uma dinâmica de adaptação que sustenta e revigora a permanência das manifestações de caráter popular (CASCUDO, 1972, p. 142).

O urro do Boi pode ser considerado o ápice da representação, o momento por excelência em que o grupo se comunica de forma direta com a sociedade e deixa seu recado. O urro significa o grito da resistência, do sofrimento, do desabafo, da luta, mas também, da esperança, da alegria e do prazer bradado pelos setores populares, que têm pouco protagonismo nos discursos midiáticos, mas que fazem da sua produção cultural

uma forma complexa de comunicação com toda a sociedade, um modo de se fazer entender, de interagir e dialogar com setores sociais que costumam ignorar os brincantes como sujeitos ou só conseguem enxergá-los de um ponto de vista caricato, como adorno exótico de uma cultura, a serviço do turista e de suas câmeras fotográficas.

Pensando sobre esse processo de comunicação das culturas populares na sociedade contemporânea, Canclini (1983, p. 43) afirma que o povo produz no trabalho e na vida formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais. O que me leva a dizer que, por um lado, o Bumba meu boi, é resultado da organização do sistema capitalista e das estratégias dos setores hegemônicos sobre seus membros (práticas profissionais, familiares, comunicacionais). Por outro lado, o Bumba-boi resulta das formas de pensamento mediante os quais os brincantes concebem e expressam sua realidade, seu lugar (em geral) subordinado na produção, na circulação e no consumo; decorre, também, da criação de práticas e táticas próprias, não só em resposta às estratégias predominantes<sup>53</sup>, mas segundo as necessidades e os interesses dos sujeitos-brincantes. Assim, o Bumba meu boi como grande festa popular no Maranhão compartilha as condições gerais de produção, circulação e consumo do sistema capitalista em que está inserido, internalizando as concepções das classes dominantes, ao passo em que também estabelece relações de forma consciente e ativa nesse contexto (com o mercado, com a política, com a mídia), criando suas próprias estruturas, suas representações, suas formas de comunicação.

Nesse jogo de forças e disputas em que se situam as culturas populares, analisa Marques (1999, p. 102, grifos da autora):

o que parece ser subordinação a determinados interesses predominantes, é na verdade, uma fala que exige a transformação da estrutura social vigente. Não se trata de uma transformação para revolucionar o que já é posto na estrutura, mas de uma mudança de perspectiva para que sua *fala* tenha lugar entre tantas outras existentes.

O Bumba-boi vem buscando, cada vez mais, ser não só conhecido, mas reconhecido socialmente; vem se tornando uma forma de comunicação cada vez mais abrangente, cuja fala reivindica direitos como movimento organizado para os segmentos populares e representa vários grupos étnicos/identitários maranhenses. Esses fatores só reforçam a necessidade de estudá-lo sob o prisma da comunicação, considerando suas

---

<sup>53</sup> Na acepção de Certeau (1998).

relações num contexto cultural e político, uma realidade que interessa aos estudos culturais na América Latina.

Nesse sentido, buscando investigar como essas relações se dão na prática, como acontecem na vida cotidiana da gente boieira e entendendo as mediações como a comunicação do cotidiano, este capítulo analisa o material empírico colhido no campo, que são os relatos decorrentes das entrevistas, as impressões e anotações oriundas da observação participante e toadas diversas do Boi de Maracanã, que foram extraídas de 23 álbuns. Assim, a Sede do Bumba meu boi de Maracanã foi o *lócus* escolhido para observar a organização anual da festa, o imaginário coletivo, as narrativas, as leituras e apropriações que os sujeitos fazem do massivo, os produtos e os sistemas de representação da referida comunidade.

A análise é guiada pela teoria das mediações, aliada a categorias teóricas adequadas à operacionalização do mapa teórico-metodológico da tese, tais como, hibridação, identidade, imaginário, sistema de representação, tradição, organização, com a intenção de identificar e relacionar os momentos do processo comunicativo e as mediações da institucionalidade, a tecnicidade, ritualidade e socialidade materializados num representante das culturas populares.

Apesar de Martín-Barbero identificar as instâncias e mediações construindo uma explicação teórica sobre cada uma delas, o objetivo dessa "separação" tem a ver com o caráter didático e conceitual que o conhecimento científico demanda, pois na prática, na vida cotidiana, lugar em que se concretizam as relações sociais, essas dimensões são indissociáveis, os caminhos analíticos se desfazem se houver uma separação entre elas ou se forem analisadas de forma isolada.

Por isso, cabe dizer que as dimensões do mapa aqui trabalhadas são abordadas num todo significativo. Embora haja uma ênfase da análise sobre as lógicas de produção do Bumba meu boi, que é o interesse principal da tese, desde o início do estudo, venho discorrendo sobre a consolidação do Bumba meu boi como fonte para a construção de identidades no Maranhão, como uma matriz cultural.

A pesquisa de campo se concentrou nos sujeitos que dirigem o Boi, na organização e na preparação da festa, na captação de recursos, na elaboração dos produtos, como CD, toadas e espetáculos, dentre outras atividades ou etapas que estão situadas no espaço da produção, mas perseguindo a relação das táticas de produção com as ações de circulação e de participação (consumo) do produto cultural estudado, que se

encontram articulados pela vida cotidiana (usos/apropriações/práticas) e pelas tecnologias envolvidas no processo.

### 5.1 AS MEDIAÇÕES COMUNICATIVAS NO BUMBA MEU BOI DE MARACANÃ: PROCESSO DE PRODUÇÃO, CIRCULAÇÃO E CONSUMO DA CULTURA POPULAR

O Maracanã é um Boi de Matraca centenário, com 650 integrantes, em média, e arrasta multidões por onde passa nos arraiais do Maranhão, chegando a ter 1.200 brincantes nos dias de festa dos santos, o que o caracteriza como um *Batalhão pesado*, no dizer dos maranhenses, muito requisitado nos arraiais juninos e em eventos para representar o Estado nacional e internacionalmente.

Originário do bairro de Maracanã, que lhe deu nome, o Boi é a principal festa da localidade e atrai centenas de pessoas de outras comunidades, que, apesar do distanciamento geográfico, estão ligadas simbolicamente por laços de pertencimento e identificação com o *ethos* de Maracanã, com a identidade de "Maracanense" ou "Maracanazeiro" (expressões acionadas pelos seguidores e brincantes do Boi).

Isso pode ser explicado porque as festas comunitárias são um espaço coletivo de construção dos sentidos, através de rituais (DAMATTA, 1981). Elas são tecidas por um conjunto de informações, símbolos, códigos, regras e valores sociais compartilhados entre os membros da comunidade e os participantes do festejo, sendo que elementos triviais do cotidiano são deslocados e transformados em símbolos, ganhando uma conotação extraordinária, o que corresponde aos momentos das festas (DAMATTA, 1981).

Essas práticas rituais, sublinha Canclini (1997, p. 58), "servem para 'conter o curso dos significados' e tornar explícitas as definições públicas do que o consenso geral julga valioso", do que importa para a comunidade. No caso em estudo, servem para reforçar, por exemplo, os papéis de quem lidera o Boi e quem nele dança, canta, costura, reza; para representar de forma artística, lúdica e cômica, o que o Boi precisa comunicar à sociedade; para apresentar os sincretismos religiosos e as mestiçagens culturais sem constrangimentos; para expressar as reproduções hegemônicas e as resistências populares na criatividade dos brincantes e suas invenções cotidianas.

Como já lembrou Canclini (1997, p.59) sobre o ritual do consumo, os rituais mais eficazes são aqueles que se valem de objetos materiais para produzir as práticas e

os sentidos que os preservam. Quanto mais caros forem esses bens, acredita o autor, maior será a vinculação afetiva e a ritualização que estabelece os significados que lhes são associados.

O Bumba meu boi constitui, desde sua origem, um empreendimento oneroso. Aquele que se propõe a botar um Boi, seja por promessa ou negócio, tem que estar preparado para arcar com os custos de toda estrutura e logística que esse produto cultural requer. Esse investimento toma conta da vida das pessoas o ano inteiro. E como geralmente as pessoas que brincam Bumba-boi são dos setores populares e têm muitas restrições financeiras, elas precisam se aprovisionar durante todo o ano para dar conta de realizar a festa e "botar o Boi na rua", o que significa hoje não apenas realizar os rituais de ensaio, Batismo e Morte no terreiro de origem, mas levá-lo aos arraiais da capital e de outras cidades do Estado, gravar discos, pensar na divulgação institucional, elaborar projetos, entre outros fatores que complexificam o produtivo do Bumba meu boi.

Em conversa com Humberto Barbosa Mendes, o líder de Maracanã, perguntei como o Boi havia se tornado uma manifestação popular tão apreciada no Estado e no Brasil. Humberto de Maracanã atribui o sucesso e o reconhecimento da brincadeira principalmente à organização do grupo e ao compromisso de seus integrantes:

Eu acho que foi pela *organização* que a gente fez. A gente agradece a essa maneira de se organizar pra fazer, né? Todos nós, *a minha família*, todos nós que gostamos de Boi. Não temos muito apoio da comunidade, mas vem gente de todo lugar pra brincar no Boi que é feito mais pela nossa vontade, pelo *compromisso* de fazer, *quem decide até quando é São João*. Vem gente de 22 povoados de diferentes lugares de São Luís pra participar aqui do Boi (informação verbal, grifos nossos)<sup>54</sup>.

A fala de Humberto encaminha a análise para as lógicas de produção do Bumba-boi de Maracanã, que se referem à estrutura empresarial do Boi, a sua competência comunicativa em relação aos participantes (consumidores), os fatores ligados à competitividade e às estratégias de comercialização dos produtos. Em sua fala, o amo do Boi ressalta a organização do grupo e o compromisso dos brincantes como condições para o reconhecimento social da brincadeira.

A partir da análise e da interpretação do conjunto de dados, identifiquei algumas dimensões que podem ser chaves explicativas para se entender o processo

---

<sup>54</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

produtivo do Boi de Maracanã, por constituírem condições relativas às lógicas de produção, já sinalizadas na fala de Humberto. Essas dimensões ou categorias analíticas são: familiaridade, hereditariedade, compromisso, aliadas à comunicação midiática e competitividade. Elas serão analisadas a seguir, em suas especificidades, considerando o mapa metodológico da tese.

### **5.1.1 "Esta herança foi deixada por nossos avós, hoje cultivada por nós": organização no processo produtivo do Bumba-boi**

A organização do Boi de Maracanã remete num primeiro momento à sua fundação como brinquedo popular, feito por promessa a São João, fato permeado por imprecisões históricas e sobre o qual só nos chega informações através das narrativas dos mais velhos. O próprio Humberto de Maracanã, líder da manifestação por mais de 40 anos, não soube precisar a origem do Boi:

Eu comecei a brincar no Boi com 22 anos e já era nesse aqui, de Maracanã. Já existia, o Boi é secular, tem muitos anos... Até onde eu sei, foi um pessoal fanático que se reuniu e disse: "Vamos fazer um Boi!". Primeiro foi seu Raimundo Cabeleira, ele foi quem botou o primeiro Boi, depois foi seu Cecílio, pai de dona Gracinha, tinha um bocado de filho ele, já morreram quase tudo... Depois dele, passou pra meu tio Zé Martins, que começou por promessa por vários anos (informação verbal)<sup>55</sup>.

Zé Martins assume a responsabilidade pelo Boi em 1955 e, nessa época, o cantador era Ângelo Reis, quando Humberto apenas acompanhava o grupo nos pandeirões e na matraca. Mas, como informa o perfil cultural do Boletim da Comissão Maranhense de Folclore (MENDES, 2003, p. 20),

em 1972, chateado por algumas atitudes tomadas pelos cantadores Ângelo Reis e Antônio Maconha, resolve se manifestar e se candidatar como cantador do Boi. [...] Aos 34 anos tomou a frente do grupo e com a experiência da Comunidade Eclesial de Base, da qual fazia parte, buscou organizar o grupo de forma melhor, registrando como entidade jurídica. No início encontrou bastante dificuldade porque os mais velhos não aceitavam as mudanças que estavam sendo implantadas com a entrada de jovens e mulheres.

Seu Vitor Martins Gomes, um dos brincantes mais antigos, com 81 anos, fala dos primórdios do Boi de Maracanã, atribuindo as melhorias no Boi a seu compadre

---

<sup>55</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

Humberto. Como relata: "Ah, quando eu cheguei aqui não tinha nada, era pobre demais. Era uma casinha de palha lá atrás. Isso aqui não existia, nada disso aqui tinha [a Sede]. Foi com meu compadre que começou a ficar organizado" (informação verbal)<sup>56</sup>.

Assim como Humberto e os brincantes mais idosos, seu Vitor corresponde a um "banco de reserva da experiência" (ONG, 1998) do Boi, na medida em que aciona através de sua memória um arcabouço mítico, sempre que possível reforçado por ele para as novas gerações através de detalhadas narrativas e que serve de fundamento e legitimação dos valores e normas sociais no grupo.

Em outra narrativa, seu Vitor, mais uma vez, destaca a figura de Humberto legitimando-o como o grande agente de organização do Boi e destacando que os mais velhos são os responsáveis pela partilha dos conhecimentos e pela conservação dessa cultura:

Aqui ó foi uma tendência do meu compadre, a tendência dele era de trabalhar. Tudo isso aqui [o Boi de Maracanã] foi adquirido por ele. O pessoal do Maracanã devia reconhecer que o pivô disso tudo era Humberto, e que hoje não existe mais. A gente tá conservando até enquanto puder, mas só tem uma pessoa mais velha que eu nesse Boi, que tem 84 e eu que vou fazer 82 (informação verbal)<sup>57</sup>.

A organização do que se conhece hoje como Boi de Maracanã é, assim, construída nas narrativas dos brincantes como resultado de um processo que se desenvolveu em torno da figura de Humberto de Maracanã.

Essas narrativas que constroem "a gênese do Boi de Maracanã" e a figura de Humberto como mito ou herói, além de outras narrativas que serão vistas no decorrer deste capítulo, são construções ou versões da história, que fazem parte de um sistema simbólico presente em toda organização, segundo assinala Enriquez (1997).

Para o autor, as organizações criam mitos unificadores, instituem ritos, formam heróis, narram ou inventam sagas, estabelecem, enfim, um sistema simbólico que compõe a memória coletiva do grupo, com a finalidade de sedimentar a ação dos seus membros, de servir de sistema de legitimação e dar uma significação às suas práticas. Fazendo um diálogo com Hall (1997), esse sistemas simbólicos podem ser entendidos como "sistemas de representação".

---

<sup>56</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por GOMES, Vitor Martins. São Luís: 07.02.2015.

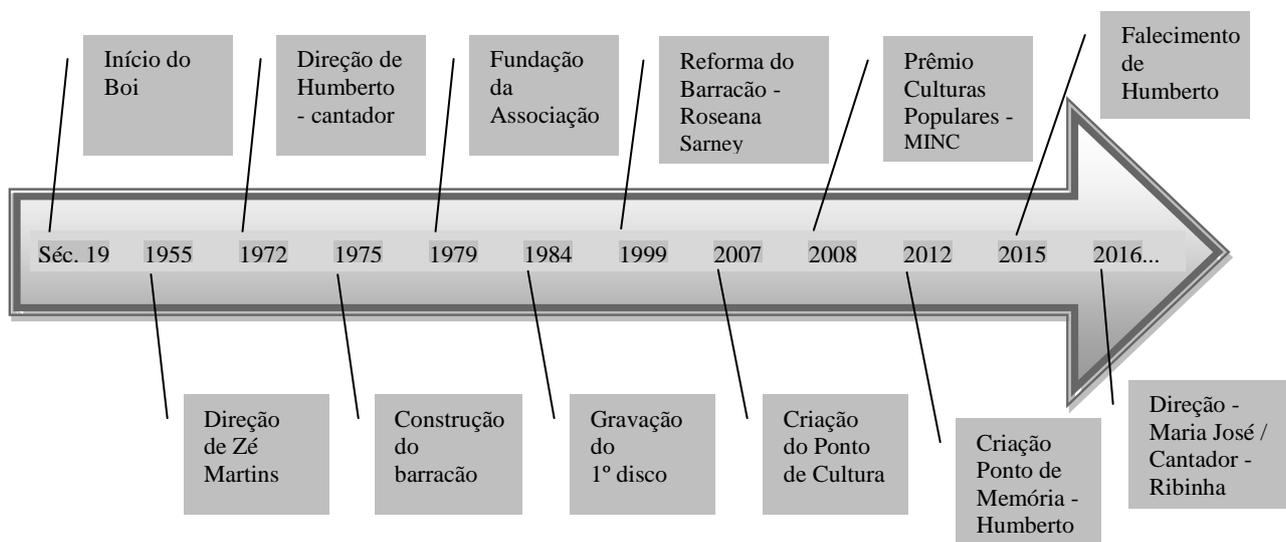
<sup>57</sup> Ibid.

Sendo representado como principal personalidade nas histórias contadas pelos brincantes do Boi e legitimado pelo grupo, é possível dizer que a imagem de Humberto já integra a memória coletiva do Boi de Maracanã.

Segundo relatos, partiu dele a orientação junto aos membros do Boi para criar uma entidade formal, o que foi concretizado no dia 19 de setembro de 1979: reuniram-se em Assembleia e lavraram a ata de fundação da Associação<sup>58</sup>, então denominada, Associação Folclórica e Beneficente de Maracanã (ANEXO A), que adquiriu personalidade jurídica, de fato, em 1983.

Hoje, a entidade se chama Associação Recreativa e Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã. Diversos eventos marcaram sua configuração institucional (Ver Figura 43). Segundo a atual presidente, Maria José Lima, a mudança no nome e em alguns pontos do estatuto foi aconselhada pela assessoria jurídica do Boi após vários conflitos originados no bairro de Maracanã que reivindicavam o direito de usar a entidade como Associação de Moradores.

Figura 43 - Linha do tempo com marcos da história do Boi de Maracanã



Fonte: A própria autora

Indiscutivelmente, a atuação de Humberto, com sua vasta experiência e militância política, contribuiu para a configuração do Boi de Maracanã como uma

<sup>58</sup> De acordo com o artigo 53 do Código Civil Brasileiro, “constituem-se as associações pela união de pessoas que se organizem para fins não econômicos”. Logo, associação é uma modalidade de pessoa jurídica, integrada por pessoas com objetivos comuns (morais, pedagógicos, literários, artísticos, de partilha de conhecimento etc.), exceto para auferir lucro através da pessoa jurídica.

instituição organizada e respeitada no cenário da cultura local e nacional, como sugerem os diversos projetos do grupo aprovados junto ao Governo do Estado e ao Governo Federal (Ministério da Cultura) e os prêmios recebidos por Humberto, em reconhecimento à sua contribuição na cultura brasileira.

Por exemplo, em 2008, o "Prêmio Culturas Populares"<sup>59</sup>, promovido pelo MINC, homenageou Mestre Humberto de Maracanã, pelos seus 35 anos de cantoria, à frente do Boi de Maracanã. A Associação do Boi recebeu o certificado do Ministério da Cultura para constituir um Ponto de Cultura no Maranhão. A tesoureira da Associação, Lavínia da Assunção Silva, explica o que significa ter um Ponto de Cultura:

A gente recebe verba anual do Ministério da Cultura pelo Ponto de Cultura. O Ponto de Cultura faz parte da Sede, é como se fosse uma estrutura a mais. Não foi o Ponto de Cultura que deu origem ao Boi, tudo acontece por causa do nome do Boi. Mas aí, apesar de ser uma coisa ligada a outra, a gente tem limites de gastos (informação verbal)<sup>60</sup>.

A informante se refere ao projeto "Maracanã - Arte e Cultura na Preservação da Tradição Associação Recreativa e Beneficente de Maracanã", aprovado no edital nº 01/2008, referente ao convênio nº 367/2007, da Superintendência Regional do Programa Mais Cultura e que recebe recursos financeiros através da política cultural denominada Ponto de Cultura.

Mas, também concorre para a institucionalização do Boi, a conjuntura sociopolítica nas sociedades ocidentais, que estrutura a vida das pessoas por instituições. Como analisa Martín-Barbero (2008), a política assumiu uma visão instrumental do poder nas sociedades contemporâneas, em que o "poder se constitui dos aparatos, das instituições, das organizações. Tributária dessa visão de poder, a política não pôde levar a cultura a sério, exceto onde ela se encontra institucionalizada" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 288). Dessa forma, o Bumba meu boi de Maracanã, bem como outros grupos de cultura popular, sentiram a necessidade de ser uma organização, com personalidade jurídica e formalização de suas ações, para poder interagir de forma mais abrangente e efetiva com o Estado. A institucionalização é um

<sup>59</sup> O edital contemplou 90 mestres, 40 iniciativas de grupos formais e 60 iniciativas de grupos informais de cultura popular. Sendo, cada um premiado com R\$ 10 mil, totalizando cerca de R\$ 2 milhões. Disponível em: <[http://www.cultura.gov.br/noticias-ministerio/-/asset\\_publisher/BTT7yUhKNXIO/content/premio-culturas-popular-1/10883](http://www.cultura.gov.br/noticias-ministerio/-/asset_publisher/BTT7yUhKNXIO/content/premio-culturas-popular-1/10883)>. Acesso em: 05.02.2016.

<sup>60</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

caminho necessário a percorrer para que a cultura popular se torne um espaço estratégico de negociação com o Poder Público e de acesso às políticas públicas.

A diretoria da Associação é composta por 12 membros, entre Presidente, vice, tesoureiro e secretários, que são os responsáveis diretos pelas atividades de gerenciamento do Boi, como a elaboração de projetos para editais de cultura, a captação de recursos, a prestação de contas, a promoção de oficinas, a compra de materiais para produzir instrumentos e indumentárias, enfim, a definição das atividades de gestão da entidade. Complementando a atuação da diretoria estão o Conselho Fiscal e o Conselho Deliberativo (Assembleia Geral), também formado por integrantes do Boi. Os associados (brincantes) são convocados para participar das Assembleias Gerais Ordinárias, que constituem reuniões semanais realizadas na Sede do Boi, aos domingos. Nesse canal de comunicação direta entre a diretoria e os demais membros do Boi, todos podem votar, opinar, informar-se, questionar, pedir esclarecimentos, colaborar com o planejamento e a execução das festas, seja com ideias ou auxílios pecuniários, promoção de rifas, doações de alimentos e serviços. Além disso, os brincantes integram os grupos de trabalho e executam funções específicas do processo produtivo, definidos pela direção, a exemplo do comitê de compras e do departamento folclórico.

O processo produtivo do Bumba-boi de Maracanã se desenvolve no interior dessa Associação, interpretada como uma organização que apresenta uma interface formal/jurídica e uma interface afetiva/familiar. A Associação Folclórica Beneficente de Maracanã representa formalmente e juridicamente o grupo de Maracanã, realizando uma forma de comunicação de caráter mais institucional<sup>61</sup> (mediação da institucionalidade), no sentido de estabelecer relações contratuais com os poderes executivos, tratar de assuntos relativos à manutenção e sustento financeiro do Boi e demais questões de natureza institucional. Mas, ao mesmo tempo a Associação representa laços de afetividade, de familiaridade e de reconhecimento identitário dos sujeitos com a prática cultural do Boi, materializados na sua Sede, através dos ritos, das festas, das atividades regulares da entidade, dos almoços oferecidos aos brincantes e à comunidade externa, do cotidiano compartilhado, entre outros momentos que

---

<sup>61</sup> A comunicação institucional é um conjunto de procedimentos através dos quais uma instituição produz, fundamenta, reproduz, alimenta e restabelece a sua ordem específica em um domínio próprio. Cada instituição (familiar, militar, política, midiática, escolar) possui o seu domínio próprio de competência e os seus procedimentos de inculcação com vistas à produção e reprodução de sua legitimidade, com formas simbólicas que asseguram sua manifestação pública (emblemas, insígnias, rituais, imagens) (RODRIGUES, 2000).

caracterizam uma comunicação de caráter mais social<sup>62</sup>, ou seja, voltada às interações cotidianas (mediação da socialidade). As mediações não acontecem de forma separada. Ao nível do cotidiano, não se podem separar as experiências institucional e social, técnica e ritual, pois elas se dissolvem num mesmo universo simbólico e ao mesmo tempo. Em algumas situações, pode ser observada a predominância de uma mediação sobre a outra, mas são faces da mesma moeda, num processo que aciona posicionamentos e discursos diversos dos sujeitos na Associação de Maracanã segundo a circunstância e as demandas da produção cultural.

Em várias toadas de Humberto de Maracanã, é possível identificar o processo de produção cultural diluído no próprio cotidiano dos brincantes, como descrito na toada "Batalhão de Ouro":

Sabedoria não vem da escola  
É dom de natureza  
Pra quem é merecedor  
Pra quem sabe o que eu sei  
Eu dou maior valor  
Quem nasceu pra cantar Boi  
Não pode ter professor  
(BOI DE MARACANÃ, 1984)

Não há muita separação do fazer artístico com a vida cotidiana do brincante, o que também é visto na toada "Dom da natureza":

Debaixo da minha Palmeira  
São João mandou formar trincheira  
Sou um artista, sou feliz com esse dom  
O que Deus permite  
Faço porque acho bom  
Firma trupiada  
Que eu quero ver  
Batalhão de Ouro não cai  
Está firme pra guarnicê.  
(BOI DE MARACANÃ, 2006)

---

<sup>62</sup> O termo comunicação social é uma definição pleonástica, já que toda comunicação é de natureza social. Cabe ainda dizer que o uso genérico de "Comunicação Social" é um resquício da imposição do Estado, que deu esse nome aos serviços de comunicação com a finalidade de orientar o funcionamento da mídia de acordo com seus valores e interesses (RODRIGUES, 2000). No entanto, o uso do termo neste texto é uma tentativa de enfatizar as interações comunitárias que se dão no cotidiano dos sujeitos que integram o grupo social de Maracanã, bastante influenciadas pelo familiar, pelo bairro, pelo trabalho, pela igreja, questões de gênero, classe, etnia, instrução.

Remonto também à fala de Lavínia, tesoureira da Associação, que é pedagoga por profissão, mas também é brincante (índia), coordenadora dos grupos de trabalho do Boi e moradora do bairro Maracanã:

A minha relação com a Associação do Boi vem desde a minha infância. Eu estudei aqui na escola comunitária São João Batista [mantida pelo Boi], onde fiz meu infantil e fundamental menor. Desde então, eu comecei a ver a atividade da brincadeira do Bumba-boi na escola, onde eu comecei a participar do Bumba-boi mirim, no qual Ribinha [filho de Humberto] também começou a cantar. Eu tinha uns 6 anos. Aí, eu comecei a participar diretamente. Aí fiz uma cirurgia e me afastei um pouco... Mas minha relação é a partir da infância. E minha mãe também era uma pessoa ligada à Associação, era secretária anos atrás, então a gente tinha essa ligação. Eu costumo dizer que hoje eu faço o que minha mãe fazia há anos atrás (informação verbal)<sup>63</sup>.

A informante não dissocia suas experiências pessoais (da infância, com a mãe), escolares (na escola São João Batista) e artísticas (no Boi), percebendo-as num processo contínuo e num todo que faz sentido para ela. É importante notar a síntese que faz de sua experiência de vida: "hoje eu faço o que minha mãe fazia há anos atrás", sugerindo diálogo entre passado e presente e uma conduta baseada numa tradição familiar, passada de mãe pra filha.

Pergunto a Ribinha como ele aprendeu a lidar com o Boi até passar a integrar a diretoria, no que ele me responde: "Na realidade, nem tudo o que a gente aprende, precisa alguém tá dizendo assim 'faz isso'. Eu tô vendo isso de muito tempo, então, eu sei, eu conheço, basta eu ver aqui..." (informação verbal)<sup>64</sup>.

Sem desconsiderar a interação com os meios de comunicação de massa e com outros fluxos comunicacionais (turismo e outras culturas, por exemplo), esses relatos reforçam minha hipótese de que no Boi de Maracanã o processo de aprendizado das técnicas relativas à produção do Boi e o compartilhamento de saberes são formas de comunicação entre os sujeitos e entre as gerações que se dão no convívio cotidiano e familiar, principalmente através da tradição oral, o que implica interação face a face e tempo para ouvir as narrativas, para entender o testemunho de vida dos mais velhos.

Guardadas as devidas proporções, a comunidade que produz o Boi de Maracanã apresenta características de uma sociedade de memória, em que a narrativa oral ainda tem um papel central nas trocas de experiências entre os sujeitos.

<sup>63</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

<sup>64</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

Chego a essa percepção inspirada no ensaio "O narrador", de Walter Benjamin, publicado ainda em 1936, que constitui uma precursora análise do processo de reconfiguração do ato de narrar, com a gradual substituição das experiências tradicionais por experiências modernas, nas sociedades ocidentais. Diz ele:

[...] A narrativa, que durante muito tempo floresceu num meio de artesão - no campo, no mar e na cidade -, é ela própria, num certo sentido, uma forma artesanal de comunicação. Ela não está interessada em transmitir o 'puro em si' da coisa narrada como uma informação ou um relatório. Ela mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele. Assim se imprime na narrativa a marca do narrador, como a mão do oleiro na argila do vaso (BENJAMIN, 1994, p.205).

A relação que Benjamin (1994, p.205) faz da narrativa oral com os trabalhos manuais é uma cena facilmente identificada na comunidade de Maracanã:

Contar histórias sempre foi o ato de contá-las de novo, e ela se perde quando as histórias não são mais conservadas. Ela se perde porque ninguém mais fia ou tece enquanto ouve a história. Quanto mais o ouvinte se esquece de si mesmo, mais profundamente se grava nele o que é ouvido. Quando o ritmo do trabalho se apodera dele, ele escuta as histórias de tal maneira que adquire espontaneamente o dom de narrá-las.

Os trabalhos relativos à preparação da festa do Boi no Barracão de Maracanã são atividades como bordar, costurar, modelar, tingir, pintar, cozinhar, limpar, enfim, ofícios artesanais e manuais, que requerem tempo, demandam ouvir e aprender com o outro, ver como o outro faz. São atos residuais de experiências tradicionais, que lembram o trabalho dos mestres e aprendizes de ofício da Idade Média. Mestres e aprendizes conviviam e trabalhavam juntos: enquanto o aprendiz devia se mudar para a casa do mestre a fim de ajudar nos trabalhos e aprender todas as etapas do processo de produção artesanal, o mestre devia fornecer-lhe alimentação e moradia. Não havia uma separação do que era a vida doméstica e do que era trabalho.

De modo parecido, os processos de produção do Bumba meu boi de Maracanã se dão no cotidiano dos brincantes, como se a Associação representasse uma extensão do ambiente familiar, doméstico.

Assim, as narrativas ouvidas no Barracão do Boi de Maracanã, associadas às observações de campo, levam-me a dizer que a produção dessa prática cultural é

fortemente influenciada pela mediação da socialidade<sup>65</sup>, nesse contexto caracterizada pelos "sistemas de representação" (HALL, 1997) da familiaridade e da hereditariedade, que interferem em todo o processo produtivo do Boi.

A familiaridade se expressa na naturalidade com que são vividas as etapas da produção do Boi pelos brincantes. A hereditariedade manifesta-se na obrigação de dar continuidade à prática cultural, um legado dos mais velhos, que é, também, ressignificado pelas novas gerações.

Mas de que maneira essas lógicas interferem no processo produtivo de Maracanã? É o que busco entender neste ponto do estudo, recorrendo às falas dos informantes e a produtos (formatos industriais) do Boi, espetáculos, discos, mas, de modo especial, as toadas.

As toadas são as canções, representações legítimas das comunidades e formas de materialização de suas identidades, que traduzem o seu modo de vida, suas opiniões, suas inquietações, suas práticas cotidianas e seus valores, através da memória e da oralidade. Se as toadas resultam das interações cotidianas dos sujeitos, da vivência dos cantadores na comunidade, significa dizer que sua produção é mediada pela socialidade.

É preciso lembrar que a socialidade em Maracanã é bastante marcada pela comunicação oral, observando-se a força das solidariedades familiares e afetivas, da vizinhança, do parentesco. Mas, também faz parte da sociedade contemporânea (midiática, convergente, globalizada), sendo tensionada pela lógica urbana e capitalista, o que propicia outros sistemas significantes ao grupo (linguagens escrita, audiovisual e multimidiática) e experiências diversas.

Desse modo, complementando a definição anterior, afirmo que as toadas são táticas artesanais de difusão e expressão, apresentando a visão de mundo, os assuntos do cotidiano dos sujeitos, a agenda pública de debates (local e nacional) e também conteúdos midiáticos, que possibilitam a comunicação do grupo com outros setores sociais.

A produção e execução das toadas guarda semelhanças com as práticas de "leitura oral" ou auditiva" dos públicos populares<sup>66</sup> descritos por Martín-Barbero (2008,

---

<sup>65</sup> No mapa barberiano, a socialidade surge mediando os momentos de consumo e matriz cultural do processo produtivo, o que não quer dizer que não interfira nos demais momentos, dada a circularidade do processo e a inter-relação entre as mediações.

p. 154). Nessa prática coletiva e sonora (distinta da leitura silenciosa e individual do letrado):

o ritmo não marca o texto, mas o grupo, e na qual o lido funciona não como ponto de chegada e fechamento do sentido, mas ao contrário, como ponto de partida, de reconhecimento e colocação em marcha da memória coletiva, uma memória que acaba refazendo o texto em função do contexto, reescrevendo-o ao utilizá-lo para falar do que o grupo vive.

De modo análogo, não há o registro escrito das toadas, sua criação e circulação se dá de forma oral (nos ensaios e apresentações) ou audiovisual (nos CDS/DVDS). A toada requer a interação ampla ou a participação efetiva do público para ser executada, assim, é "marcada pelo grupo". Em geral, elas são "tiradas de cabeça" pelo cantador, às vezes, no improviso, e integram-se à memória coletiva da comunidade nos ensaios, nas apresentações, no cotidiano da brincadeira. A apropriação de diversas figuras de linguagem - metáforas, metonímias e prosopopeias - demonstra o domínio da estrutura da língua portuguesa pelos compositores das toadas.

É no Domingo de Páscoa que o cantador de Maracanã apresenta as novas toadas que compôs e que irão integrar a temporada junina, no chamado dia da "Cantoria":

A Cantoria é no domingo de Aleluia, a gente manda fazer uma feijoada e convida as comunidades que fazem parte do Boi. E essas comunidades já esperam por esse dia, já sabem, já se reúnem pessoas de outros bairros. Então, a gente faz o lançamento, a apresentação, canta o Guarnicê, o Lá vai, a Chegada e outras toadas, só que ali não é o ensaio, a gente não tá ali pra ensaiar. Tá ali pras pessoas ouvirem, porque as pessoas têm a curiosidade de ouvir as toadas novas. Aí, alguém diz que gosta, outro diz que não gosta, alguém aparece pra dizer que precisa melhorar... (informação verbal)<sup>67</sup>.

Ribinha, atual cantador de Maracanã, falou sobre o processo criativo das toadas:

Chegou no dia [da cantoria], eu tenho que apresentar as minhas toadas... Mas poesia é muito relativo. Eu posso estar bem aqui sentado com você e fazer uma toada. Agora eu não sei te dizer como isso acontece... Às vezes eu posso tá dirigindo, eu posso tá no trabalho e vem (informação verbal)<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> O autor se refere aos lavradores anarquistas de Andaluzia, do início de séc. XIX, que compravam jornal mesmo sem saber ler, para que alguém o lesse a sua família, uma leitura coletiva e em voz alta, marcada pelo ritmo do grupo (MARTÍN-BARBERO, 2008).

<sup>67</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

<sup>68</sup> Ibid.

A produção das toadas é um processo oral, reelaborado pela apropriação das tecnologias disponíveis, como o gravador e o celular. Segundo revelou Ribinha:

*O maior instrumento do poeta é um gravador. A maior arma do poeta hoje é ter um gravador. Tô falando na parte tecnológica. Antes, não tinha isso. Ou seja, tinha um gravadorzão deste tamanho que tu tinha que esperar chegar em casa pra poder gravar... Porque a poesia, ela vem a qualquer momento. Qualquer momento eu posso olhar bem ali uma árvore e eu cantar e vir aquela poesia, só que essa poesia ela não vem, às vezes, toda. Você tem um princípio, eu olho aquela árvore, aí vem aquela melodia, eu começo a cantar, o que eu tenho que fazer rapidinho? Se eu tô com o próprio celular, que tem hoje gravador, eu pego aqui rapidinho, gravo aqui, pá! Porque se não gravar, às vezes, a gente lembra, às vezes, esquece (informação verbal, grifos nossos)<sup>69</sup>.*

Como produto ou formato industrial do Boi, a toada é condicionada não só à socialidade (resultados das vivências na comunidade), mas também à mediação da tecnicidade (de que forma é produzida) e da ritualidade (de que forma é consumida).

E pela perspectiva teórica adotada, é fundamental observar que as toadas possibilitam o imbricamento da cultura popular com o massivo, com a indústria cultural, na medida em que, por um lado são resultado dos usos e apropriações que os cantadores fazem dos saberes tradicionais, associados aos conteúdos midiáticos, políticos e oriundos de outras culturas. Por outro lado, o entrelaçamento se dá ao constituírem produtos que circularão na indústria cultural e serão consumidos, em forma de espetáculos, de discos, de vídeos na internet. A toada "Características populares do Brasil", de Humberto de Maracanã, gravada em LP, em 1984, ilustra a repercussão da ideia de identidade nacional, que o Bumba-boi é convocado a aderir, além das apropriações que o compositor faz de outras culturas e de conteúdos presentes nos discursos midiáticos.

Meu país tem características populares  
 Descritas por turistas estrangeiros  
 De todas a marcante é Brasil do Bumba meu boi  
 Ponto culminante do folclore brasileiro  
 Brasil da Juçara  
 Do cacau e caruru  
 Brasil do tacacá  
 Brasil do babaçu  
 Brasil do algodão  
 Do chimarrão  
 E do café  
 É Brasil do samba  
 E terra do rei Pelé  
 Brasil da macumba

<sup>69</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

Da jangada e do xangô  
 Brasil do Pão de Açúcar  
 Brasil do Cristo Redentor  
 Não posso me esquecer nesta toada  
 Da base do Germano e daquele camarão  
 E de Alcântara, cidade hospitaleira  
 Aquela que foi a primeira capital do Maranhão  
 (BOI DE MARACANÃ, 1984)

Foi possível identificar sentidos que moldam o processo produtivo do Boi, tais como a familiaridade e a hereditariedade, a partir de toadas importantes para a comunidade de Boi de Maracanã. A mais famosa toada da história do Boi de Maracanã é "Maranhão, meu tesouro, meu torrão", composta por Humberto, em 1986. Trata-se de uma canção que venceu o 1º Festival de Toadas de Bumba meu boi em 1986, já foi regravaada por vários cantores de destaque nacional, como Alcione Nazaré e tornou-se um emblema do São João maranhense, sendo requisitada em todos os arraiais por onde passa o "Batalhão de Ouro". A composição constitui uma ode ao Maranhão, cantando as belezas naturais, lendas, festas e tradições maranhenses:

Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
 Fiz esta toada, pra ti, Maranhão  
 Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
 Eu fiz esta toada, pra ti, Maranhão  
 Terra do babaçu  
 Que a natureza cultiva  
 Esta palmeira nativa  
 É que me dá inspiração  
 Na praia dos lençóis  
 Tem um touro encantado  
 E o reinado  
 Do rei Sebastião  
 Sereia canta na proa  
 Na mata o Guriatã  
 Terra da pirunga doce  
 E tem a gostosa pitombotã  
 E todo ano, a grande festa da Jussara  
 No mês de Outubro no Maracanã  
 No mês de Junho tem o Bumba meu boi  
 Que é festejado em louvor a São João  
 O amo canta e balança o maracá  
 A matraca e pandeiro  
 É quem faz tremer o chão  
*Esta herança foi deixada por nossos avós  
 Hoje cultivada por nós  
 Pra compor tua história, Maranhão.*  
 (BOI DE MARACANÃ, 1993, grifos nossos)

O cantador<sup>70</sup> Humberto passou a traduzir e representar a visão de mundo e o *ethos* da comunidade de Maracanã. Na toada em destaque, após contemplar vários elementos simbólicos da cultura maranhense, o compositor realiza uma descrição poética sobre o Bumba meu boi, ressaltando sua vinculação com o sagrado ("em louvor a São João"). E, no encerramento, define o Bumba-boi como uma herança ("Esta herança foi deixada por nossos avós"), assume ser herdeiro e produtor dessa cultura deixada pelos antepassados ("Hoje cultivada por nós") e afirma que o resultado desse processo contribui para compor a história do Maranhão ("Pra compor tua história, Maranhão").

Um entendimento possível é de que o autor e, por extensão, a comunidade de Maracanã, concebe a sua própria cultura a partir de um sistema de representações que julga importantes relações familiares e que valoriza a herança simbólica (saberes e práticas) das gerações anteriores.

A vivência na comunidade me permite dizer que a herança cultural do Bumba-boi deixada pelos antepassados, é "cultivada" não apenas no sentido de reproduzir o que "os avós" faziam, mas de reelaborar, ressignificar essa cultura de acordo com as necessidades e invenções cotidianas.

É propício lembrar, com Raymond Williams (2003, p. 87-88), que o "ato de cultivar a terra", o "cultivo da lavoura", enfim, preparar a terra para que ela produza, remetem aos primeiros usos do termo cultura nas sociedades ocidentais (século XV). Mais tarde, por um processo metafórico, a palavra passou a ser empregada também para se referir a questões do desenvolvimento humano, "cultivo da mente humana" (século XVIII). Em algumas regiões, já coexistia o vocábulo "culto" (século XVI), seja com o sentido de adoração ou homenagem à divindade em qualquer religião, seja sinônimo de "instruído, civilizado". Além disso, passou a ser difundido, a partir do século XVII, o uso do vocábulo cultivar no lugar de "aplicar-se ou dedicar-se a algo" e ainda com o significado de "procurar manter ou conservar" (século XVII).

Sem títulos e sem escola, o agricultor Humberto tornou-se mestre de cultura e cantador dos sentimentos dos maranhenses, por experiência e observação da vida, da natureza, da encantaria, das coisas da alma e do coração. Por isso, suponho que, para o mestre, a cultura consiste numa prática que demanda o trabalho e a dedicação humana

---

<sup>70</sup> Vale lembrar que o cantador é o sujeito que cria e canta as canções, mas também é associado ao comando e à liderança central do grupo. Está, em muitos casos, distante dos centros acadêmicos e eruditos, mas produz composições que constituem falas legítimas sobre si e sobre o seu grupo social.

para se desenvolver, neste sentido, assemelhando-se ao manejo da roça, ao cultivo da terra. O termo "cultivada" na última estrofe da toada pode remeter às conotações "aplicar-se/dedicar-se a" (a comunidade se dedica à herança do Boi) ou "procurar manter/conservar" (a comunidade mantém/conserva a herança do Boi). Em ambos os sentidos, é expressa a necessidade do cuidado, do preparo, do esforço, do investimento material e intelectual. Ao contrário de uma visão arcaica ou simplória de cultura, o que percebo é uma concepção integradora de mundo, que não separa a experiência estética/artística da experiência laboral e que tem muito a ver com as relações sociais cotidianas em Maracanã.

Nas comunidades predominantemente rurais e periféricas, ainda que influenciadas pela lógica urbana e global, o econômico, o religioso e o político estão intimamente imbricados uns aos outros, obedecendo a uma mesma legitimidade transcendente, o que Rodrigues (2001, p. 51) define como um contexto de "experiência total", caracterizado por:

[...] não haver autonomização de um mundo próprio da linguagem, distinto do mundo das coisas, da subjectividade individual, da experiência colectiva. Nestas culturas, a comunicação confunde-se com a própria simbolicidade inscrita em todos os ritmos da experiência total do mundo, dando-se a ler, indiscriminadamente, nos ritos, nos provérbios, nos contos, no vestuário, nas práticas culinárias, discursivas, econômicas, religiosas.

Considerando essas questões, o que chamo de familiaridade tem a ver com as relações de parentesco, mas também com os laços construídos a partir do convívio e da estima, da vizinhança e do compadrio. Como observa Martín-Barbero (2008, p. 307), a família e a vizinhança, pois esta última tem sido uma espécie de "família aumentada" nos bairros populares das capitais, por causa da forte migração, do desenraizamento e da precariedade econômica, representam no mundo popular os modos de sociabilidade mais verdadeira, mesmo transpirando contradições e conflitos.

Frente à provisoriedade e à rotatividade do mercado de trabalho, que, sobretudo em tempos de crise econômica, dificultam a formação de laços permanentes, é no bairro que as classes populares podem estabelecer solidariedades duradouras e personalizadas. Nesse espaço, ficar sem trabalho não significa perder a identidade, isto é, deixar de ser filho de fulano ou pai de beltrano. E frente ao que acontece nos bairros residenciais das classes altas e médias-altas, onde as relações se estabelecem mais com base em laços profissionais do que por vizinhança, pertencer ao bairro para as classes populares significa poder ser reconhecido em qualquer circunstância (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 277).

No caso em estudo, pertencer à comunidade que integra o Boi de Maracanã significa também poder ser ajudado pela Associação do Boi em momentos de dificuldade. É o que pode ser interpretado da fala da presidente Maria José:

Nós temos aqui dentro uma relação de amigos, uma relação boa, que eu posso falar. Tudo que a gente pode fazer na altura, a gente faz... *Essa ação social a gente faz dentro do Boi: funeral, ajudas, passe pra ir pra escola, caderno, material, tudo isso tem um direcionamento, a gente faz para os brincantes, para outras pessoas que chegam até nós também, que vêm pra somar com o Boi. "Ó, eu tô precisando de um botijão de gás", a gente ajuda. "Uma receita médica", a gente ajuda. "Eu tô precisando de uma cesta básica", a gente ajuda. Tudo isso. A gente tem esse trabalho aqui (informação verbal, grifos nossos)<sup>71</sup>.*

A presidente refere-se a essas ajudas à comunidade como uma "ação social do Boi", indicando que o papel político e social da Associação não se restringe à organização da manifestação cultural. Estende-se ao dia-a-dia dos brincantes e de moradores do bairro que nem são ligados à brincadeira, pessoas de baixa renda, trabalhadores rurais e urbanos ou desempregados, que se encontram em situação econômica desfavorável.

A familiaridade faz com que os brincantes, mesmo aqueles que não residem na comunidade de Maracanã, sintam-se parte da "família Maracanã", como define Vitor Gomes, brincante há mais de 40 anos:

Aqui é uma amizade, hoje é uma família, o Boi de Maracanã é uma família. A gente conhece tudo quanto é cara. Quando chega uma cara aqui diferente no Boi, a gente já sabe, 'essa é cara nova'. Eu conheço todo mundo. Você, quando chegou aqui, eu vi logo que era cara nova (informação verbal)<sup>72</sup>.

Seu Vitor afirma que no Boi todos se conhecem e a seu modo explica que há uma partilha de informações a respeito dos membros da comunidade, deixando registrado seu estranhamento em relação a minha presença naquele ambiente formado apenas por sujeitos que lhes são familiares.

Os brincantes que compõem o Batalhão de Maracanã não vêm apenas do bairro onde foi originada a brincadeira; são provenientes de 22 comunidades da Ilha de São Luís, com as quais o Boi mantém uma "inter-relação", segundo relatou Lavínia a coordenadora do grupo de trabalho do Boi. Ela ressalta o "sentido de família" como a

<sup>71</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>72</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por GOMES, Vitor Martins. São Luís: 07.02.2015.

principal característica do Boi de Maracanã em relação a seus membros, o que já foi registrado por outros integrantes:

O diferencial [de Maracanã] é esse aconchego, esse *sentido de família*, a gente costuma se apegar muito com as pessoas que tão conosco, seja brincante, seja visitante, simpatizante, a gente aprende a ter essa amizade, esse elo. A gente troca contatos: 'ó, tal dia o Boi vai brincar, vai lá!'. A gente vai criando esses elos de amizade. Costumo dizer que é essa *inter-relação* com as comunidades, com a comunidade de Taim, Porto Grande, Vinhais, Coahtrac... 22 comunidades com diferente número de brincantes, mas que forma um grupo só. Fora de temporada, a gente enche três ônibus. Na temporada são 8 a 10 ônibus, dá umas 1000 pessoas, no mínimo, por apresentação (informação verbal, grifos nossos)<sup>73</sup>.

O brincante Malvino Maia destaca a comunicação como importante agente de integração e de promoção desse "sentido de família" no Boi:

As 22 comunidades que fazem parte do Boi também precisam saber o que acontece com o Boi. A comunicação avisa que tal dia a diretoria vai estar em tal comunidade, isso chama os boieiros, integrando mais as pessoas. Acho que por isso que o Boi de Maracanã é uma família, todo mundo se conhece. E a gente pede pra que uns repassem a comunicação pro outro (informação verbal)<sup>74</sup>.

Seu Malvino é o responsável pelo Departamento de Comunicação e também presidente do Conselho Fiscal da Associação. Sua fala remete às apropriações que o Boi faz da comunicação enquanto atividade específica de seu processo produtivo: serve para aproximar as pessoas, reunir, consolidar o grupo. Essas formas de comunicação se dão de modo presencial (comunicação interpessoal e grupal) ou são mediadas tecnologicamente, através do celular e de programas de rádio.

A diretoria costuma fazer visitas, no período que antecede as festas juninas, em cada uma das comunidades que faz parte da "família aumentada" que representa o Boi de Maracanã, além de ter os líderes das respectivas comunidades nas assembleias realizadas no Barracão de Maracanã. Essa prática de comunicação direta é detalhada pela coordenadora de grupos Lavínia:

A gente elege um líder naquela comunidade, a gente vê quem é a pessoa mais próxima e que participa da brincadeira, pra estar presente nas nossas reuniões. Cada uma dessas 22 comunidades tem um representante. Nós fazemos o contato por telefone pra avisar das atividades, e nas localidades onde é ruim de telefone, a gente vai até lá.

<sup>73</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

<sup>74</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José De Alencar. São Luís: 07.02.2015.

No período fora da temporada, depois do carnaval até a Páscoa, a gente tem essa relação de comunidades, com os líderes, e a diretoria do Boi vai até lá. Nas reuniões, a gente presta contas, a gente agradece, busca resolver um problema que surgiu, pra que mantenha essa comunidade conosco a cada ano que passa (informação verbal)<sup>75</sup>.

É interessante notar na fala da informante que a prática da comunicação coletiva, nas reuniões da Associação, visa reforçar os vínculos com as comunidades participantes (que estão fora do bairro de Maracanã), aqui interpretada como uma maneira de compensar o afastamento geográfico, possibilitando canais diretos de diálogos; e como uma tática criada para "fidelizar" os participantes oriundos de outras comunidades.

Em suma, a Associação Folclórica Beneficente de Maracanã é uma organização formal e cultural, de caráter familiar, logo, exerce seu papel institucional, mas também é marcada por um sistema de familiaridade, baseado em laços afetivos e na naturalização do cotidiano.

Outra lógica concernente à produção do Boi de Maracanã é a hereditariedade, que tem a ver com os modos de saber e fazer, compartilhados e atualizados no contato entre as gerações (idosos, jovens e crianças); e com a herança simbólica e também material deixada pelos mais velhos aos herdeiros (filhos, netos, sobrinhos, esposa ou alguém sem parentesco, mas com vínculos afetivos) os quais recebem a missão de dar continuidade à manifestação.

A hereditariedade se expressa no respeito ao legado deixado pelas gerações anteriores, mas com a atualização e dinamização das práticas por parte das novas gerações. E isso vai se repetindo no cotidiano do Bumba-boi, que tece sua história de tradição, com criatividade e sem deixar de acompanhar as mudanças de seu tempo, quando isso se mostra necessário. São conflitos geracionais que dinamizam a cultura e permitem uma comunicação do Boi mais ampla com o contemporâneo.

Esse processo pode ser identificado no ingresso de Humberto ao Boi de Maracanã, que se tornou amo e principal cantador do Boi. Mais tarde, o processo se reelabora com o filho Ribinha, quando este passa a assumir o "maracá de prata" que era do pai. A fala de Humberto sobre sua inserção no Boi expõe a presença de conflitos:

Eu tinha ali 34 anos, e eles eram só gente de 60 pra frente. Eu tinha experiência já a essas alturas de trabalho comunitário. Eu liderei muitos trabalhos comunitários, tanto da comunidade como da paróquia, tinha

---

<sup>75</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

comunidade eclesial de base, fui coordenador geral da paróquia, viajei muito pelos interiores. Maracanã se tornou comunidade modelo desse movimento, com a minha liderança e eu preparei uma equipe de jovens que atuavam divinamente bem... Então, quando eu vim pro Boi, eu vim com aquela experiência daquele trabalho democrático, mas foi difícil pra mim, tanto que isso foi em 73, e em 74 eles me tiraram do Boi porque não me suportaram... Assim, as exigências que eu fazia, o diálogo que eu tentava fazer envolvendo eles, naquela coisa de participação dos assuntos, isso incomodou. O pessoal na idade que tava, achava 'esse cara quer atrapalhar a gente com tanta ideia'. (informação verbal)<sup>76</sup>.

Humberto entra no Boi de Maracanã aos 34 anos para colaborar como cantador, mas acaba também se estabelecendo como dirigente, levando uma perspectiva de mudança, um vigor da juventude, ideias que vão se contrapor em alguns aspectos ao conservadorismo dos dirigentes anteriores:

Nessa época [1975], meu tio Zé Martins era o chefe. Eu fui entrar nessa parte administrativa, de coordenação, fui indo aos poucos, porque entrei em choque, com ideias novas, porque eles não tinham essa experiência. Depois eles viram, perguntavam o que eu achava... Eu já dizia, eu quero mesmo me limitar como cantador, enquanto vocês aceitarem, isso pra mim já é muita coisa. Mas aí sentiam mesmo a falta de alguma coisa assim mais organizada, aí mais tarde eu assumi (informação verbal)<sup>77</sup>.

O líder recente, ainda nos anos 70, promove uma dimensão mais organizacional (institucional) no Boi, numa época em que o grupo precisava "apenas" de três caminhões para ser transportado e que a brincadeira só arranjava contratos com arraiais de bairro, comerciantes de bairro ou mesmo na porta da casa de algum morador ilustre. Não havia ainda o pagamento dos grupos pelo Estado e as festas juninas eram mais resultado da mobilização popular do que de uma programação organizada pelo Poder Público, como acontece hoje.

De acordo com o informante, um dos motivos que o fez assumir a liderança do grupo foram atitudes de líderes anteriores, consideradas por ele de "má fé", porque visavam tirar partido da cultura, como relatado abaixo:

O cantador da época [Ângelo Reis] se sentiu meio incomodado, porque ele viu o que aconteceu no primeiro ano quando eu entrei, em 73. Já foi criando assim uma liderança e também entrei na simpatia do povo. Isso incomodou o cantador antigo, ele não quis cantar porque ele se sentia famoso e o Boi era pequeno, pra você ter ideia, o Boi só tinha sete pandeiros! Ele disse que era cantador de nome, então ele não ia cantar num Boi daquele, pequenininho. Eu disse: 'eu tô começando agora, então pra mim tanto faz o tamanho do Boi'. [...] Porque ele era assim meio corrupto, né? E eu não gostava desse tipo de

<sup>76</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014

<sup>77</sup> Ibid.

coisa, como eu não gosto. Eu achava ridículo aquilo, ele contratar o Boi e antes do Boi chegar lá, ele ia buscar o dinheiro, não prestava conta com o pessoal. Tinha o outro [Antonio Maconha] que era do mesmo jeito dele (informação verbal)<sup>78</sup>.

Começam a ser discutidas no grupo, então, questões políticas, econômicas e sociais, atrelando isto à prática do Bumba meu boi. Para o novo líder, o Boi de Maracanã deveria ter uma atuação mais política e social, como se pode perceber:

O que era discutido nas reuniões, que eu queria colocar era o companheirismo, aquela coisa da *democracia*, valorizar a ideia de um e de outro, ninguém tinha respeito por isso, e distribuir tarefas pra não sobrecarregar só um fulano ou dois, isso se discutia muito. E também *as coisas do crescimento, como fazer pra se conseguir recursos*, pra fazer o Boi, pra melhorar... Automaticamente, eu fui sendo aceito. Até que já em 79, nós partimos pra *institucionalizar, fazer disso uma entidade, uma associação*. Eu que fiz tudo porque já tinha sido presidente de uma associação da paróquia e com a experiência que eu tinha, fui eu que legalizei tudo, corri pra tudo. Chamei eles: 'olha, pessoal, tá na hora da gente *ter personalidade jurídica, pra gente também reivindicar lá nos poderes públicos, pra gente melhorar a situação do nosso Boi* (informação verbal, grifos nossos)<sup>79</sup>.

Humberto deu uma contribuição de amo, cantor e compositor para o Boi de Maracanã e para o Maranhão. Segundo o Programa "Visceral Brasil - as veias abertas da música" (apresentado em 05/08/2014 e reprisado em 26/02/2016)<sup>80</sup>, da TV Brasil:

suas toadas contam com uma rica poesia as belezas da natureza local, a força de seus antepassados africanos e indígenas, os desafios e diálogos com outros grandes amos de Bumba meu boi do Maranhão, do compromisso com as divindades e com São João Batista, que, segundo Mestre Humberto, foi quem determinou que ele deveria cantar Boi. (VISCERAL Brasil: as veias abertas da música. <<http://tvbrasil.etc.com.br/visceral-brasil-as-veias-abertas-da-musica/episodio/mestre-humberto-o-mestre-do-maracana>>)

Entretanto, além da sua contribuição artística, mestre Humberto também fomentou no grupo de Maracanã consciência e atitude políticas, a partir da implantação de valores democráticos nas atividades da Associação, da busca pela

<sup>78</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

<sup>79</sup> Ibid.

<sup>80</sup> A série "Visceral Brasil – as veias abertas da música", da TV Brasil, apresenta em 13 episódios artistas que representam as raízes da música brasileira e sua diversidade. São grandes mestres que, sem romper com suas origens, extrapolaram a visibilidade regional e tornaram-se referência para a MPB. A equipe de produção do programa percorreu diversas cidades de oito estados brasileiros - Bahia, Paraíba, Pará, Maranhão, Minas Gerais, Pernambuco, Rio Grande do Sul e Rondônia - com o desafio de registrar o universo musical dos treze personagens escolhidos: Bule Bule, Zabé da Loca, Mestre Humberto, Dona Onete, Mestre Vieira, Mestre Laurentino, Côco Raízes de Arcoverde, Dona Maria do Batuque, Pedro Ortaça, Giba Giba, Arlindo dos 8 baixos, grupo Zambiapunga e índios Paiter Suruí, com a participação especial de Marlui Miranda. Disponível em: <http://tvbrasil.etc.com.br/visceral-brasil-as-veias-abertas-da-musica/episodio/mestre-humberto-o-mestre-do-maracana>. Acesso em: 26.02.2016.

autossustentabilidade financeira do grupo cultural e da reivindicação por direitos culturais em várias instâncias do poder instituído, fatores que atuaram na consolidação do Boi de Maracanã como uma das mais destacadas manifestações culturais do Maranhão e como uma Associação que serviu de exemplo na construção de outros grupos populares.

A militância de Humberto é registrada pelo fotógrafo, cineasta e pesquisador maranhense Murilo Santos, que o conheceu por conta de sua atuação em projetos sociais voltados às comunidades periféricas. É ele quem nos conta:

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

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

A foto [Figura 43] registra meu candidato a vereador pelo PT nas eleições de 1982. O grande cantor de Boi Humberto de Maracanã reuniu em torno de seu veículo de campanha, esposa e filhos. Humberto não se elegeu. Entretanto, a campanha rendeu uma bonita toada. (VIAS de Fato, 22.01.2015)

Figura 44: Humberto, com a esposa Maria Lina e filhos, reunidos em torno de seu veículo de campanha como candidato a vereador, pelo PT, em 1982.



Fonte: Jornal Vias de Fato, 22.01.2015, disponível em:

[http://www.viasdefato.jor.br/index2/index.php?option=com\\_content&view=article&id=1106:minha-homenagem-a-humberto-de-maracana&catid=34:yootheme&Itemid=204](http://www.viasdefato.jor.br/index2/index.php?option=com_content&view=article&id=1106:minha-homenagem-a-humberto-de-maracana&catid=34:yootheme&Itemid=204), acesso em: 24.01.2015.

Enquanto Humberto inova com a emergência de uma dimensão mais institucional e participativa no Boi, seu filho, Ribamar Mendes, o Ribinha, que vem sendo apontado pela direção e pelos brincantes como o principal cantador do grupo atualmente, lança a necessidade de questões mais artísticas e relacionadas a uma "profissionalização da brincadeira", o que parece romper com a "experiência totalizante" na comunidade, propondo conferir certa racionalidade a práticas de natureza religiosa e popular, ligada à fantasia, ao sonho, ao lúdico. Mas a aparente contradição, constitui, na verdade, uma condição de produção e manutenção da cultura popular nas sociedades atuais, quando a cultura passa a ser tema de economia, inclusive como fonte de renda e desenvolvimento humano.

Cheguei e saudei trincheira nova  
E também trincheira velha  
Que me projetou  
Maracanã nunca perde seu valor  
Vai mostrar ao Brasil que tu tens  
Indústria de cantor  
(BOI DE MARACANÃ, 2002)

A toada de Humberto, de 2002, leva a pensar justamente nesse processo de trocas entre as gerações: "trincheira nova" representa a novidade, as ideias inovadoras e os novos cantadores que passaram a auxiliar Humberto no Batalhão, seus filhos, Ribinha, Humberto Filho e Teteco, que gravaram pela primeira vez, em 2002, toadas num CD de Maracanã. Os filhos de Humberto já colaboravam e faziam pequenas participações nas apresentações públicas, mas o convite para integrar o CD, em 2002, foi incentivado por questões de saúde de Humberto, que sofrera um AVC (Acidente Vascular Cerebral) naquela época, o que desencadeou uma preocupação maior com a preparação de possíveis substitutos para dar continuidade à cantoria na brincadeira. "Trincheira velha" seria a representação da tradição que projetou o Guriatã como um dos melhores e mais respeitados cantadores do Maranhão, ou seja, seus antecessores, familiares que iniciaram a brincadeira do Boi por promessa a São João e que ensinaram os saberes e fazeres tradicionais a Humberto.

Em 2015, Ribinha se inspira na toada "Trincheira nova, trincheira velha", do pai, para compor "Lá vai - Grandeza de São João", que também explora as trocas geracionais, ao relacionar os mesmos elementos. A velha trincheira agora é uma clara referência a Humberto, que partiu, "mas suas raízes deixou" no Batalhão. A nova

trincheira representa a geração de jovens cantadores, que, autorizada pelo mestre, ao mesmo tempo, dá a sua contribuição e "preserva a memória do Guriatã".

Lá vai, meu touro respeitado.  
 Grandeza de São João é o mais requisitado.  
 Trincheira velha foi, mas suas raízes deixou.  
 Trincheira nova, com vocês aqui ficou.  
 O mundo inteiro se solidarizou.  
 Lá vai Maracanã,  
 Preservando a memória do Guriatã".  
 (BOI DE MARACANÃ, 2015)

A canção corresponde à segunda faixa do disco "Guriatã - Saudade Eterna" (2015), que possui 16 faixas. Nele, ainda é possível ouvir três toadas na voz de Humberto: "Trincheira nova, trincheira velha", regravada, na terceira faixa (reforçando a composição de Ribinha); "Maranhão, meu tesouro, meu torrão", hino da cultura boeira, ocupando a oitava faixa; e a despedida "Adeus, é hora", que encerra o disco.

Esse mesmo disco é aberto com a toada de Guarnicê "A Palmeira Balançou", que trata da morte do Guriatã como resultado de uma "força divina", citando os impactos do evento na cultura maranhense e brasileira.

Meu povo a Palmeira balançou  
 Foi o vento mais forte  
 Que a força divina mandou  
 São Luís sacudiu,  
 Abalou o Brasil  
 E a linda voz do Guriatã não mais se ouviu  
 Quando Deus permite,  
 Nada podemos fazer  
 Quem ainda é Maracanã  
 Levante a mão e  
 Vamos Guarnicê!  
 (BOI DE MARACANÃ, 2015)

Dois aspectos desse produto cultural chamam atenção: (1) a vocação do Bumba-boi como meio de comunicação popular, nesse caso, ilustrada com a tematização de um acontecimento marcante para a comunidade, a morte do seu líder comunitário, que é interpretada com a visão de mundo da própria comunidade, cujo porta-voz é o cantador. Outro ponto, é (2) a evocação dos participantes (consumidores) para continuar prestigiando a brincadeira e fazendo parte de suas atividades, mais até que isso, para continuar partilhando dessa identidade coletiva ("Quem ainda é Maracanã, levante a mão e vamos Guarnicê"). Esses aspectos são decorrentes da socialidade que se desenvolve no Boi de Maracanã.

O disco de Maracanã que será lançado no São João de 2016 também irá homenagear a figura do Guriatã como demonstra a toada de Ribinha (ainda não gravada):

Quem é fã das minhas toadas,  
 Quem não esquece o Guriatã,  
 Brinca com meu touro,  
 Vem pro cordão,  
 E deixa Batalhão de Ouro  
 Emocionar seu coração.

A dinâmica do processo produtivo do Boi é marcada por esse diálogo entre gerações. A nova geração promove uma produção e circulação de sentidos diferente, entretanto, mantendo o respeito ao patrimônio deixado pelos antepassados, especialmente pelo líder anterior, o que é perceptível na fala do herdeiro Ribinha:

A única coisa que nós precisamos fazer hoje é só manter, conservar. Porque o padrão já existe, nós temos um padrão, nós temos as cores, nós temos já as sequências dos segmentos, as indumentárias que não mudam. Aí, a parte de cantoria tem a prévia, que é domingo de Páscoa, tem os ensaios, nós já sabemos as datas dos ensaios, tem dia do Batizado do Boi, tem aquela coisa todinha, praticamente já existe um padrão pra isso, que todos os anos é feito a mesma coisa, todos os anos. A gente já tem isso. Agora, será que podemos fazer melhor? Não sei se podemos fazer melhor. Mas se continuarmos fazendo como sempre foi feito, já tá de bom tamanho. Tem dado certo. Agora fazer diferente? Eu acho que não. O que nós podemos fazer é melhorar alguma coisa. Hoje você tem a questão dos enfeites. Eu me lembro que assim que eu me entendi como criança vendo Boi, as indumentárias eram enfeitadas com aquelas lantejoulas, paetês. Hoje é diferente, não se usa isso nas nossas roupas. Hoje, a gente usa é canutilho, é miçanga, é miçangão, essas coisas... Então, à proporção que for mudando a questão de enfeite, de brilho, essas coisas, a gente vai mudando, mas sem descaracterizar o modelo da roupa, a cor da nossa roupa, das penas. Nós temos um modelo disso que a gente não tem como se perder, só se eu quiser. Só se eu quiser mudar, mas de dizer assim, eu vou mudar porque não sei mais como fazer, não! (informação verbal)<sup>81</sup>.

O cantador Ribinha tenta conciliar essas interfaces ao trazer inovações para a manifestação, sintonizado com as mudanças sociais e as demandas de sua geração, mas tendo como referência o pai, sua fonte de conhecimento tradicional e inspiração. Ele pondera:

Mestre Humberto tinha essa coisa de que tudo dele tinha que ser com muita perfeição e dentro de um padrão. Eu aprendi muito com ele. Não sei se eu vou conseguir ou se eu tenho o mesmo rigor dele. Porque ele tinha um temperamento, ele vem de uma geração em que as pessoas conservavam as

<sup>81</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

coisas, as tradições de uma maneira mais rígida, mais dura, entendeu? Hoje é diferente. Eu tenho que tentar conservar as coisas, as tradições, eu tenho que ser perfeito, mas eu não posso agir nessa geração como as pessoas agiam antes (informação verbal)<sup>82</sup>.

Tudo leva a crer que a figura de Humberto vem se tornando uma espécie de "símbolo sagrado" (GEERTZ, 1989) para a comunidade do Bumba meu boi de Maracanã, na medida em que relaciona "uma ontologia e uma cosmologia com uma estética e uma moralidade: seu poder peculiar provém de sua suposta capacidade de (...) dar um sentido normativo abrangente àquilo que, de outra forma, seria apenas real" (GEERTZ, 1989, p. 93-94); ou ainda, um "mito unificador" (ENRIQUEZ, 1997), que dá uma significação preestabelecida às práticas da organização.

De um modo ou de outro, essa construção simbólica sobre Humberto no Boi de Maracanã exerce suas influências no processo produtivo de Maracanã, ao desenvolver táticas de visibilidade e continuidade do produto cultural do Boi, coladas à imagem ressignificada do Guriatã. A forte presença simbólica de Humberto, ao que tudo indica, continuará influenciando no processo produtivo de Maracanã, o que pode ser percebido nos produtos do Boi (formatos industriais). Do ponto de vista da tecnicidade, isso pode ser notado, por exemplo, nos conteúdos das toadas, como foi demonstrado anteriormente, e na nova aparência de instrumentos musicais que ganharam como estampa o rosto de Humberto (Figura 45).

Figura 45: Os pandeirões do Boi marcados com a imagem de Humberto.



Fonte: Página do *Facebook* do Boi de Maracanã. Disponível em: <https://www.facebook.com/175639865898778/photos/pb.175639865898778.-2207520000.1456439548./724912624304830/?type=3&theater>. Acesso em: 21 de janeiro de 2016

---

<sup>82</sup> Ibid.

No que se refere à ritualidade, destaco a preparação de um "altar" para Humberto na Sede do Boi em dias de festa<sup>83</sup> (Figura 46), o que implica na reconfiguração de ritos. Agora, brincantes e assistência (os participantes) podem contemplar não apenas São João e, seu estimado brinquedo, o Boi, mas também o ícone da cultura, Humberto de Maracanã.

Figura 46: O cantador Ribinha, em frente ao "altar" preparado para o pai, Humberto, na Sede do Boi.



Fonte: Página do *Facebook* de Ribinha de Maracanã. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=163842527318827&set=pb.100010792425749.-2207520000.1456439941.&type=3&theater>, acesso em: 21 de janeiro de 2016

Essas são apenas algumas das novas atitudes e experiências dos brincantes que se refletem no cotidiano e no processo produtivo do Boi de Maracanã, num momento em que o grupo passa por uma reestruturação (a definição de novos líderes) e que várias mudanças estão em curso, devido à perda de seu líder tradicional.

A personalidade carismática e respeitada de Humberto no contexto cultural abria portas para o grupo, facilitando sua inserção nas Secretarias de Cultura, nas Casas Legislativas, nas ações disseminadas pelo Ministério da Cultura, nas instituições midiáticas e demais empresas comerciais que poderiam patrocinar/apoiar o Boi. Como destaca Maria José, o nome de Humberto tinha um peso central na definição da organização e também na sustentação financeira de Maracanã:

A gente tinha aqui uma peça fundamental, Mestre Humberto, que gastava o que ele tinha e o que não tinha em prol disso aqui. Começamos a fazer esse

<sup>83</sup> Na Sede do Boi de Maracanã já havia uma sala que funcionava de museu, com a função de registrar e expor a história do Boi de Maracanã, com ênfase na personalidade de Humberto Barbosa Mendes. Lá, podem ser vistos os prêmios, as matérias jornalísticas, as indumentárias do Boi, etc.

Boi agora [início de 2014] e não temos 1 centavo, mas nós vamos começar fazer ele, porque a gente tem um crédito muito grande, que é o nome dele, e o nome do Boi. E paga todos os fornecedores, tudo certinho. Porque a determinação dele era de brincar, receber e pagar (informação verbal)<sup>84</sup>.

Com a ausência de Humberto, o grupo vem redefinindo táticas, reconfigurando suas formas de se comunicar com a sociedade e buscando consolidar a liderança do grupo, ao mesmo tempo em que procura enaltecer a memória do mestre.

Existem dois outros filhos de Humberto que cantam no Boi: Humberto Filho e Teteco (Figura 47), mas Ribinha é visto como principal cantador devido à regularidade na produção e sucesso de suas toadas, pois "cantador que se preze tem que fazer sua própria toada", afirmava mestre Humberto. Mas, conforme falam os brincantes, outros fatores contribuem para que Ribinha mereça o Maracá de Prata do pai: a semelhança com Humberto no modo de liderar a trupiada (centenas de brincantes tocando instrumentos diversos), percebendo o ritmo e a marcação adequados; e sua presença atuante em todo o ciclo produtivo do Boi, e não apenas no período junino.

Figura 47: Os filhos cantadores de Humberto: Teteco, Ribinha e Humberto Filho.



Fonte: Página do *Facebook* do Boi de Maracã  
Disponível em: <https://www.facebook.com/175639865898778/photos/pb.175639865898778.-2207520000.1456439548./724912624304830/?type=3&theater>. Acesso em: 21 de janeiro de 2016

Mas, como me confia Ribinha, ele ainda não tem a real dimensão do que significa substituir o Guriatã, pois sente que é uma responsabilidade muito grande e

<sup>84</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

além disso, há todo um envolvimento emocional, que dificulta o rompimento com a posição de auxiliar (que ocupava quando seu pai estava vivo). Diz: "Estar a frente do Boi me faz bem, ser cantador me faz bem, mas num palavreado bem popular, ainda não caiu essa ficha" (informação verbal)<sup>85</sup>.

Embora Ribinha esteja se preparando como cantador principal, este divide a liderança do grupo com Maria José, viúva de Humberto e atual presidente da Associação, que é quem surge como ama do Boi, ou seja, aquela que provê, que cuida.

Ao discorrer sobre a representação institucional do grupo, Maria José se apoia num discurso de familiaridade e hereditariedade, como se pode perceber:

Foi *ele* [Humberto] *que me delegou, esse aconchego* que eu chamo, *esse amor* que eu tenho por eles [os brincantes] e eles por mim, *de mãe e de filhos*. Esse entendimento, *de querer bem* que o mestre tinha com todos. Então, eu sou muito grata a Humberto, porque me sinto *mãe do Boi* (informação verbal, grifos nossos)<sup>86</sup>.

A entrevista que uso no estudo foi realizada com Maria José em momento posterior ao falecimento de Humberto de Maracanã. A informante associa o papel da liderança institucional do qual é encarregada ao papel de "mãe" e ressalta que a responsabilidade foi delegada pelo mestre, que era, para ela e para toda a comunidade, o líder tradicional e legítimo.

Humberto era considerado o líder tradicional, por fazer parte da família que começou o Boi como promessa, por ter se apropriado dos saberes e fazeres das culturas indígena e africana, das quais é descendente e por ser um dos últimos fundadores vivos da Associação. Era líder legítimo<sup>87</sup> pelo seu repertório cultural e artístico, por ter o reconhecimento social do grupo e distinção na arena cultural maranhense/brasileira. Ainda que houvesse rodízios nos cargos de presidência da Associação, ele era a principal personalidade e liderança de Maracanã, sua história de vida se confunde com a história do Boi de Maracanã.

Maria José hoje considerada líder institucional do Boi, já vinha fazendo esse papel, auxiliando Humberto há anos. Mas depois de seu falecimento, ela ratifica que assumiu a responsabilidade delegada pelo marido como uma herança, que foi passada pela experiência e também juridicamente.

<sup>85</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

<sup>86</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>87</sup> Para Bourdieu (2003) é por meio do reconhecimento dos outros que é produzida e reproduzida a crença na legitimidade de um agente. Pois, o reconhecimento é aquilo que transforma um capital qualquer em capital simbólico.

A informante diz que ter aprendido com o marido um modo muito específico de liderar, baseado no "aconchego", no "amor", no "entendimento", no "querer bem", uma relação semelhante à de "mãe e filhos", enfatizando o aspecto da informalidade, da intimidade, da proximidade, típico das relações familiares, nas interações com os membros do grupo.

Os processos sucessórios costumam gerar conflitos e disputas, o que se repete no processo de consolidação da nova liderança do Boi de Maracanã. Foi possível notar, por exemplo, conflitos de moradores do bairro de Maracanã com a diretoria do Boi, desentendimentos entre as viúvas de Humberto, reclamações pontuais de associados durante as reuniões na Sede, etc. Dessa forma, a "herdeira institucional" constrói táticas para adquirir maior aceitação junto ao grupo. Por isso, busca apoio daquele que é "herdeiro de sangue" e também considerado "herdeiro artístico" do Guriatã para obter maior legitimidade na condução da Associação:

O Ribinha hoje é a pessoa que a gente aposta, que o pai dele delegou, sempre em todas as trajetórias, mesmo tendo outros filhos que cantam, mas ele sempre teve o destaque. Ele vai fazer a parte dele de cantor e eu vou fazer a parte institucional, acho que tem tudo pra dar certo (informação verbal)<sup>88</sup>.

No São João de 2015, assisti a apresentações de Maracanã nos arraiais da cidade e também visitei a Sede com o objetivo de observar essas tensões. Fui surpreendida por um sentimento de engajamento dos brincantes com a Diretoria, para não deixar a brincadeira "desanimar" e para fazer uma "temporada caprichada" em nome do Mestre Humberto.

Foi possível perceber que Ribinha vem sendo nomeado como "Ribinha de Maracanã", nos terreiros e arraiais da cidade, o que interpreto ser uma referência ao Boi que comanda, mas sobretudo, uma referência ao nome do pai (que também assinava "de Maracanã" em seu nome artístico). No entanto, é marcada da fala do herdeiro uma busca de autonomia artística em relação à figura do pai:

Quando se trata de cantar, eu sou um cantor. Mas o povo não me aceita porque eu sou filho, eu não tô cantando Boi porque sou filho. Não. Eu tô cantando Boi porque o Batalhão me aceitou. O Batalhão, o Boi, o povo, eu acho que me aceitou, porque eu já venho fazendo isso de muito tempo, e as pessoas começam a acostumar e se conscientizar de que os tempos vão mudar. Hoje não tem mais Humberto, amanhã não tem mais fulano, depois não tem mais Ribinha... (informação verbal)<sup>89</sup>

<sup>88</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>89</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

Num movimento duplo de proximidade e afastamento com a figura do pai, Ribinha<sup>90</sup> busca legitimar-se como cantador baseado no seu talento e na competência comunicativa com os participantes, ou seja, os consumidores ("Eu tô cantando Boi porque o Batalhão me aceitou. O Batalhão, o Boi, o povo, eu acho que me aceitou").

Para entender melhor as relações cotidianas na Sede do Boi é essencial situar o contexto familiar e doméstico de Humberto. Muito conhecido pela sua talentosa e competente atuação à frente do Bumba meu boi de Maracanã, Humberto também se dedicava a um outro "batalhão", formado por 6 esposas, 22 filhos, netos e bisnetos. Sua fama de galanteador se espalhou no Maranhão e no Brasil, tornando-se até tema de reportagem no programa televisivo Globo Repórter (VER ANEXO B), por conta das inúmeras relações amorosas que manteve. "É que tenho o coração grande", justificou-se certa vez para mim.

Em ordem cronológica de envolvimento, os relacionamentos se deram com Maria Lina da Silva (7 filhos), Maria Raimunda Algarves (3 filhos), Ubiranice Coutinho de Oliveira (3 filhos), Maria da Assunção (4 filhos), Jandira de Souza Costa (2 filhos) e Maria José Lima (3 filhos). De acordo com Ribinha, o número de irmãos paternos que possui é ainda maior, caso sejam incluídos os filhos de Humberto oriundos de relações eventuais (irmãos que o próprio Ribinha não chegou a conhecer) e filhos que ele assumiu por consideração ou "pegou pra criar", como se diz no Maranhão.

O predomínio da poliginia (modelo familiar em que um homem pode assumir várias mulheres, mas estas só podem ter relação com o mesmo homem) e a prática de criar filhos de outros, por relações de apadrinhamento e solidariedades comunitárias (em que as crianças são cuidadas coletivamente, uma responsabilidade compartilhada por toda aldeia) são características muito fortes da cultura indígena que se podem perceber na área rural em que se localiza a Sede do Boi de Maracanã e onde se instalou a família de Humberto.

Quando perguntei ao mestre como conseguia lidar com tantas famílias, ele disparou com bom-humor:

Eu dava meu jeito. Num dia eu ia numa casa; noutro dia eu ia na outra. O certo é que todo mundo ficava bem servido! Elas não brigavam. Queriam

---

<sup>90</sup> O cantador Ribinha é filho de Humberto com dona Maria Raimunda Algarves (já falecida), com quem teve mais dois outros filhos, portanto, é preciso frisar, não é filho da presidente, Maria José.

brigar às vezes, mas eu dizia: 'olha, quem brigar pode não contar mais comigo' (informação verbal)<sup>91</sup>.

Sem me ocupar de questões de gênero e da discussão sobre a cultura patriarcal<sup>92</sup> que esses arranjos conjugais podem despertar, o que interessa ao nosso estudo é entender como essas relações familiares interferem na produção do Boi de Maracanã.

Considerando esse interesse, o que foi percebido nas entrelinhas do cotidiano de Humberto com suas companheiras é que existia um acordo tácito entre elas para manter o convívio, embora isso não garantisse a ausência de disputas e conflitos. Cada mulher desempenhava, a seu modo, uma tarefa dentro do Boi para apoiar o companheiro.

Por exemplo, nos rituais do Boi realizados em 2014 (Batizado, Morte, ensaios) foi possível notar o trabalho cooperado de Ubiranice e Maria José. Enquanto a primeira cuidava da preparação de alimentos na cozinha, a outra tratava da organização e fiscalização da festa, sempre ao lado de Humberto, que apresentava uma saúde debilitada nos últimos tempos. Em vários momentos ritualísticos, pude observar as mulheres de Humberto, ignorando as desavenças para colaborar com o Bumba-boi, às vezes, cantando e rezando juntas para todo mundo ver, inclusive no funeral do companheiro.

No entanto, segundo conta Maria José, Humberto teria vivido os últimos anos somente com ela: "Ele não tinha mais um relacionamento com as outras há mais de 6 anos, não tinha nada... Era só mesmo lá em casa. Só em casa pra tudo: 'arroz com feijão' todo dia!". A viúva acrescenta que só adquiriu o respeito e a empatia dos membros do Boi de Maracanã porque foi preparada por Humberto desde 1996, quando começou a se dedicar com mais afinco "às coisas do Boi". A informante faz questão de sublinhar que, apesar das diversas mulheres com quem Humberto constituiu outras famílias, o líder só casou oficialmente com ela, como expõe:

---

<sup>91</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

<sup>92</sup> Segundo a matéria do Globo Repórter, a existência de homens com várias mulheres faz parte de uma cultura levada para a região Nordeste há mais de 200 anos por colonizadores portugueses de religião islâmica. E, segundo o islamismo, o homem pode ter quantas mulheres conseguir sustentar. "Para os homens, é uma questão de se firmar como macho, aquele que pode prover. No caso das mulheres, elas estão procurando exatamente a figura desse provedor. O provedor culturalmente construído pode dar não só apoio econômico, mas também carinho, retidão e poder. Então, dentro dessa perspectiva, é extremamente comum no Nordeste encontrarmos homens com mais de uma mulher", explica a antropóloga Zuleica Dantas. Disponível em: <http://globoreporter.globo.com/Globoreporter/0,19125,VGC0-2703-6340-4,00.html>. Acesso em: 22.02.2016

Tudo começou em 29 de junho de 1984 [festa de São Pedro]. Eu era mutuca, apaixonada já pelo Boi e de olho no cantador... E daí a gente começou esse murmurinho, que de repente foi crescendo e virou uma coisa grandiosa o relacionamento. Nós casamos em 2009. Ele era bem família, mesmo tendo várias mulheres, ele me escolheu pra ser isso. Ele nunca tinha casado no papel, por isso eu sou a responsável legalmente. Hoje, eu tive que falar disso, eu não pude esconder, porque juridicamente você sabe que isso me delega as coisas, né? (informação verbal)<sup>93</sup>.

O relato de Maria José é interpretado como uma tentativa de legitimação e distinção, não só perante as outras companheiras, mas também perante o grupo do Bumba-boi. Através de um discurso remissivo a Humberto e de um discurso de legalidade (institucional), ela tenta justificar a sua posição de "herdeira institucional" ou "herdeira de papel", o que colabora para fortalecer sua imagem de ama do Boi.

Os herdeiros artístico e institucional compõem a diretoria do Boi na Associação, ou seja, são os líderes da entidade e, por isso, têm a responsabilidade de gerenciar dentro da organização uma cultura - aqui usada no sentido de estrutura de valores e normas que orientam as condutas no grupo - que se expressa "em atribuições de postos, expectativas de papéis a cumprir, em condutas mais ou menos estabilizadas, que devem facilitar a edificação de uma obra coletiva", com pontua Enriquez (1997, p.33) sobre o caráter cultural das organizações.

Esse gerenciamento é que torna possível uma brincadeira popular, formada por centenas de pessoas diferentes, vindas de diversos bairros, construir um processo de socialização de diferentes sujeitos visando que cada um se defina, que cada um assuma um compromisso (objeto de discussão do próximo item), em relação ao ideal coletivo proposto, ao propósito do Boi.

A ama Maria José não hesita em escolher as palavras para definir seu Batalhão:

Organizado, disciplinado. Mestre Humberto conseguiu isso, conduzir essa disciplina, porque o Bumba meu boi hoje, além de ter uma organização tem que ter uma disciplina. Se parte da disciplina, você vê todos os nossos brincantes são disciplinados, tem um respeito, tem um direcionamento, um porquê. Por isso que eu acho que ele é considerado um dos melhores (informação verbal)<sup>94</sup>.

---

<sup>93</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>94</sup> Ibid.

É ela quem determina a organização de funções e tarefas dentro do Boi, observando os aspectos considerados tradicionais e sagrados para a manifestação:

É por grupos, equipes de trabalho. Mestre Humberto não tinha isso na mente. Quando eu cheguei no Boi [1996], eu fui pontuando essas coisas. Então, eu criei os grupos de trabalho, não tem coisa melhor numa *instituição*, num grupo desse que é o Maracanã, que a gente delega cada um pra seus cada um e isso é respeitado, tanto pelos brincantes como pelas pessoas que cuidam disso. E a gente respeita também a opinião. Não se mete no trabalho do outro enquanto esteja com um direcionamento bom. Agora se não tiver aquele direcionamento, aí tudo bem... Mas, aqui, todas as pessoas que cuida de uma função, toma conta e geralmente dá conta (informação verbal)<sup>95</sup>.

Esses grupos ou equipes de trabalho assumem diversas atividades, durante todo o ano, para que a festa do Boi de Maracanã possa acontecer e para que possa gerar seus produtos (toadas, discos, espetáculos). De modo geral, os grupos de trabalho ficam encarregados: da confecção de indumentárias e bordados, da fabricação de instrumentos musicais, do ensaio das coreografias das índias, da compra e controle de materiais, da produção artística do disco, da limpeza e conservação do Barracão, de fazer a fogueira (para afinar os pandeirões), de tocar foguete, das rezas, da preparação e distribuição de alimentos, da venda de bebidas, da prestação de contas, entre outras atribuições.

De acordo com Lavínia da Assunção, existe um grupo grande que é subdividido nessas atividades, muitas pessoas assumem mais de uma função, mas todos são brincantes do Boi. A coordenadora das equipes de trabalho, que também brinca de índia, borda roupas e responde pela tesouraria da Associação, explica como os brincantes são arregimentados para as equipes:

A gente busca aquelas pessoas que estão mais próximas da gente, que gostam de ajudar, querem colaborar com alguma coisa. Mas a gente também abre exceções. Por exemplo, já chegou outras pessoas aqui que brincam no Boi, que são pandeiroiro, matraqueiro, dizendo: "Eu trabalho com serviço de pintura, quando chegar a temporada de pintar, pode me chamar que eu venho". Enfim, a gente busca essas alternativas, mas são pessoas ligadas ao Boi (informação verbal)<sup>96</sup>.

Segundo Maria José, esse trabalho dos grupos deve ser acompanhado de perto, mas também deve ser baseado no diálogo. Se alguém não cumpre os objetivos propostos:

<sup>95</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>96</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

A gente chama sempre numa conversa, nas reuniões. Tem reuniões da equipe de trabalho, tem reuniões da diretoria, tem reuniões das comunidades, tem reuniões com representantes de cada comunidade (informação verbal)<sup>97</sup>.

Para uma melhor compreensão do processo produtivo do Boi organizado pela Associação, cabe dizer que os trabalhos realizados pelos próprios brincantes têm a ver com seus saberes tradicionais ou suas interações cotidianas na Sede de Maracanã. Existem, ainda, aqueles serviços especializados que são contratados pela Associação e correspondem a uma demanda mais empresarial ou comercial, por exemplo, estúdio para gravar o disco, sonorização, assessoria de comunicação (nos períodos juninos), aluguel de ônibus e caminhões para transporte dos brincantes. Essas são atividades que o Boi assume em forma de compromissos, mediados por aspectos rituais, sociais, técnicos e institucionais, como será tratado a seguir.

### **5.1.2 "É um compromisso que eu tenho todo ano, com o Senhor São João e os meus antepassados": o compromisso no processo produtivo do Bumba-boi.**

Foi a toada "Sombra da Palmeira" (1984), de Humberto de Maracanã, que chamou a atenção para a importância da categoria empírica "compromisso", que é tão recorrente nas falas dos brincantes e está muito presente nas relações que tecem a socialidade no Boi de Maracanã.

Cheguei na sombra na Palmeira  
Pra cantar toada  
Pra meu povo acostumado  
*É um compromisso*  
*Que eu tenho todo ano*  
*Com o senhor São João*  
*E os meus antepassados*  
Eu vou dar um treino no meu Batalhão  
Agora é que eu quero ver  
Quem é Maracanã de coração!  
(BOI DE MARACANÃ, 1984, grifos nossos)

O compromisso de todo ano brincar Boi para São João e para os antepassados representa a justificativa religiosa e tradicional dessa festa. Já deve estar bastante claro em nosso estudo que o Boi de Maracanã justifica sua existência baseando-se na devoção religiosa e num sistema simbólico considerado tradicional pela comunidade (seus ritos, mitos, símbolos, normas, etc) que evoca os mais velhos, a

<sup>97</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

família e se traduz como herança para as novas gerações que dão continuidade à manifestação.

Em seu artigo sobre “as festas populares” o antropólogo Sergio Ferreti (2009), destaca que o sagrado está relacionado à obrigação e que, por sua vez, o profano se relaciona com a brincadeira. Porém, este teórico ressalta que estes domínios não se isolam em campos distintos, muito pelo contrário, possuem uma relação de complemento.

Por esse ponto de vista, o compromisso adquire o caráter de "tradição normativa": quando há "um conjunto de suposições, crenças e padrões de comportamento trazidos do passado e que serve de orientação para ações do presente" (THOMPSON, 2008, p. 164). Certas práticas se tornam rotineiras com a justificativa de que sempre foram feitas da mesma maneira, de que "são assim, porque sempre foram assim", sem questionamentos. O caráter normativo da tradição também gera práticas tradicionalmente fundamentadas, que são justificadas pela referência à tradição.

De modo mais ilustrativo, o compromisso religioso e tradicional repercute na produção do Boi na medida em que precisa realizar os rituais de Batizado e Morte do Boi, de homenagens e rezas a São João Batista, de cumprimento de promessas e obrigações aos santos e entidades, da "limpeza espiritual" do barracão em dias de festa, da manutenção do altar com velas sempre acesas, entre tantas atividades.

No entanto, as lógicas urbana e capitalista reconfiguram os processos produtivos das culturas populares, interferindo no tempo e no espaço dessas práticas culturais, incentivando a ideia de valor monetário sobre práticas que são rituais, despertando novas atitudes dos sujeitos em relação à sua própria cultura. Mas essa expansão capitalista deve ser relativizada. Canclini (1983, p. 132) pondera que a "necessidade de padronizar a produção e o consumo encontram limites na configuração específica de cada cultura e no interesse do próprio sistema em manter formas antigas de organização social e representação".

Assim, a festa do Bumba meu boi pode limitar a atuação do mercado capitalista e da política em algumas situações. Um exemplo disso é que, ao julgar importante cumprir seus compromissos religiosos e tradicionais, o Boi de Maracanã não dispõe da realização dos seus ensaios, rituais de Batizado e Morte no próprio terreiro de origem (na Sede do Boi). Embora haja ajustes na execução das festas, por conta das condições materiais dos brincantes e da Associação, é regra do grupo fazer esses ritos na própria comunidade. Já houve anos em que empresários e políticos tentaram levar

essas festas específicas para casas de espetáculo de São Luís, mas segundo relatos de brincantes na Sede, a diretoria da Associação nunca aceitou o convite, alegando que "têm coisas no Boi que não podem mudar". Claro que, dependendo da necessidade e das alterações na socialidade de Maracanã, essas "coisas que não podem mudar" acabam também sendo reelaboradas pelos sujeitos, mas somente na proporção em que certas tradições não fazem mais sentido para o grupo.

Resgatei esse exemplo, entre outros possíveis, para assinalar que a tradição é construída socialmente e estabelecida segundo interesses dos agentes sociais em disputa pela divisão do mundo social (BOURDIEU, 1996) e que a cultura é dinâmica, está em permanente reelaboração, como a própria vida.

Por outro lado, o sistema capitalista tem interesse em alimentar a cultura do Bumba meu boi, ainda que promova novas funções e significados nessa prática cultural, porque para sobreviver o mercado precisa expandir-se e se diversificar, incorporando aqueles setores "que resistem ao consumo uniforme ou encontram dificuldades para participar dele" (CANCLINI, 2000, p.216). Isso pode acontecer por motivações distintas: Por motivos econômicos, visando gerar renda com a festa para os moradores das comunidades e impulsionar o turismo a partir da visitação das culturas locais. Por motivos políticos, buscando estabelecer mecanismos de poder sobre a cultura, para fins eleitoreiros. E ainda, por motivos ideológicos, conservando a ideia de identidade nacional e mantendo "museus vivos".

Desse modo, interagindo conflitivamente com setores hegemônicos, a produção do Bumba meu boi é marcada pela lógica da indústria cultural (gravação de discos, promoção de espetáculos, divulgação midiática do Boi) e das intervenções políticas sobre a cultura (calendário oficial de festividades do Estado, editais de cultura, contratos com Governo do Estado e Prefeituras, ações turísticas, entre outros), o que implica em novas formas de compromisso para o Boi.

Considerando essa arena de negociações, contradições, disputas e interesses, é que trato dos compromissos assumidos pelo Bumba meu boi de Maracanã num contexto de cultura, comunicação e política. O item anterior abordou as lógicas de produção do Boi, focalizando sua estrutura empresarial e defendendo que a organização é mediada por noções de familiaridade e de hereditariedade. Agora, o interesse é demonstrar como o compromisso também concorre para configurar as lógicas de produção do Boi, enfatizando suas etapas e suas táticas.

Situando a noção de compromisso no mapa comunicacional das mediações, é interessante perceber que ela circula em todos os momentos do processo: o compromisso religioso e tradicional do Boi, desde sua origem, é frequentemente trazido à tona para consolidá-lo como uma matriz cultural na constituição de uma identidade para o Maranhão. Por sua vez, esse compromisso religioso e tradicional, também impõe suas condições às lógicas de produção e deixa suas marcas na formatação dos produtos do Boi. Encerrando o processo, religião e tradição são os maiores motores de participação/consumo no Boi, especialmente por parte dos brincantes (que são produtores e consumidores da prática cultural).

Como é possível notar, o compromisso religioso e tradicional do Bumba-boi está presente em todos os momentos do seu processo produtivo (desde a produção até o consumo), mas atualmente não é seu único motor. Como festa popular que é, o Bumba meu boi abrange todos os aspectos da vida social. Segundo Canclini:

a festa mostra o papel do econômico, do político, do religioso e do estético no processo de transformação-continuidade da cultura popular. Temos visto que os rituais, a sua repetição, desaparecimento e inovação podem ser lidos como esforços voltados para uma intervenção no processo de remodelação das suas estruturas sociais (CANCLINI, 1983, p. 128).

Na medida em que o Bumba meu boi se expande como processo de comunicação no Maranhão, devido a negociações com a política, com a mídia e com o campo acadêmico, segundo comentado em capítulos anteriores, essa festa se insere em outras lógicas, diferentes da religiosa e tradicional, dialogando com outras culturas (massivas, eruditas, globais) e outros contextos sociais (mundo urbano e classes médias). A partir daí, entendo que a noção de compromisso amplia-se, não ficando mais restrita às promessas religiosas e à tradição normativa. O compromisso passa a ser reelaborado e atualizado devido a demandas políticas, turísticas, tecnológicas, mercadológicas, midiáticas, entre outras que surgem no cenário contemporâneo de produção da cultura popular.

Com a entrada desses novos atores, o cenário do processo produtivo do Boi ficou mais complexo. A produção do Boi não se limita mais a cumprir uma promessa ao Santo, como uma tradição normativa, realizando os rituais e as festas no terreiro. Agora, produzir o Boi significa, também, levá-lo para outros arraiais e outras cidades, divulgá-lo na mídia, conseguir contratos e negociar cachês pelas apresentações, estar atento para a estética das vestimentas, gravar um disco por ano, elaborar projetos para receber

recursos financeiros, enfim, significa tratar o Boi como negócio, sem que isso seja entendido como uma negligência do que é considerado tradicional para o grupo.

Mestre Humberto de Maracanã reforça essa ideia ao falar sobre esses novos arranjos no processo produtivo do seu Boi:

Quando a gente tá no maior sufoco, de repente surge uma coisa, a gente se apega a São João: "São João, o senhor tá vendo o que tá faltando!". Essa fé, essa coisa que se tem, e se consegue. Naquela época [anos 70] era muito mais difícil, como ainda hoje é, e se brincava, não tinha indumentária assim como se tem hoje bem caprichada porque a gente não tinha mesmo condições de fazer. Hoje tem as coisas do Governo, de uma forma ou de outra, ele faz a sua parte porque ele contrata Boi. Muitas das vezes agora é difícil de se achar contrato, né? E tem essas apresentações do governo municipal, governo estadual, e a gente vai correr atrás de amigos empresários por aí, um dá uma coisa, um paga um ônibus, um dá 100 kg de carne, enfim... e o Boi vai levando, vai indo pra frente (informação verbal)<sup>98</sup>.

Essas ressignificações da brincadeira não são exclusivas ao Boi de Maracanã. São decorrentes de um processo bem maior, nacional e transnacional, que inscreve as culturas populares no mercado capitalista. Como analisou Canclini (1983) no caso das festas populares no México:

A tendência predominante do capitalismo é a de reduzir ou anular a diferença entre festas participativas rurais e espetáculos mercantis urbanos, como uma outra consequência da subordinação do campo à cidade, da vida local ao mercado nacional e transnacional. [...] cada vez se pode distinguir menos o rural do urbano, as crenças e os hábitos, as formas de organização "auto-orientadas" tradicionais, das formas dirigidas da cidade industrial. Vivemos num "sistema produtivo supra-urbano", que substitui a oposição entre campo e cidade por um reordenamento econômico, político e cultural homogeneizado (CANCLINI, 1983, p. 131).

As culturas populares integram uma conjuntura nacional na qual passam a ser configuradas por influências da política, em várias instâncias do poder; dos fluxos globais de comunicação e informação; das culturas de massa e de outros estados; da estética das classes médias e do turismo. Assim, dá para notar que as táticas de reelaboração e negociação do Boi com as frentes hegemônicas constituem uma condição de produção recorrente em vários grupos de cultura popular no Maranhão.

O Bumba meu boi de Guimarães, por exemplo, é formado por uma comunidade de descendentes de quilombolas e se situa no município de Guimarães, interior do Estado, distante 432 km da capital, São Luís. O líder do grupo, Marcelino

---

<sup>98</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

Azevedo, demonstra ser consciente sobre essas dinâmicas "que vêm de fora" e acabam interferindo no processo produtivo de seu Boi:

Antigamente o Boi não saía pra fazer turismo. Então a gente brincava, aquelas pessoas que eram invocado com brincadeira. Eles faziam as roupa deles como eles queria fazer, como eles pudesse fazer. Hoje, não. O Boi tem que ser mais sofisticado [...]. A gente foi levado pra mostrar a cultura do Maranhão lá fora. E nunca decepcionamos. A gente fez sucesso em tudo, porque a gente quer representar direitinho, com as vestimentas da mesma cor, os chapéus de fita muito enfeitado... Na nossa representação, nós também se destacamo pelo cumprimento de horário, dos contratos [...]. Guimarães é uma tradição que não falha. O Boi de Guimarães não engana ninguém, ele não faz trapaceirismo. A gente já tinha antes, quando se brincava Boi só por devoção, por gosto, hoje tem mais responsabilidade ainda (informação verbal)<sup>99</sup>.

É necessário pontuar que os brincantes de Guimarães se encontram numa área ainda mais ruralizada e periférica do Estado do que os de Maracanã (zona rural que faz parte da capital). Teoricamente, seria mais difícil, por questões de afastamento geográfico, para o Boi de Guimarães negociar sua prática cultural com a política, com o turismo, com o mercado. Mas, apesar de transtornos quanto ao transporte do grupo, à alimentação e sua hospedagem na capital durante o período junino, o líder do Boi demonstra se adaptar bem a essas lógicas ligadas ao mundo urbano e capitalista, buscando cumprir as condições exigidas e ter mais responsabilidade, o que interpreto como novos compromissos.

Tanto Marcelino quanto Humberto estabelecem "um antes" e "um depois" em suas narrativas. Sem se referir a datas, atribuem a demarcação do passado e do presente no Bumba-boi a intervenções do mercado, da política e do campo científico ("turismo", "governo municipal, governo estadual e amigos empresários").

Na visão do amo Marcelino, o passado é o tempo em que "se brincava Boi só por devoção, por gosto". O amo Humberto compara o passado com o presente: "naquela época era muito mais difícil e se brincava". Em ambas as falas, o passado corresponde ao período em que o principal objetivo do processo produtivo era cumprir seu compromisso religioso e tradicional. Período em que a brincadeira ainda não recebia cachês do Governo do Estado, nem tinha a missão de representar o Estado em outros lugares. Quando o Boi "não tinha indumentária assim como se tem hoje bem caprichada" porque "não tinha mesmo condições de fazer", e os brincantes "faziam as roupa deles como eles queria fazer, como eles pudesse fazer". Tempo de perseguição

---

<sup>99</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por AZEVEDO, Marcelino. São Luís: 09.10.2012.

pela polícia e discriminação social, em que o Boi era proibido de brincar nas áreas centrais das cidades. Fica omitido, porém, nessa representação do passado, que naquele tempo, embora com menos intensidade do que hoje, o Boi já interagia com outros setores sociais, constituindo objeto de interesse de folcloristas, buscando contratos com comerciantes e arraiais de bairro, recebendo a proteção de alguns padrinhos políticos (para evitar as ações da polícia) e sendo recompensado por apresentações fora do terreiro de origem, através de "um agrado" (ajuda financeira) para o Boi, que, na impossibilidade de ser monetário, podia ser substituído por "merenda e cachaça".

O presente, por sua vez, é o tempo de se brincar *não apenas* por devoção e por gosto, porque o "Boi tem que ser mais sofisticado". É o momento de se preocupar também com as expectativas do contratante e do espectador ("nunca decepcionamos"). Na atualidade, é preciso buscar o sucesso do grupo ("A gente fez sucesso em tudo"), aprimorar a performance ("a gente quer representar direitinho"), caprichar na estética das danças e indumentárias ("com as vestimentas da mesma cor, os chapéus de fita muito enfeitado"; "indumentária assim como se tem hoje bem caprichada"). É tempo de assumir mais responsabilidades e cumprir novos compromissos ligados ao dinheiro, à política, à indústria cultural, ao turismo e às expectativas da identidade nacional. ("nós também se destacamo pelo cumprimento de horário, dos contratos"; "hoje tem mais responsabilidade ainda"). Mas, continua sendo tempo de "se apegar a São João pra sair do sufoco". O processo produtivo do Bumba meu boi vai se reconfigurando e atualizando seus compromissos antigos, traduzindo suas práticas, a cada novo compromisso que surge.

De acordo com minhas observações e vivências na Sede do Boi de Maracanã, a produção da festa do Bumba meu boi como manifestação de cultura popular atende, além de compromissos religiosos e tradicionais, atende a novos compromissos com o mercado, com a mídia e com a política. O processo se dá em etapas e acontece durante todo o ano, por isso recebe o nome de ciclo anual. O ápice do processo produtivo é o mês de junho, quando acontece a festa de Batizado, no dia de São João (23 de junho) e a "temporada junina", que corresponde aos espetáculos nos arraiais de São Luís. Maria José fala sobre o desenvolvimento dessas etapas:

A gente começa as atividades em uma primeira reunião pra mapear as comunidades que nós vamos visitar. Em fevereiro já começa, e daí a gente mapeia as comunidades nos finais de semana e feriados, antes do primeiro ensaio. E daí tem o domingo de Páscoa, onde a gente se encontra todos nós, onde nós vamos se abraçar, com os líderes e brincantes, que aqui tem uma

grande festa, onde são mostradas as toadas novas. Quem tem toada nova canta, quem não tem, canta as que têm. E tem um feijão tradicional de muitos anos aqui. A partir daí, a gente, já numa próxima reunião, já elenca todos os ensaios nos finais de semana de maio. Começamos no sábado que antecede o dia das mães e terminamos no dia dos pais. E tem que continuar dessa forma, é uma tradição já. Uma tradição que o mestre Humberto, junto com os velhos guerreiros, conduziram. E nós que somos os jovens agora, porque a gente tem que se considerar jovens guerreiros, vamos continuar (informação verbal)<sup>100</sup>.

A produção começa a ser planejada em fevereiro, com visitas aos bairros onde residem os brincantes e os participantes fiéis a Maracanã e também com a preparação de roupas e instrumentos, seguida de quatro ensaios, sempre aos sábados, começando com o Sábado de Aleluia (na Páscoa). Após a temporada junina, o Boi é preparado para "morrer", ritual que acontece no 2º domingo de agosto. Mas, o que pode parecer só um encerramento, para os produtores significa também a necessidade do recomeço: encerra-se um ciclo anual. É hora de começar a se preparar para o próximo.

Tem ensaios, sábado de aleluia, o período junino, depois do período junino tem morte do Boi, derrubada do Mourão... Aí a gente dá uma trégua e já começa a fazer o Boi de novo, já começa a trabalhar tudo de novo. A morte do Boi é em agosto, aí para um pouquinho até dezembro. Em janeiro já tem [Festa de] Reis, porque é tudo junto. A gente começa é cedo, tanto é que estamos aqui começando (informação verbal)<sup>101</sup>.

Como relatado, as atividades do Boi são interligadas e a Associação ainda se compromete a realizar outras festas importantes para o bairro, como a Festa de Reis<sup>102</sup>, realizada de 5 a 7 de janeiro, em Maracanã. Além disso, atende a chamados para apresentação do Boi em ocasiões extraordinárias, tais como Congressos Acadêmicos, Fóruns de Cultura, viagens para representar o Estado em outros lugares do país e eventos oficiais dos poderes públicos.

Mas, de forma regular, as etapas da festa são: preparação, ensaios, Batizado, temporada junina e Morte<sup>103</sup>. Exceto as apresentações da temporada junina, as demais etapas são realizadas no próprio terreiro de Maracanã.

<sup>100</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>101</sup> Ibid.

<sup>102</sup> Segundo Araújo (2012, p. 105), o folguedo, também conhecido como Reisado ou Folias de reis, é uma das manifestações representativas da cultura popular, composta pela inter-relação de valores sagrados e profanos. Originada na Europa medieval, ao longo dos séculos foi ressignificada nas várias regiões do Brasil. Possui ritual representando uma dramaturgia em homenagem ao menino de Jesus. Citando Câmara Cascudo o autor explica: é denominação erudita para os grupos que cantam e dançam na véspera e dia de reis (6 de janeiro). O auto popular profano-religioso, pertencente ao ciclo natalino, é formado por grupo de músicos, cantadores e dançadores que vão de porta em porta anunciar a chegada do Messias e homenagear os três Reis Magos.

<sup>103</sup> Cabe explicar que os brincantes não empregam o termo "preparação" para designar o período de planejamento e confecção dos artefatos da festa. Ele decorre da necessidade da pesquisadora em

Essas etapas foram vivenciadas na Sede de Maracanã e detalhadas no capítulo anterior, por isso, não serão descritas aqui com minúcias, mas serão situadas dentro do processo produtivo.

A equipe de trabalho responsável pela preparação é formada por brincantes, que são convocados pela diretoria da Associação. Em reuniões de trabalho regulares a equipe separa roupas, avalia o que precisa ser renovado para o ano seguinte e produz novos artefatos (instrumentos, indumentárias, objetos decorativos, etc.). Após o carnaval, os trabalhos ficam mais puxados e se intensificam com a proximidade do Batizado (23/06), que libera o Boi de seu terreiro para percorrer outros arraiais, inaugurando a temporada junina. Nessas reuniões de trabalho, a presidente da Associação, Maria José, providencia almoço e transporte para todos os trabalhadores do Boi.

Como o Boi não é mais feito "só por devoção e por gosto", os brincantes que também são produtores, recebem pagamento pela atividade desempenhada na produção: costurando, bordando, construindo as armações dos chapéus, tingindo as penas, limpando e pintando o Barracão, cozinhando, passando a ser trabalhadores do Boi. Lavínia, coordenadora das equipes de trabalho e tesoureira da Associação, é encarregada de acompanhar o trabalho de perto, observando a qualidade, mas também registrando as "diárias" dos produtores num caderno, em que faz o controle de quem trabalhou e quantos dias. Ela explica como se dá essa negociação com os brincantes:

Essa questão de valores, de pagamento dessas diárias é feito em cima do que o Boi consegue reunir durante todo o tempo junino, todas as ações, os projetos. O valor é combinado com eles [os brincantes], é reunido o grupo todo no qual a gente coloca o valor que pode ser oferecido, tendo lanche, tendo almoço, tendo transporte pra quem mora mais longe. Este ano [2014] foi 25 reais por dia, pra cada, uns três dias por semana, mais ou menos, sendo que o grupo foi formado por 14 pessoas. Este ano, de todos os dias trabalhados, nós tivemos um valor de 3.400,00 só de diárias da equipe de trabalho, de todo tipo de serviço, seja bordado, seja limpeza, essa equipe faz de tudo um pouco, são trabalhos que o Boi precisa pra ir pra rua. Nesse período nós tivemos 3.400 reais, fora alimentação, fora transporte (informação verbal)<sup>104</sup>.

---

sistematizar e nomear as atividades do processo produtivo. Além disso, no decorrer das etapas mencionadas, podem surgir atividades extraordinárias, como apresentações em eventos, viagens, participação da diretoria em Conferências e Fóruns de Cultura, e as chamadas "apresentações fora de época", geralmente no período das férias, pela demanda turística.

<sup>104</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

Os ensaios, as festas de Batizado e de Morte do Boi são também totalmente realizadas no terreiro de Maracanã. Constituem eventos muito onerosos, visto que em todos eles, a Associação se compromete em prover a alimentação dos brincantes e da assistência (os participantes que vão assistir à apresentação).

Como descrevi no capítulo anterior, em um dia de ensaio qualquer, é preparada comida para, em média 1200 pessoas, o que corresponde a aproximadamente 45 kg de arroz, 60 kg de feijão, 350 kg de carne. E quando é festa de Batizado e Morte, os números aumentam consideravelmente, incluindo-se aí, mais 100kg de porco e pelo menos 50 frangos.

Além dessa alimentação oferecida à comunidade, o Boi se encarrega de oferecer outras benesses aos participantes. No Batizado, tem uma disputada mesa de doces e bolo confeitado. Na Morte, a distribuição de "prendas" do Boi, brinquedos produzidos pelos brincantes para as crianças e presentes comprados para sorteio. Além de muita cachaça, conhaque e vinho para a "rapaziada aguentar até de manhã".

Atualmente, outro fator financeiro a considerar na produção são os gastos com sonorização. Antigamente, cantador bom tinha que liderar o batalhão "no gogó", sem depender de tecnologias sonoras, como caixas amplificadoras de som e microfones. Foi o que Humberto de Maracanã deu a entender num de seus relatos sobre cantadores que o antecederam no Boi:

[...] eu vi umas coisas, eles ficavam se escondendo, dificultando, o tempo de guarnecer o Boi pra poupar a voz, porque não tinha esse negócio de carro de som, era no peito mesmo. Então eles esperavam, porque ia chegar num determinado lugar que tinha sonorização, então se eles forçassem aqui, lá eles tinham fracasso... Eu olhei aquela situação e disse pro pessoal, meus tios, né? '- Olha, se vocês fizerem Boi no próximo ano, eu vou me oferecer agora, eu vou ajudar a cantar Boi, porque isso é molecagem desses cantador aí (informação verbal)<sup>105</sup>.

Nos anos 1970, era considerado um desrespeito ou falta de seriedade por parte do cantador vincular sua performance ao uso de aparelhagens de som (microfone e carros de som). Mas, hoje, com o aumento da participação popular no Boi e com o seu deslocamento para espaços urbanos, fora do terreiro de origem, é indispensável a sonorização para as apresentações, seja no terreiro, seja nos arraiais urbanos.

Sobre essa questão, é importante destacar que a entrada de novas tecnologias no Bumba meu boi ressignifica seu processo produtivo (mediação da

---

<sup>105</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

tecnicidade). O gravador mudou a forma de compor as toadas: até algum tempo atrás, o compositor tinha que contar apenas com sua memória. Por sua vez, o uso de aparelhagem de som e do microfone modificaram a forma de cantar Boi. Em tempos de arraiais multimidiáticos, com telões, iluminação, transmissão ao vivo para a TV e rádios, a sonorização passa a ser uma condição para a apresentação do grupo, o que acaba sendo estendido ao ambiente do terreiro.

O próprio Humberto, já adaptado às "modernidades do microfone", era considerado um verdadeiro regente pelos boieiros. Com sua percepção musical aguçada, identificava facilmente os erros de execução dos instrumentos em seu batalhão e apontava quem tinha de corrigir o quê, mesmo durante as apresentações. Portanto, hoje, a qualidade do cantador, é avaliada por outros critérios no Boi de Maracanã, como expõe Ribinha:

O cantador que é o regente do Boi. Essa coisa que tu tá falando aí, de ouvir uma matraca errada, um pandeiro errado, de ouvir alguém que tá cantando errado, isso aí eu já aprendi um pouco disso. A gente aprende porque o cantador é isso que tu tá falando que o papai fazia. Essa parte de cantar e não se preocupar só em cantar. Se eu tiver cantando bem aqui, eu sei que tem uma matraca errada bem aqui. Daqui, eu sei um pandeiro errado bem ali. Às vezes, pelo gesto da mão do cara, que o cara tá fazendo lá, mais alto que os outros, não sei, dá um repinicado numa tonalidade muito aguda, a gente consegue identificar... Às vezes matraca erra muito. Tem momentos que a gente vai deixando passar, entendeu? Quando o cantador se coloca no lugar de cantor e de regente, a gente consegue. Então, essas coisas a gente tem que aprender (informação verbal)<sup>106</sup>.

Cabe ainda falar sobre as etapas de festas - Batizado e Morte do Boi - que estes são rituais bastante complexos, por isso, demandam uma preparação cuidadosa e detalhada por parte da produção, obedecendo aos acordos feitos com os santos e entidades, sob pena de represálias. Como observa Araújo (2012, p. 102), em seu estudo sobre a Festa de Reis em Maracanã, "os acordos não podem ser quebrados em instante algum, tal comportamento seria uma espécie de traição, desrespeito e, por conseguinte, poderá ocorrer represália por parte das entidades". Em outras palavras, a comunicação entre os brincantes e as entidades é um processo criterioso e levado a sério pelos produtores. Da comunicação bem feita depende a aceitação da obrigação ou promessa pelos Santos.

Então, tradicionalmente, os rituais de Batismo e Morte do Boi de Maracanã costumam ser ministrados pelo padre Haroldo, conhecido no Maranhão como "o padre boieiro", tendo o apoio de rezadeiras que puxam ladainhas (rezas em latim) e orações

<sup>106</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

como Pai-Nosso e Ave-Marias. Também, é comum representantes do Tambor de Mina (religião afro que se desenvolveu no Maranhão) fazerem parte da cerimônia. Em 2014, esteve presente na Sede do Boi de Maracanã, no dia 23 de junho, fiéis do Terreiro de Rei Igaré, que na ocasião pagava o terceiro ano de promessa a São João pela saúde do pai de santo, Joan Oliveira. A obrigação consistia em rezar ladainhas com vela (luz) e realizar rituais de agradecimento durante o Batizado do Boi de Maracanã. A convergência de religiões, que dividem o mesmo espaço, embora com reconhecimentos distintos, evidencia uma tendência ao sincretismo religioso no Boi.

A obrigação religiosa, no entanto, é envolta do prazer e da brincadeira. Logo após as rezas, é a vez da encenação completa do auto do Bumba meu boi, seguida da apresentação das toadas, com todos os brincantes fantasiados. A festa começa no início da noite e só termina de manhã. Antes de dançar e cantar, por aproximadamente duas horas, os brincantes dramatizam, com sátiras e bom-humor, toda a narrativa mítica do roubo do Boi por Pai Francisco, que engana o dono da fazenda para satisfazer sua mulher, a desejosa mãe Catirina.

Segundo o antropólogo Ferretti (2009), o caráter sagrado das culturas populares está relacionado à obrigação; já, o profano se relaciona com o lúdico, com a brincadeira. Dimensões que não se isolam em campos distintos, mas, na verdade, são complementares:

A oposição e a complementaridade que simultaneamente existem entre brincadeira e obrigação, entre profano e sagrado, refletindo ambiguidade, incerteza e imprecisão, constituem um dos eixos de nosso estudo sobre as festas, da forma pela qual analisamos a identidade que as festas populares e religiosas ajudam a construir. A ambiguidade constitui, justamente, uma das características fundamentais do elemento humano que transparece na observação das festas (FERRETTI, 2009, p.193).

Essa ambiguidade permite entender o auto como uma forma de apropriação das tradições pelas classes populares que "recorrem ao riso para ter um trato menos angustiante com seu passado" (CANCLINI, 2011, p. 221). De tal modo acontece no carnaval brasileiro, quando são invertidas as ordens tradicionais de uma sociedade em que a interseção de negros e brancos, etnias antigas e grupos modernos pretendem se resolver sob rígidas hierarquias. Nas festas, troca-se a noite pelo dia, os homens se fantasiam de mulher, os pobres viram amos e reis, os ricos se confundem na multidão, entre os ignorantes, os negros, os trabalhadores que aparecem "mostrando o prazer de viver atualizado no canto, na dança e no samba" (DAMATTA, 1981, p. 99).

Nesse sentido, o riso, a diversão, a fantasia e o prazer presentes na festa do Boi subvertem a ordem, mas não eliminam as desigualdades sociais. Por isso, fazem parte de uma "catarse controlada daquilo que não pode vir à tona no trabalho que é realizado em condições de opressão, mas que é também regulado na sua irrupção festiva para que não prejudique a coesão social" (CANCLINI, 1983, p. 129). Assim, a festa é uma continuidade do cotidiano dos brincantes do Boi, mas pode servir para que a sociedade se abra a "uma visão alternativa de si mesma" (DAMATTA, 1981, p. 32).

É importante lembrar que as cerimônias, os rituais, comunicam e seus agentes (tanto produtores quanto consumidores) são os participantes do processo, como ensinou Carey (1992). Através desse ritual participatório os sujeitos geram, mantêm e transformam a cultura em que vivem. Dessa forma, todos os rituais festivos do Bumba meu boi são atos comunicacionais. Seja para lidar melhor com o passado, para inverter ordens tradicionais, para mostrar o prazer de viver, para criar uma outra visão sobre si, para estreitar laços afetivos ou para reivindicar questões sociais, eles "falam" com a sociedade e permitem um diálogo entre produtores e consumidores.

Martín-Barbero entende que as festas são um "espaço onde as classes sociais se encontram - compartilham significantes - e lutam por e a partir de significados diferentes, para dotar a festa de sentido". (MARTÍN-BARBERO, 2008, p. 315). Assim, como ato comunicacional que é, a festa do Boi de Maracanã possibilita uma interação entre as classes sociais, notada no contato entre seus produtores e consumidores. Dentro do processo produtivo do Boi, essas questões se referem ao momento do consumo/participação e são mediadas pela ritualidade, o que será visto no item seguinte.

Em São Luís, o Bumba meu boi constitui uma festa tão forte e difundida, que tem servido de demarcação temporal na vida das pessoas, atravessando todas as classes sociais. Assim, o mês de junho passa a ser o "tempo de Bumba meu boi", quando a cidade se transforma num grande arraial e sua rotina se adapta ao bom funcionamento das festas: o trânsito é modificado em algumas vias estratégicas; os dias 29 (de São Pedro) e 30 de junho (de São Marçal), datas que encerram o festejo, acabam sendo feriados municipais (o feriado é somente 29, mas 30 é "facultativo" nos órgãos públicos); os moradores da cidade e os turistas se misturam, seja na cachaça ou nos enfeites com chapéus, roupas coloridas, matracas e pandeiros, elementos de ingresso ou de pertencimento, ainda que temporário, a um grupo de boi; as ruas ficam mais lúdicas com os brincantes surgindo de vários lugares, às vezes dormindo nas calçadas e praças, vencidos pelo cansaço; também ficam mais movimentadas com a circulação de uma

frota extra de caminhões e ônibus, muitos vindos do interior do Estado, transportando os batalhões que, mesmo em trânsito, "puxam" toadas e tocam os instrumentos para não deixar a animação do grupo arrefecer; com essas cantorias e batucadas deixam as ruas mais alegres, ao anunciarem que um Boi está chegando ou partindo.

Assim se configura a chamada temporada junina na cidade, inaugurada com o Batizado do Boi, no dia 23 de junho, e encerrada com a Festa de São Marçal, no dia 30, no bairro do João Paulo, ponto de convergência de todos os Bois de Matraca, que vão brincar em agradecimento ao santo por mais uma temporada.

Do dia 24 até o dia 30 de junho, o Boi irá se apresentar em diversos arraiais da cidade, portanto fora de seu terreiro, sendo contratado pelo poder público, por empresas e particulares, assumindo, assim, compromissos contratuais, que irão repercutir na sua produção, nos seus formatos industriais e também no consumo. Nesse contexto, atuam as mediações da institucionalidade, da tecnicidade e da ritualidade.

Os fatores ligados à dinâmica urbana, à política e ao mercado, decorrentes dos compromissos contratuais, contribuem para complexificar o processo produtivo das brincadeiras populares, o que significa novas práticas e táticas de comunicação com a sociedade. Agora é preciso pensar também: no cumprimento de horário nos arraiais, na duração da apresentação limitada a uma hora, nas obrigações formais junto aos Poderes Executivos, na performance para atender à estética midiática e das classes médias, na participação dos editais de cultura do MINC, nas negociações com políticos que apoiam a festa, no peso que o Boi adquiriu como movimento cultural.

Na temporada junina são mais visíveis os compromissos do Boi com a política e com o mercado, o que é identificado na Programação de 2015 do Bumba meu boi de Maracanã (Figura 48).

Foram totalizadas 31 apresentações na temporada de 2015, que em ordem decrescente, ficam distribuídas da seguinte forma:

- 10 apresentações contratadas pelo Governo do Estado do Maranhão;
- 9 contratos de residências particulares, sendo dois de Terreiros de Mina;
- 5 apresentações por compromisso religioso/tradicional em Maracanã;
- 3 contratos por empresas;
- 2 apresentações contratadas pela Prefeitura de São Luís;
- 1 na Festa de São Pedro (Largo de São Pedro), compromisso religioso/tradicional;
- 1 na festa de São Marçal (João Paulo), compromisso religioso/tradicional;

Figura 48: Programação do Bumba meu boi de Maracanã - 2015

 <b>PROGRAMAÇÃO BUMBA BOI DE MARACANÃ 2015</b> <b>GRANDEZA DE SÃO JOÃO</b> <b>Página Boi de Maracanã</b> 			
DATA	HORÁRIO	LOCAL	BAIRRO
23 DE JUNHO	23:00HS	BATIZADO (SEDE)	SEDE (MARACANÃ)
	00:00H	IGREJA SANTO ANTONIO	MARACANÃ
	01:00H	ARRAIAL AMIGOS DO MARACANÃ	MARACANÃ
	03:00HS	IGREJA DE SÃO SEBASTIÃO	ALEGRIA MARACANÃ
	05:00HS	RES. DE DONA CARLYLE	ITAPERÁ
	07:00HS	RES. DE MARTINHO DA VILA	VILA SARNEY
24 DE JUNHO	20:00HS	APRESENTAÇÃO DE SÃO JOÃO	SEDE (MARACANÃ)
	22:00HS	ARRAIAL DA CIDADE (O GURIATÁ)	COHAMA
	00:00H	ARRAIAL APOLÔNIO MELONIO (CEPRAMA)	MADRE DEUS
	01:30HS	RES. DA SRA. ANA ALICE	MONTE CASTELO
	03:00HS	RES. DE PAI AYRTON GOUVEIA	LIBERDADE
26 DE JUNHO	19:00HS	SEEDUC	MONTE CASTELO
	20:30HS	SESC DEODORO	CENTRO
	22:00HS	SESC TURISMO	OLHO D'ÁGUA
	00:00H	PRAÇA MARIA ARAGÃO	BEIRA MAR
27 DE JUNHO	21:00HS	ARRAIAL DONATO ALVES (IPEM)	CALHAU
	23:00HS	VIVA VINHAIS	VINHAIS
	01:00H	RES. DONA CONCEIÇÃO	COHAB
	03:00HS	RES. SR NOCA	SÃO BERNARDO
28 DE JUNHO	21:00HS	IGREJA DE N. S. DE FÁTIMA	BAIRRO DE FÁTIMA
	00:00H	ARRAIAL DO GURIATÁ	COHAMA
	01:30HS	IGREJA DE SÃO JOÃO BATISTA (FÁBIO NAHUZ)	RECANTO DO VINHAIS
	03:00HS	ASSOCIAÇÃO DA ELETRONORTE	TURU
	04:30HS	PASSARELA DO SAMBA (P. ITAMARATY)	ANEL VIÁRIO
	06:00HS	CASA DAS MINAS	RUA DO NORTE
	08:00HS	LARGO DE SÃO PEDRO	MADRE DEUS
29 DE JUNHO	21:00HS	RES. SRA. IEDA	SACAVÉM
	22:30HS	VIVA VILA EMBRATTEL	VILA EMBRATTEL
	00:00H	CASA DO MARANHÃO	BEIRA MAR
	00:30HS	PRAÇA MARIA ARAGÃO	BEIRA MAR
	06:00HS	DESFILE NO JOÃO PAULO	JOÃO PAULO

Fonte: Página do Facebook do Bumba meu Boi de Maracanã

Disponível em: <https://www.facebook.com/175639865898778/photos/pb.175639865898778.-2207520000.1457488590./722068104589282/?type=3&theater>. Acesso em: 07.02.2016

São 24 apresentações mediante contratos e sete apresentações por promessa religiosa/tradicional, sendo que dessas últimas, apenas duas acontecem fora do bairro de Maracanã, que correspondem às festas de encerramento do período junino, nas quais os Bois costumam agradecer aos respectivos "donos da festa", os Santos.

É perceptível que o Governo do Estado é o maior contratante do Boi, seguido da Prefeitura e do SESC (que ficam empatados, com duas contratações, cada).

Os demais contratos oriundos da iniciativa privada, sendo uma Associação, dois Terreiros de Mina<sup>107</sup> e seis de proprietários de residências, muitas vezes, empresários.

A temporada junina, portanto, é tempo de Bumba-boi ganhar dinheiro, pois as ressignificações nas formas de brincar Boi elevaram o custo das apresentações e, conseqüentemente da produção. Esses contratos da temporada junina, no entanto, são apenas uma das fontes de recursos financeiros do Boi. Então, de onde mais se originam os recursos para a produção?

A gente tem aqui o projeto do Ponto de Cultura, que a gente recebe 60 mil por ano, pra fazer as oficinas, comprar material, pagar os oficinairos. Vamos receber agora, depois do Carnaval. E aí a gente começa já a fazer tudo. A gente também tem alguns projetos de Emenda Parlamentar, porque os deputados ajudam outros grupos e ajudam a gente também com apresentações, com 3, 4 apresentações de 5 mil, 10 mil... É o que ajuda e entra.

[Fora do período de São João?]

Sim, fora do período de São João. Ou então eles deixam pra quando chegar um período tal, aí eles mandam a gente fazer apresentação em local tal. Já pagam antes com as Emendas de São João, do Carnaval, do final do ano. Isso é uma coisa que a gente já recebe e já começa a comprar material, comprar as coisas (informação verbal)<sup>108</sup>.

A presidente explica que atualmente só os contratos da temporada junina não dão conta de cobrir os gastos com a produção do Boi. Por isso, precisa participar de projetos promovidos pelo Ministério da Cultura e receber recursos através do mecanismo da Emenda Parlamentar, que destina uma verba do Governo Estadual, em períodos festivos para diversos grupos de cultura popular, inclusive o Boi de Maracaná. Como se vê, de uma forma ou de outra, a política acaba sendo o maior patrocinador do Bumba meu boi.

Maria José informa que para "botar o Boi na rua" apenas numa noite da temporada junina, gasta em torno de R\$ 3.500 (três mil e quinhentos reais):

É muito caro. A gente gasta uns 3.500 reais só pra levar. Os ônibus, as passagens de um local pro outro, um lanche, o caminhão de Vitor, a *kombi* de Rafael, o táxi da Liberdade, que pra voltar o ônibus só deixa num ponto, de lá a gente fica com medo até chegar em casa, aí paga mais 50 reais... O gasto maior é com transporte (informação verbal)<sup>109</sup>.

<sup>107</sup> Provavelmente, o Boi tenha vinculação religiosa com tais terreiros e não recebe pagamento por essas apresentações, pois é muito comum entre os Bumba-bois da Ilha dançar evocando entidades e encantados. Mas como não foi possível confirmar essa informação, essas apresentações irão representar apenas contratos residenciais em nossa análise.

<sup>108</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>109</sup> Ibid.

A informante também revela qual o orçamento anual do Boi de Maracanã para fazer face a todas as atividades do processo produtivo: a preparação, a produção de indumentárias e instrumentos, pagamento de diárias para os trabalhadores, ensaios, sonorização, festas no terreiro, transporte e apresentações da temporada junina:

Mais de 300 mil. Assim, começa com as visitas, o domingo de Páscoa, os ensaios, a temporada, a morte do Boi e as férias, são seis meses direto. O Maracanã hoje se ele não tiver 350 mil, ele não faz a brincadeira. Eu até pensei que isso fosse loucura, mas não é, Letícia. Ninguém sabe de onde vem esse dinheiro no final das contas, porque a nossa receita é só de 150 mil, de apresentações. E as outras coisas era esse homem [apontando para a foto de Humberto] que conseguia (informação verbal)<sup>110</sup>.

A produção do Bumba meu boi era bem diferente na época em que "se brincava só por devoção, por gosto". E a política é o fator que tem interferido com mais intensidade na reconfiguração de seu processo produtivo. É o que pode ser interpretado a partir de vários depoimentos.

Humberto de Maracanã aponta atuação da MARATUR, órgão do Governo do Estado, responsável pelo Turismo nos anos 1970, como uma das primeiras estratégias que redimensionaram a produção do Bumba-boi, pois segundo ele, até então a brincadeira só arranjava pequenos contratos. Não havia ainda o pagamento dos grupos pelo Governo do Estado e as festas juninas não constituíam um circuito oficial, organizado pelo Poder Público, como se apresenta hoje. Diz ele:

Eram arraiais de bairro, comerciantes de bairro que contratavam, depois, foi surgindo outras associações de bairro, depois de um tempo, a MARATUR é que assumia a administração dessa coisa de cultura. Na MARATUR, a brincadeira tinha um cadastro lá. Então, através disso aí, ela tinha direito nas coisas que eram oferecidas pela MARATUR, como algum um dinheirozinho. Dona Zelinda sempre tinha esse cuidado de além de arranjar uma grana, ela arranjava também alimentação, o material pra confeccionar indumentária... (informação verbal)<sup>111</sup>.

A pesquisadora e folclorista Zelinda Machado de Castro e Lima, mais conhecida como Dona Zelinda Lima pelos brincantes maranhenses, era a chefe do Departamento Estadual de Turismo (MARATUR) do governo de José Sarney (1966-1970) e comadre do Governador. Nessa época, com frequência, em casos de prisão, os donos de Boi recorriam a ela ou a alguns políticos para serem libertados.

<sup>110</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>111</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

Nesse momento cabe um resgate de um estudo anterior (CARDOSO, 2008), no qual questiono a construção de José Sarney como o protetor e principal agente da aceitação das culturas populares na sociedade maranhense, o que é reproduzido e reforçado em discursos de intelectuais e da mídia de forma acrítica.

No referido estudo, identifiquei que o "marco" apontado por Dona Zelinda Lima e por muitos atores culturais como fundamental num processo de "mudança de mentalidade" a respeito das culturas populares em São Luís se dá quando José Sarney convoca durante o seu Governo o Bumba meu boi e outras brincadeiras, que eram proibidas de ultrapassar as zonas rurais e bairros periféricos da cidade, para dançar no terraço do Palácio dos Leões<sup>112</sup>. Pela primeira vez o Boi brincou num evento oficial. O fato é narrado por Dona Zelinda da seguinte maneira:

Naquela época, o governador Sarney estava realizando muitas obras no Estado, como a construção do porto do Itaqui. Veio uma comitiva pra visitar o Palácio, Odylo Costa Filho, uma série de pessoas da literatura e gente importante do país, jornalistas... Então, para comemorar e divulgar o fato na imprensa o governador me chamou pra organizar um cardápio com comidas típicas, pra selecionar uma cozinheira que fizesse um cuxá bem feito... Aí me lembrei e disse: 'olha, governador, está aí uma oportunidade de acabar com a perseguição ao Boi. O senhor chama pra brincar aqui no Palácio, que todo mundo vai achar maravilhoso!'. E assim foi feito. Ao invés de oferecer um banquete daqueles, como era costume, chamamos não só o Boi, mas o Tambor de Mina, do Jorge Babalaô, que abriu a festa, depois se apresentou o Tambor de Crioula, e vários Bois, como o Boi de João Cância, Boi de seu Lauro e Boi de Newton. Os donos dos Bois nesse tempo já eram compadres do governador (...) Foi um choque pra sociedade! Aquilo foi um escândalo na cidade, as pessoas comentavam muito, e a imprensa ficou se perguntando, 'Boi e tambor no Palácio, como é que pode?' (informação verbal)<sup>113</sup>.

A leitura de Dona Zelinda sobre a assimilação dos grupos populares pelas elites maranhenses distingue o governador José Sarney como principal responsável pela proteção e valorização dessas culturas no Maranhão:

O governo proibiu a perseguição, criou órgãos para pensar a política cultural e teve início um processo fantástico de autoestima do povo maranhense, que se descobriu detentor de um saber e de uma cultura popular fenomenais. (informação verbal)<sup>114</sup>.

Essa versão da história contada por Dona Zelinda ganha peso simbólico e acaba sendo reproduzida nos discursos dos brincantes e dos intelectuais maranhenses,

<sup>112</sup> Sede do Poder Executivo no Maranhão.

<sup>113</sup> Entrevista cedida por LIMA, Zelinda Machado de Castro, em 02/09/2007. In: CARDOSO, Leticia. O teatro do poder: cultura e política no Maranhão. (Dissertação de Mestrado). São Luís, UFMA, 2008.

<sup>114</sup> Ibid.

que admiram a folclorista, sendo um dos fatores que contribuíram para a construção da imagem política de José Sarney, aliada às artes e à cultura popular. O fato repercutiu também no processo produtivo do fenômeno do Bumba-boi, tanto na organização da sua produção, quanto nos seus formatos industriais. Como se pode ver na seguinte toada do Boi de Laurentino:

Deus conserve Zé Sarney  
no palácio dos leão,  
que tire seu tempo em paz,  
livre das pressiguição  
Jesus tá lá no céu,  
na terra Senhor São João (LIMA, 1982, p.7)

Com a MARATUR, no Governo de José Sarney, os Bois passam a receber oficialmente ajuda financeira do poder público, o que estimulou o processo de institucionalização dos grupos. Como relatou Maria José: "De 79 pra cá, o Boi se tornou jurídico, porque precisava receber canutilho, receber miçanga, fita, veludo pra poder fazer, que era a MARATUR que ajudava, e pra isso a gente precisava ter um CNPJ".

Como adverte Sanches (2003, p. 54) "os bens culturais folclorizados não podem mais ser analisados como produção cultural setorizada, frutos de um único segmento social". Desse modo, entendo que o que se configura como a cultura do Bumba meu boi atualmente é resultado das negociações dos setores populares com setores hegemônicos, em que destaco a atuação da política.

Mestre Humberto chegou a mencionar que a Associação do Boi buscou várias formas de se autossustentar nos anos 1970-80, inclusive realizando festas, além das tradicionais, mas, segundo ele, essa iniciativa não obteve muito êxito, como explica:

Era contribuição da comunidade, algumas pessoas de mais sensibilidade e algumas festinhas que a gente fazia, que isso com o tempo não deu mais. Foi ficando tudo muito difícil: preço de radiola, o que se conseguia com venda de cerveja e bilheteria não dava pra cobrir os gastos que tinha. Então, a gente foi deixando... Viu que não era interessante investir numa coisa que não dava retorno, né? E tínhamos que esperar a época, pegar as apresentações do Boi pra manter pelo menos a alimentação do pessoal, reformar algumas roupas, que era muito difícil conseguir recursos pra isso. Também, na morte da festa do Boi, se vendia muita cerveja, deixava um bom lucro, até porque na época o preço da cerveja que se comprava era bem pequeno e o que se vendia era alto... Depois isso acabou também. Até hoje mesmo, o que se ganha com o lucro da festa não dá pra pagar nem metade da despesa. Tinha que se esperar mesmo era contrato, mas não tinha muita ajuda não (informação verbal)<sup>115</sup>.

---

<sup>115</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

De acordo com os dados levantados, o caminho mais usado pela diretoria da Associação para conseguir uma receita regular de recursos para a produção do Boi é a política. Embora a presidente da Associação busque desvincular a imagem do Boi de Maracanã dos políticos, quando questiono sobre a origem do dinheiro para manter as atividades anuais.

A gente geralmente tem uns amigos, que a gente consegue conduzir.

[Políticos?]

Alguns amigos empresários.

[E políticos não ajudam?]

Alguns políticos, que a gente não denomina políticos, que são amigos nossos, porque Humberto nunca trouxe a política partidária pra cá. Todos os amigos nossos e de Humberto que são políticos sempre tiveram essa condução, sempre souberam separar o que é o político e o que é o amigo do Humberto do Boi de Maracanã (informação verbal)<sup>116</sup>.

Nesse contexto, de interesses e disputas, brincantes e políticos estabelecem relações diversas, que visam legitimação, reconhecimento e recursos financeiros. Se por um lado, o político cria estratégias para se apropriar das práticas populares; por outro lado, o brincante, já consciente do jogo, desenvolve táticas para também se apropriar daquilo que o campo político pode lhe oferecer. Ainda que numa relação assimétrica, em que o poder do brincante não é proporcional ao poder do político, é preciso também relativizar a atuação da política, evitando uma concepção baseada na mera manipulação ou dominação.

Concordo, portanto, com a avaliação de Conceição, segundo a qual as relações estabelecidas entre as culturas populares e a política no Maranhão decorrem de um jogo duplo de apropriações entre os agentes:

Muitas vezes os intelectuais têm uma visão diminutiva das pessoas, como se os povos explorados fossem sempre manipulados. E, às vezes, a gente não se dá conta de que existe um jogo duplo de apropriação. Por exemplo, os Bois sempre procuram padrinhos, a ideia do padrinho é uma busca de acesso a recursos, a proteção, isso é uma estratégia de inserção num espaço de relações desiguais, pra ter acesso a determinados lugares de prestígio. No caso dos grupos de Boi, o que observo nos últimos tempos são as relações estreitas entre os campos da cultura popular com o campo da política. E alguns exemplos são sintomáticos: essas entidades da cultura popular são entidades que os vereadores procuram para fazer emendas parlamentares. Então, existe uma relação de cumplicidade entre eles. Se a gente for observar, as Emendas Parlamentares que foram apresentadas pela FUNC [de 2012 a 2014], todas foram relacionadas à cultura popular. Essas são características que indicam um forte laço entre a cultura popular e a Câmara Municipal (informação verbal)<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>117</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da. São Luís: 29.01.2015.

Considerando essas questões, apresento algumas estratégias e táticas estabelecidas por brincantes e políticos, que atuam na configuração do processo produtivo do Boi de Maracanã e que, não é demais lembrar, relacionam-se com os novos compromissos assumidos pelo grupo cultural junto à política.

Com visto no decorrer do estudo, o processo de assimilação do Bumba-boi na sociedade maranhense, embora conflitivo e permeado por contradições, vai culminar com a institucionalização dessa prática cultural.

A partir dos anos 1960, o Bumba meu boi adquire um novo status social, de "símbolo de identidade maranhense", através de intervenções políticas, num processo amplamente divulgado e reproduzido no Maranhão como valorização da cultura local, mas que camufla disputa de poder e violência simbólica (CARDOSO, 2011).

Uma pista do atual reconhecimento social da manifestação é o registro do "Complexo Cultural Bumba meu boi" como "Patrimônio Cultural do Brasil", pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no dia 30 de agosto de 2011, resultado da articulação política de diversos grupos de Boi, pesquisadores, instituições, Ministério da Cultura e governo do Estado. Assim, de marginal, o Boi passa a ser considerado um patrimônio nacional.

A concessão do título de "Patrimônio Cultural do Brasil" atua na institucionalização do Bumba-boi, opera na produção coletiva de sentidos desses grupos e na construção de um novo imaginário para as comunidades. Esse novo estatuto do Boi repercute em ações para reivindicar direitos, exigir políticas públicas condizentes com seus interesses, inserir-se na indústria cultural e transitar na mídia.

No entanto, há de ser considerado que no processo de conversão de culturas subalternas em símbolos da cultura nacional, o poder político tende a mascarar as contradições e os conflitos presentes no elemento étnico, que ganha status de cultura nacional, eufemizando seu status étnico originário, contestador e revolucionário, o que foi estudado por diversos autores (FRY, 1982; OLIVEN, 1983) com o caso do futebol, do samba e do Carnaval no Brasil.

Por um lado, esse processo de institucionalização se explica porque há uma fonte de imaginários sobre o Bumba-boi decorrente das narrativas míticas que fundamentam a tradição e o caráter sagrado do folguedo, das relações de familiaridade e hereditariedade, do pertencimento étnico e comunitário, da identificação com a prática cultural - embora o sujeito não faça parte geograficamente do lugar, pode se identificar simbolicamente com o grupo, por exemplo, no caso de Maracanã, assumindo uma

identidade de "Maracanense ou Maracanazeiro de coração", como pude notar que se autodenominam os seguidores do Boi pesquisado. Essas são mediações sociais (socialidade) que contribuem para a continuidade da brincadeira e para sua consolidação como forte identidade cultural, representante de diversos sujeitos individuais ou coletivos no Maranhão.

Por outro lado, a institucionalização do Bumba meu boi como símbolo de identidade acontece devido a articulações políticas, num processo amplamente divulgado, reproduzido e reforçado no Estado do Maranhão, através de estratégias midiáticas (campanhas publicitárias, matérias jornalísticas), estatais (programação do circuito de festas dos Governos, atuação dos órgãos de cultura, apadrinhamentos) e científicas (Comissão Maranhense de Folclore, pesquisadores e intelectuais ligados aos órgãos de cultura). Essas narrativas constroem imaginários sobre o que é, o que não é e como deve ser o Bumba meu boi, que se manifestam como uma forma de valorização da cultura, mas também se revestem de disputa de poder e violência simbólica. Nessa arena de disputas, o Boi apresenta uma vasta trajetória de lutas pela cidadania cultural, pelo seu reconhecimento social, que também pode ser interpretada como forma de articulação política e de uma nova institucionalidade.

Em suma, se o Boi é construído como um "símbolo de identidade maranhense", isso decorre do convívio cotidiano nas comunidades, da partilha de tradições, identidades étnicas e religiosas que atravessam gerações, mas também dos lugares de institucionalização do Bumba-boi: a mídia, o Estado, o campo intelectual e o próprio movimento cultural organizado do Bumba-boi.

É assim que o Bumba meu boi passa a servir de matriz cultural para a construção de uma "identidade maranhense" e enquanto é acionado como mediação na construção dessa identidade, as próprias narrativas que circulam sobre essa identidade regional (nos campos midiático, político, acadêmico) também interferem na configuração do que é o Bumba-boi.

As diversas narrativas, os imaginários sobre o Bumba meu boi, passam a ser interpenetrados, de modo que as representações dos brincantes são em parte uma construção própria e em parte uma ressemantização dos conteúdos provenientes da mídia, do poder político e do conhecimento científico. No sentido contrário, suponho que a interação também ocorra: os discursos midiáticos, políticos e científicos, na medida em que pretendem se aproximar do conjunto da população, levam em consideração as formas de expressão populares, no caso, o Bumba meu boi.

Dentre diversos exemplos que podem ser citados, busco um fato noticiado pelo jornal O Estado do Maranhão<sup>118</sup> que faz referência a uma homenagem do Boi de Maracanã à então Governadora do Estado, Roseana Sarney.

Como se pode interpretar da imagem que ilustra a matéria de capa “Boieiros homenageiam governadora” (Figura 49), Roseana Sarney se fantasia como um dos personagens do Bumba meu boi, ao receber homenagem do Boi de Maracanã, no São João de 1999. Vestida de “cabloco de pena”, há uma associação da imagem de Roseana Sarney a um personagem do povo, um brincante de Bumba meu boi. A intenção é criar uma identidade entre a governadora e a cultura popular, por extensão, o povo.

Figura 49: Mestre Humberto e Roseana Sarney, em evento do São João de 1999.



Fonte: O Estado do Maranhão (25/06/1999, capa).

O discurso jornalístico que constrói o acontecimento reforça aspectos emocionais e pessoais da governadora:

A governadora disse que a emoção de ser madrinha da velha guarda dos Bois de São Luís – São José de Ribamar, Maioba e Maracanã – é muito grande. ‘Estou muito feliz porque este convite partiu de comunidades comprometidas com a nossa maior manifestação cultural’, ressaltou ela que já foi madrinha dos Bois Barrica e de Nina Rodrigues. (...) Roseana foi recebida por centenas de brincantes de Boi das comunidades visitadas. ‘Essas brincadeiras estão levando o nome do nosso Estado para todo o Brasil. O Maranhão voltou a

<sup>118</sup> O Jornal O Estado do Maranhão faz parte do Sistema Mirante de Comunicação, cuja propriedade é da família Sarney. É o maior conglomerado midiático do estado, possuindo também a TV Mirante (filiada à rede Globo) e dezenas de rádios distribuídas na capital e no interior do estado.

mostrar sua tradição e sua história, através da cultura popular', afirmou Roseana (O ESTADO DO MARANHÃO, 25/06/1999, capa).

Enquanto a Governadora busca consolidar sua imagem política na cultura popular, com uma performance de "participação" no Bumba-boi, ao ser apadrinhado<sup>119</sup> por Roseana Sarney, o Boi pode aparecer com mais frequência nos meios de comunicação, ganhando assim mais visibilidade. Os grupos reconhecem-se como espaços estratégicos para a encenação política, pois muitos políticos buscam patrocinar ou apoiar manifestações populares em troca de *marketing* político ou institucional.

No Maranhão, identifico que foi a partir de 1995, durante os Governos de Roseana Sarney que os grupos de Bumba-boi e outras manifestações culturais populares passaram a assumir compromissos contratuais mais regulares com a política, através do estabelecimento da programação oficial de festas ou circuito oficial de festas promovido pelo Governo Estado, com vistas ao turismo e ao mercado.

Em governos anteriores, as brincadeiras aceitavam "cachaça e algum agrado" do dono da casa como pagamento pelas apresentações. Do Governo de José Sarney (1966-1970) em diante, já eram distribuídas ajudas financeiras irregulares e materiais para produzir as roupas, através de um órgão do Turismo (MARATUR). A partir dos Governos de Roseana Sarney (1995-1998;1999-2002), esse sistema de apoio às culturas populares passa a ser aperfeiçoado.

A Secretaria de Cultura do Maranhão (SECMA) do Governo de Roseana Sarney realiza um mapeamento e um cadastro das brincadeiras. Para Maria Michol Carvalho, na época diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), órgão da SECMA responsável pela ação, o cadastro constitui um "banco de dados, em que consta o nome, o CPF, o endereço, os contatos dos grupos". Mas, o instrumento também exigia que os grupos culturais obtivessem registro jurídico, o CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica). Então, o processo que foi desencadeado nos anos 1970, pela MARATUR, de institucionalização dos grupos se intensifica, constituindo uma exigência, uma condição para os grupos negociarem com o Estado. Nesse período é instituída a estratégia do pagamento de cachês aos grupos e artistas

---

<sup>119</sup> Os grupos de Bumba-boi costumam chamar pessoas importantes para ser padrinhos/madrinhas do Boi. É um ato de distinção que deve ser retribuído, como num sistema de "dádivas", no qual todo ato de dar implica em receber e retribuir, pois aquele que oferta cria a expectativa de ser retribuído; aquele que recebe o dom sente-se na obrigação de retribuí-lo. Ver mais em: MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In:\_\_\_\_\_. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

cadastrados, em troca de apresentações festivas (São João, Carnaval, Natal, *Réveillon* e outros) (CARDOSO, 2008).

O cadastro é baseado no “censo cultural”, definido pela diretora do Centro de Cultura Popular, como sendo uma pesquisa realizada por funcionários do órgão que visa conhecer aspectos culturais, religiosos e legais dos grupos, a partir de um questionário que aborda itens como “identificação, histórico, organização do grupo, apresentações, batismo e morte e relações do grupo com o poder público”. A identificação inclui o nome, a origem (bairro, povoado, cidade), o responsável e a quantidade de componentes. No que se refere à organização, o censo explora os aspectos legais: se o grupo é registrado como associação, se possui CNPJ, desde quando (data de criação), se tem sede, qual o nome da entidade e dos fundadores, se é ligado a alguma associação/entidade. Quando o assunto é funcionamento do grupo, devem ser descritas as apresentações, o ritual, o histórico. O aspecto que me chamou mais atenção diz respeito ao item “Outras informações consideradas importantes”, em que é perguntado ao grupo qual a relação deste com o poder público (estado e município) e com a iniciativa privada, quanto cada grupo cobra por apresentação, se há exigências em seus contratos, entre outros (CARDOSO, 2008).

Mais do que um “banco de dados, em que consta o nome, o CPF, o endereço, os contatos dos grupos”, como informou a diretora do Centro de Cultura Popular, o instrumento oficial do cadastro acaba se tornando uma forma de controle do Estado sobre os grupos, que influencia em seu processo produtivo.

O cadastro oficial *classifica e nomeia*<sup>120</sup> os brincantes e os grupos em categorias distintas. Sendo a nomeação um ato que institui e cria novas realidades, o cadastro institui novos significados e relações entre os sujeitos. Como se observa na fala do amo de Maracanã, sobre o cachê:

Ah... [no Governo] de Roseana. Antes disso não me lembro não de cachê. Antes, cada um tinha que se virar mesmo pelo seu, não tinha um apoio direto pra todos os grupos do Governo. Antes de Roseana eu nem lembro qual era o apoio que tinha. Tinha um apoio assim, como eu falei, dona Zelinda dava um apoio financeiro pra ajudar em alguma coisa [...] (informação verbal)<sup>121</sup>.

<sup>120</sup> Sobre o ato de nomear, Bourdieu (1996) diz que ele é ao mesmo tempo um ato de instituição e destituição fundado socialmente, através do qual um indivíduo, agindo em seu próprio nome ou em nome de um grupo, quer transmitir a alguém o significado de que ele possui uma dada qualidade, querendo ao mesmo tempo cobrar um comportamento de seu interlocutor que corresponda a seu *status* social.

<sup>121</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

A instituição do cachê representou um marco para os produtores culturais de Bumba-boi, instituindo um "antes" e um "depois", cujo referencial passou a ser a Governadora Roseana Sarney ("Antes de Roseana eu nem lembro qual era o apoio que tinha"). Depois do cadastro oficial, cada tipo de produção cultural popular no Maranhão passou por uma espécie de hierarquização dos grupos, em níveis, com a finalidade de estabelecer pagamento de cachês diferenciados.

No que se refere ao Bumba meu boi, há uma classificação que distribui as brincadeiras em Grupos (níveis) "A", "B", "C" e "D". Na prática, essa hierarquização é resultado do trabalho de funcionários e estagiários do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, que vão aos arraiais e terreiros para observar as dinâmicas de cada grupo, atentando para aspectos como "tradição, vestimentas, quantidade de brincantes, performance", segundo fichas cadastrais.

As informações são colhidas para organizar os grupos em classes. Cada classe (A, B, C, D) corresponde a um número de apresentações e a um valor específico por apresentação. Para exemplificar, o Boi de Maracanã, considerado Grupo A, deve cumprir 10 apresentações nos arraiais do Governo do Estado, sendo cada uma no valor de R\$ 3.500 (três mil e quinhentos reais), o que totalizaria R\$ 35.000 (trinta e cinco mil reais)<sup>122</sup> pela temporada junina. Desse montante, a metade é paga pela Secretaria de Cultura antes do período junino; a outra metade é paga quando acaba a temporada.

Mas não ficou claro como os critérios são aplicados para vincular um grupo a uma categoria. Pois, grupos como *Boizinho Barrica* e *Boi Pirilampo*, considerados "alternativos" segundo o circuito oficial do São João, fazem parte da categoria "A", a mesma em que Bois como o *Boi de Axixá* (orquestra) e *Boi de Maracanã* (matraca) estão incluídos. Outra questão é que grupos como o Boi de Guimarães, que precisa se deslocar do interior do Estado para São Luís, fretando ônibus para atender ao compromisso contratual com a programação do Governo do Estado, recebem um valor igual e às vezes até inferior a grupos que residem na capital.

Por isso, entendo que essa classificação e hierarquização, mantida até hoje pela Secretaria de Cultura do Estado, é bastante questionável e passível de críticas tanto por estudiosos quanto pelos próprios produtores culturais.

O compromisso assumido perante o Estado gera mudanças no modo como o brincante produz e nos formatos de apresentação das brincadeiras. Essa nova lógica

---

<sup>122</sup> Dados referentes ao ano de 2014.

promovida pela política e baseada no mercado, requer rapidez nos espetáculos para que haja maior rotatividade e maior consumo dos bens culturais. Como avalia Humberto do Maracanã:

Tem Boi que não tem mais o auto. Todo ano a gente ensaia o auto e onde se tem uma oportunidade, a gente faz o auto. Mas com essa corrida danada de tempo pra não perder os contratos, fica difícil de fazer. Eu sugeri uma vez pro Secretário nas apresentações que são pagas pelo Estado, onde tá a concentração maior de turistas que eles melhorassem mais o cachê, porque o auto demora um pouco, mas eles não puderam fazer nada, aí ficou tudo baseado mais no cantor. Aqui [no terreiro] tem apresentação com o auto do Boi todo completinho no dia de São João. [...] Antes era assim: dependia dos contratos que a gente tinha na casa de fulano no bairro tal... Mas, hoje é assim: a gente tem que ir pra lá, pro Estado e Município pra sentar com a pessoa que coordena isso. ‘Olha, Maracanã tá pra tal lugar, hoje e amanhã, só pra uma apresentação’. Quando é só uma apresentação por noite, a despesa é maior do que o que se vai ganhar. Às vezes acontece de ter 4, ter 5, aproximadamente são 40 apresentações na temporada do São João (informação verbal)<sup>123</sup>.

O cantor analisa que os tempos mudaram e que o público da cidade moderna, diferente do público antigo e do interior, não demonstra mais tanto interesse na dramatização, cheia de pilhérias, preferindo ver as coreografias, ouvir as toadas e dançar o batuque. Por isso, o Boi teve que buscar outra forma de se comunicar com esse público: uma reelaboração da *produção*, que alterou o *formato* pensando no *consumo*.

Tendo de cumprir horários e transportar os brincantes de um arraial para outro em curto espaço de tempo, os donos de Bumba-boi reduziram ou adaptaram sua apresentação de acordo com as exigências do circuito oficial do Governo do Estado. Por isso, Humberto fala na supressão do auto para apresentações contratadas pelo poder público. Os grupos criaram um formato mais performático de apresentação, que os brincantes denominam de “meia-lua”. Nele, o auto não é encenado aos participantes durante a temporada junina, só permanece a execução das toadas com a sequência tradicional de apresentação (Guarnicê, Lá vai, Cheguei, Saudação, Urrou do Boi e Despedida)”, quando a brincadeira é encerrada. A brincadeira completa, que inclui o auto, hoje em dia só é feita nos terreiros, localizados na comunidade de origem da manifestação, como acontece com o Boi de Maracanã.

Essas ações políticas interferem no processo criativo do Bumba-boi, que por conta dos novos compromissos assumidos, passa a ser visto também como negócio e mercadoria pelos brincantes. É construído um imaginário ligado ao mundo dos

<sup>123</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

negócios, que se alia aos imaginários religioso e tradicional do Bumba meu boi: a manifestação, que já agregava dimensões do sagrado e do profano, passa também a ser equiparada a uma empresa que deve produzir produtos (redundância proposital) para o consumo turístico e das elites, a meu ver um alargamento da dimensão profana, ligada às condições materiais de vida.

Para Marques (1999), os integrantes do Boi passam a assumir duas atitudes: a de *brincar* e a de *dançar*. *Brincar* seria o ato de participar do fenômeno cultural por devoção, por gosto, por prazer; já, *dançar* o Boi seria por força de um compromisso oficial, um contrato do qual decorre dinheiro, prestígio e gerando a obrigação de se apresentar bem. Para essa autora, em alguns momentos, os elementos artístico e religioso são sobrepostos em função de ensaios, horários, cachês e despesas, responsabilidades necessárias à manutenção da empresa.

Por sua vez, Carvalho (1995) analisa esses novos significados como resultantes das relações que o fenômeno desenvolve com o *mundo de casa* e o *mundo da rua*, o que estabeleceria, segundo esta autora, a permanente relação entre a tradição e a modernidade no Bumba meu boi.

No entanto, será que quando os membros do grupo *dançam* para a empresa, não estão ao mesmo tempo *brincando* o folgado? Ocorre-me que *dançar* e *brincar* são faces da mesma moeda, integram um imaginário híbrido. Ao nível do cotidiano não se podem separar as experiências de *brincar* e *dançar*, pois elas se dissolvem no universo simbólico dos atores como uma só experiência cultural, acontecendo ao mesmo tempo.

A perspectiva da tradução cultural (HALL, 1997) propõe que tais fronteiras sejam entendidas como possibilidades de contato com o que está do outro lado, não significando limites, nem isolamentos. A fronteira neste caso não significa o ponto onde algo termina, mas o ponto a partir do qual algo começa a se fazer presente. As fronteiras não são limites, nem implicam separações; permitem, sim, um contato com o que estava no outro lado. Essas interfaces do fenômeno cultural não têm um início e um fim; nem onde uma começa é necessariamente onde termina a outra. Assim, o Boi é *prática* e *produto*; é *de casa* e *da rua* não em momentos distintos, mas a um só tempo.

Se no âmbito da experiência cotidiana dos brincantes não há separação de fronteiras entre *brincar* e *dançar*, entre o Boi *de casa* e *da rua*, no que diz respeito aos formatos industriais, é possível identificar que os produtos denominados apresentações se ressignificam conforme a lógica dos espaços em que se estabelecem.

A partir de minhas observações de campo, fiz uma comparação entre dois formatos de apresentação. Pontuando diferenças e permanências nesses produtos, não estou buscando classificar as apresentações, em tradicional ou moderna, nem enveredar para o viés da descaracterização ou perda da autenticidade. O que busco é refletir sobre as (re)configurações pelas quais passa o processo produtivo do Boi para se adaptar aos diversos espaços, para lidar com lógicas e enquadramentos distintos, considerando que as reelaborações e os arranjos fazem parte da dinâmica cultural e que os variados formatos de apresentação constituem posicionamentos distintos que são acionados, conscientemente ou não, pelos brincantes do Boi de Maracanã.

Em casa, no seu próprio terreiro, as apresentações são longas, obedecem uma lógica ritualística, com momentos de reza, de dança, de dramatização, de distribuição de benesses à comunidade, o contato com a assistência é corpo a corpo e se dá num mesmo plano, no chão do terreiro.

Na rua, nos arraiais urbanos, a apresentação obedece à lógica urbana e midiática, que tende à estética do *show*, valorizando a performance, cujo espaço por excelência são os palcos, por isso, é comum chamar a apresentação de espetáculo nesses espaços, onde o tempo tem um papel limitador. Em consequência, as apresentações duram no máximo uma hora e o contato com a assistência é diferente, mais distante, os brincantes ficam situados num plano mais alto que o público, que, às vezes, assume contornos de uma plateia de auditório (sentados para assistir ao espetáculo).

No entanto, apesar dos enquadramentos distintos, é preciso falar das convergências dos dois formatos de apresentação: são protagonizados pelos mesmos brincantes, com suas crenças, sua devoção, o respeito à tradição; esses brincantes também gostam de mostrar sua dança, sua música e de ter a atenção do público. Por isso, tanto a apresentação de casa e quanto a da rua trazem visibilidade ao brincante, nas duas o sujeito *brinca e dança*.

Os dois formatos trazem o caráter sagrado e profano, que coexistem, *em casa* ou *na rua*. O indício disso é que os boieiros brincam a noite inteira na base do conhaque, do vinho e da cachaça, antes ou depois de pedir a bênção do santo. Em muitos casos, o ato de brincar o Boi já constitui em si o pagamento de uma promessa.

Tanto nos arraiais urbanos quanto no terreiro, existem barraquinhas com venda de comidas típicas e de bebidas diversas, principalmente cerveja, produto que costuma patrocinar a estrutura dos espaços onde são realizadas as apresentações, que por suas vez agregam milhares de pessoas por noite. Seja *em casa* ou *na rua*, o Boi vem

dividindo espaço com outras atrações culturais como bandas de forró, serestas e radiolas de *reggae* em suas festividades (Ver Figura 50), uma forma de manter a movimentação da festa e aproximar aqueles que não têm muita preferência pelo Boi. Outro fator comum nas duas modalidades é que, atualmente, precisam de uma boa estrutura de sonorização.

Figura 50 - Panfleto da Festa de Morte do Boi de Maracanã de 2013



Fonte: Página do *Facebook* do Boi de Maracanã

Disponível em: <https://www.facebook.com/175639865898778/photos/pb.175639865898778.-2207520000.1457559084./370931926369570/?type=3&theater>. Acesso em: 07.02.2016

Nas toadas, outro formato industrial do Boi, também é possível identificar traços dos compromissos contratuais com a política. Já afirmei que as toadas constituem talvez o principal meio de comunicação do Boi com a sociedade. Por meio dessas composições, os brincantes traduzem suas inquietações, seus valores, suas opiniões, seu modo de vida, formas específicas de representação, reprodução e reelaboração simbólica das suas relações sociais, diria Canclini (1983). Desse modo, surgem nas toadas conteúdos associados ao compromisso político, já que o Boi é tanto resultado das estratégias dos setores hegemônicos, quanto das táticas que expressam a realidade dos

brincantes, segundo suas necessidades e interesses. Como pode ser lido na toada "Urrou do Boi - Para Tancredo Neves e Sarney", de Humberto de Maracanã, de 1986:

É uma beleza  
 Tudo que a natureza conserva sobre a terra  
 Pra todo povo admirar  
 Mas é tristeza  
 Quando a própria natureza  
 Retira o que se admira pra nunca mais aqui voltar  
 Dia 21 de abril de 85  
 Nosso presidente Tancredo Neves sucumbiu  
 A nação chorou  
 Velhos, jovens e crianças  
 Por Tancredo  
 A esperança de um novo Brasil  
 Os anelos seguirão  
 Porque Sarney concretiza  
 O homem faz os seus planos  
 Mas Deus é quem realiza  
 Descanse em paz Tancredo Neves  
 O destino assim traçou  
 Um ministério vai assumir  
 No Reino de Nosso Senhor  
 Este canto cheio de pranto  
 Foi nele que me inspirei  
 Reflete-se o teu mandato  
 Em Doutor José Sarney  
 (BOI DE MARACANÃ, 1986)

O compositor se refere a um evento muito relevante para a história política do Brasil e que na época teve grande repercussão midiática, o que muito provavelmente contribuiu para a produção da toada. Entretanto, o compositor se apropria do acontecimento midiático para ressaltar a imagem de José Sarney e apoiar seu mandato como Presidente do país.

Uma característica presente em algumas toadas é que elas informam sobre fatos, e ao mesmo tempo, dão notabilidade a alguns acontecimentos que marcaram o país, a cidade, a comunidades, isto é, transformam fatos comuns em “acontecimentos dignos de nota” (RODRIGUES, 2001), constituindo uma espécie de jornalismo popular. A toada referida assemelha-se a uma notícia jornalística, na medida em que traz como referência um fato real – a morte do presidente Tancredo Neves – e, através de uma narrativa, responde a todas as perguntas tradicionais do *lead* jornalístico: O quê? Quem? Quando? Onde? Como? Por quê?

Ainda tratando da toada como formato industrial, é possível verificar que o caráter contestatório do Bumba meu boi, que era facilmente percebido nas toadas, foi atenuado por uma estratégia de poder dos políticos, tornando-o símbolo de identidade

local. Assim, a toada que era um recurso bastante usado para a denúncia social até o início do século XX, hoje quase já não apresenta a crítica política, que vem sendo substituída pelas belezas naturais, pelo amor, pela exaltação do próprio grupo, homenagem a políticos e celebridades, além de temas genéricos como preconceito, drogas, ecologia, futebol.

Apesar da força e da influência política que interferiu no teor das toadas, ainda há composições, mais raras, que apresentam crítica e contestação a acontecimentos pontuais do campo da política e da cena cultural local, um exemplo é a toada "Politricagem partidária", de Humberto, gravada em 2010, que denuncia a politicagem ("politricagem"), aqui entendida como uma prática política acionada por interesses pessoais e troca de favores, que estaria, segundo o autor, "descaracterizando a cultura popular" e sendo aceita por grupos concorrentes ("contrário"):

O touro do Maracanã  
 Quando urra  
 Acontece coisas  
 Que faz vergonha se contar  
 Bumba-boi já tem  
 politicagem partidária  
 descaracterizando a cultura popular  
 Contrário rolou,  
 Dividiu, multiplicou  
 Quando tira os nove fora  
 O zero tem mais valor...  
 (BOI DE MARACANÃ, 2010)

Diante do observado, é possível dizer que a política vem servindo cada vez mais de fonte para a construção de um novo imaginário nas comunidades de Boi.

Figura 51 - Atual Governador do Maranhão, Flávio Dino, participa de apresentação do Boi de Maracanã.



Fonte: Site Imirante. Disponível em: [www.imirante.com/namira](http://www.imirante.com/namira). Acesso em: 02.03.2016

Ao mesmo tempo, o imaginário da política está bastante ligado à popularidade do Bumba meu boi no estado. Por isso, é comum ver agentes políticos associando sua imagem ao Boi nos arraiais e na mídia (Ver Figura 51). Independente de partidos políticos ou Governos no Maranhão, a política habituou-se a desenvolver estratégias discursivas de legitimação a partir da apropriação do Bumba meu boi, tendo em vista a força e a propagação dessa prática cultural na sociedade maranhense atualmente.

### **5.1.3 "Mandei avisar pra contrário saber": comunicação midiática e competitividade no processo produtivo do Bumba-boi**

Neste momento do estudo, concentro a análise naquilo que chamo de comunicação midiática no Boi e na competitividade que existe entre os grupos, táticas intimamente relacionadas, que fazem parte do processo produtivo do Boi, influenciando na formatação de seus produtos (mediada pela tecnicidade) e no modo de consumi-lo (mediado pela ritualidade).

Ainda que acionando um discurso de tradição, originado em saberes e técnicas tradicionais e partilhado entre as gerações, o Boi de Maracaná se apropria das tecnologias de seu tempo para se comunicar melhor com a sociedade. Portanto, redefine seu processo produtivo à proporção que vão surgindo novas necessidades (de transporte, de sonorização, de divulgação), novos contextos (do mundo rural para as cidades), novos compromissos contratuais (com a política e o mercado). Um exemplo disso são as inovações nos materiais usados para confeccionar instrumentos musicais e indumentárias, que antes eram de origem animal e hoje tendem a ser mais sintéticos.

Nesse novo cenário, busca a circulação nos meios de comunicação de massa e uma maior inserção na indústria cultural, com a produção de CDS anualmente. Além de fazer uso de redes sociais digitais para ampliar a comunicação entre os brincantes e divulgar a manifestação para a sociedade (seja por iniciativa própria ou dos fãs).

Assim, opto pelo termo comunicação midiática para me referir a uma tática de comunicação em que os brincantes acionam um sentido midiático em seu discurso, realizada por um setor específico dentro do Boi, uma espécie de comunicação institucional do Boi, que elege um brincante para ser seu porta-voz junto à mídia.

Nessa perspectiva, a comunicação midiática faz parte do processo comunicativo do Boi, mas não deve ser confundida com ele. Outro ponto para o

entendimento da comunicação midiática aqui tratada é guiar-se pelas apropriações que os produtores culturais do Boi fazem da mídia, e não as apropriações que a mídia faz do Bumba meu boi, enfatizando, assim, a agência dos brincantes.

A partir dos novos significados suscitados por ações políticas e mercadológicas, os brincantes aprendem a acionar táticas e posicionamentos que lhes são convenientes. Nesse contexto, a Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã criou o Departamento de Comunicação do Boi, nos anos 1990, cujo responsável é seu Malvino Maia, que conta como surgiu a necessidade do setor:

Dentro do estatuto [da Associação] diz que podemos incluir departamentos que sejam necessários, no caso surgiu a necessidade de criar o Departamento de Comunicação [...]. Foi criado o cargo por Humberto, porque ele era muito sozinho pra dar todas as informações do Boi e ainda fazer e cantar as toadas, era coisa demais sobre ele. Com aquilo, ele chegou um dia numa reunião e falou pra ser criado um Departamento de Comunicação, pra ele poder ficar mais liberado dessas atividades de entrevista, de comunicar, e se dedicar só às toadas (informação verbal)<sup>124</sup>.

Quanto mais complexa fica a produção, mais os brincantes assumem novas responsabilidades e novos papéis. Dos anos 1990 em diante, o Boi passa a ganhar proeminência na mídia local e nacional, incentivado por estratégias políticas, como campanhas publicitárias do Governo do Estado, que destacam o Boi como principal atrativo cultural para o turismo. Como registra Marques (1999, p. 84), a respeito da construção do imaginário sobre o Bumba meu boi no Maranhão:

[...] é a figura do Boi, sua imagem e identidade, que serve de base para propagandas e publicidades turísticas e governamentais; como motivo de inspiração de músicas populares, de *reggae*, de forró, samba, merengue e baião; para *slogans* de campanhas públicas; para programas eleitorais; para vender artesanato; para divulgação da imagem do Maranhão; para programas e páginas especiais de jornais, rádios e TVs durante todo o ano.

Nesse cenário de grande evidência do Bumba-boi nos discursos midiáticos, o cantador Humberto, como líder de um dos grupos de Boi mais importantes do estado, passou a ser bastante requisitado pela imprensa, tendo que assumir compromissos midiáticos, como entrevistas jornalísticas, participação em documentários e matérias para TV. Em decorrência desse apelo midiático, Humberto sugere a implantação do Departamento de Comunicação, que ficasse encarregado das questões da Comunicação, enquanto ele se ocuparia das questões artísticas.

---

<sup>124</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José de Alencar. São Luís: 07.02.2015.

Funcionário público (técnico administrativo) e nascido no bairro do Maracanã, Malvino entrou no Boi em 1974 e responde pelo Departamento de Comunicação do Boi há 20 anos<sup>125</sup>. O informante especula o motivo de sua indicação para o cargo:

Olha, eu sou curioso, infelizmente não fiz um curso superior, porque fiz vestibular pra direito e não passei aí me desestimulei, mas completei o 2º grau. Eu aprendi a ser comunicador com a experiência. Acho que me indicaram pela minha maneira fácil de me comunicar e quando a gente trabalha com comunicação, a gente tem que ter sangue de barata, tem que ter cautela pra falar com as pessoas e eu sou assim.

[...] Aí, se fosse pra falar com o rádio, muita gente tinha medo, se escondia, eu fui tomando a frente, porque não tinha vergonha de falar, hoje eu tenho todos os contatos, sei falar de da nossa cultura popular, não só do Boi de Maracanã (informação verbal)<sup>126</sup>.

O brincante explica que não é comunicador por formação, mas legitima a responsabilidade assumida, de comunicador, pela sua aptidão, caracterizada por uma "maneira fácil de comunicar" e pela sua experiência, vivida no cotidiano com outros brincantes. Nesse ponto, destaco a mediação da socialidade, definindo os papéis e as competências no processo produtivo do Boi. As funções do comunicador do Boi são assim descritas:

Então, eu faço a *locução* do Boi, sou responsável pelo setor da Comunicação há 20 anos. A comunicação *faz mensagens* sobre o Boi, *fala* de suas atividades, de suas viagens, *avisa* sobre os próximos eventos, *faz toda a mídia e a divulgação* (informação verbal, grifos nossos)<sup>127</sup>.

A fala do informante diz respeito aos sentidos que o brincante atribui à comunicação, essa "palavra que mobiliza as diferentes formas e capacidades de apropriar-se do mundo e de dar-lhe sentido" (MARTÍN-BARBERO, p.70, 2005). E permite interpretar como o brincante se apropria da comunicação.

Para o comunicador do Boi, comunicar significa "fazer a mídia e a divulgação", que engloba as ações de "fazer locução do Boi", "fazer mensagens sobre o Boi", "falar de suas atividades", "avisar sobre eventos". Mas quais são os sentidos possíveis para o brincante de fazer mídia e divulgação? Como esses sentidos se relacionam com o processo produtivo do Boi?

<sup>125</sup> O termo Comunicação será usado em maiúscula quando se tratar do setor responsável pela comunicação midiática do Boi.

<sup>126</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José de Alencar. São Luís: 07.02.2015.

<sup>127</sup> Ibid.

A locução é uma prática muito usada atualmente pelos grupos de Bumba-boi. Consiste numa exposição introdutória sobre o Boi, voltada para os brincantes, participantes e público em geral, antes do Guarnicê, toada que inicia a apresentação. É realizada ou por membros do grupo que assumem a função de locutor (caso do Boi de Maracanã) ou por locutores profissionais contratados pelo Boi.

Peço para seu Malvino contar como acontece a locução durante as apresentações do Boi de Maracanã. Diz ele:

Antes de começar a apresentação do Boi, eu pego o microfone e dou alguns avisos, comunico algumas atividades que o Boi fez, aí chamo os componentes pra Guarnicê. Já quase no final da apresentação, eu falo de novo, aí já comunicamos onde vai ser a próxima apresentação. Mas temos comunicação também dentro dos ônibus que levam os brincantes, pra ver se tá todo mundo, se alguém ainda não voltou do arraial. Porque você sabe que Maracanã faz 5 ou 6 apresentações por noite, então tem que *ter uma comunicação forte pra integrar o grupo*, pra não ficar ninguém pra trás (informação verbal, grifos nossos)<sup>128</sup>.

Interpreto, assim, que a Comunicação midiática visa anunciar o Boi, promovendo sua visibilidade no arraial através do mecanismo da locução, mas também é atribuição do setor de Comunicação "ter uma comunicação forte pra integrar o grupo", que muitas vezes se baseia no sistema da oralidade para realizar a comunicação interpessoal e coletiva. Dois sentidos de Comunicação são acionados pelos brincantes: anunciar o Boi e reunir os membros do grupo.

Mas, a Comunicação midiática do Boi não se limita à locução. O comunicador tem um trabalho bastante ligado à diretoria, que gere a produção da brincadeira, pois precisa saber, em primeira mão, de todo o planejamento de atividades do grupo para preparar estratégias de divulgação adequadas e com certa antecedência. Como é possível depreender da fala do comunicador:

A maioria das apresentações são programadas, então já temos a função de comunicar com antecedência sobre essas apresentações, onde o Boi vai estar, que horas se apresenta. A gente faz muito isso através de telefone, ligando pras comunidades, mensagens, mas a gente usa muito o rádio. O programa de Helena Leite nos recebe muito bem. É de 2ª a 6ª, 2h, na Rádio Difusora. Tem também a Rádio Araruna, que convida os boieiros todo sábado pra falar na rádio. Aí, já mantemos esses contatos com as rádios (informação verbal)<sup>129</sup>.

<sup>128</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José de Alencar. São Luís: 07.02.2015.

<sup>129</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José de Alencar. São Luís: 07.02.2015.

Com esses relatos, identifico que, além do microfone usado no arraial, entram em cena novos aparatos tecnológicos no trabalho da Comunicação (tecnicidade): o telefone e o rádio. O telefone é usado para fazer contato com os representantes das 22 comunidades que fazem parte do Boi de Maracanã, o que reforça a interpretação de que o trabalho da Comunicação é muito voltado ao próprio grupo, à "família Maracanã".

Já, o rádio é o mais importante meio de comunicação de massa para o Boi de Maracanã, e arrisco dizer, para os grupos culturais populares maranhenses. Martín-Barbero (2008, p. 316) já apontava "a particular capacidade do rádio para *mediar o popular* tanto técnica quanto discursivamente". Segundo o autor, o rádio fala basicamente o idioma do povo: "a oralidade não é mera ressaca do analfabetismo, nem o sentimento é subproduto da vida para os pobres". Tais considerações são confirmadas nas palavras do comunicador Malvino:

Veja bem, a gente entende que o nosso boieiro não é leitor de jornal, então não é muito interessante pra gente anunciar no jornal. Nosso brincante, nosso seguidor, nosso simpatizante, ele ouve mesmo é rádio e TV também. Mas, na TV é mais difícil o acesso, a gente avisa mais é na agenda cultural. Mas, às vezes eles procuram a gente pra fazer uma matéria... (informação verbal)<sup>130</sup>.

De fato, a Comunicação do Boi investe na divulgação em programas de rádio que têm grande alcance na comunidade boieira e em que o brincante possui passe-livre. Essas rádios, com quem seu Malvino estabelece contato frequente, costumam cobrir, ao vivo, os ensaios e os rituais de Batizado e Morte do Boi, no terreiro de Maracanã. O comunicador do Boi destaca que apesar de a TV possuir muita audiência junto aos boieiros, o acesso a esse veículo é mais difícil, sendo mais difícil também haver iniciativas da televisão em cobrir as apresentações na comunidade. O que me leva a concordar que o rádio é "aquele meio que para as classes populares está preenchendo o vazio deixado pelos aparelhos tradicionais" (MARTÍN-BARBERO, 2008, p.317).

E a internet não faz parte da divulgação midiática do Boi? Faz parte, mas não é gerenciada pelo Departamento de Comunicação. Como seu Malvino não mencionou essa plataforma, perguntei se ele usava a internet como estratégia de comunicação, já que o Boi de Maracanã dispunha de várias páginas no *Facebook*, canais no *Youtube*, grupos de *Whatsapp* (os quais eu já conhecia). O informante respondeu-me que "essa parte" não é muito usada por ele.

---

<sup>130</sup> Ibid.

Mas, a presidente da Associação, Maria José, informou que sua filha, juntamente com a coordenadora de grupos de trabalho Lavínia, além de alguns colaboradores do Boi, costumam fazer a atualização das informações sobre Boi de Maracanã nesses espaços de comunicação disponíveis na internet. Ela relata:

Temos cinco *Facebook*, temos *site*, temos *email* [...]. A Lavínia cuida disso divinamente, eu também. Geralmente, as coisas são no meu *email* ou no *email* do Boi. E a minha filha, que todo dia monitora isso, pra ver o que tem de mensagem, o que mandou, o que não mandou, se tem alguma resposta pra gente mandar, tudo isso (informação verbal)<sup>131</sup>.

Percebo que por uma questão geracional, a divulgação realizada na internet não é adotada pelo Departamento de Comunicação, mas manuseada por integrantes mais jovens do Boi. Além disso, essa forma de comunicação assume um caráter colaborativo, na medida em que também se apropria dos conteúdos produzidos pelos fãs do Boi de Maracanã. A seguir, um exemplo do conteúdo divulgado numa das Páginas do *Facebook* do Boi de Maracanã, que também integra a Comunicação midiática, mesmo não sendo promovida pelo Departamento de Comunicação do Boi:

No domingo passado, dia 21, a diretoria do Batalhão de Ouro do Mestre Humberto realizou a tradicional reunião para dar início aos primeiros movimentos visando o São João de 2016.

Na pauta, a avaliação da temporada do ano passado e a preparação do "Dia de Cantoria", que acontece todos os anos no período da Semana Santa, quando os cantadores apresentam as toadas do Boi aos maracanenses de coração, em uma verdadeira festa de confraternização entre amigos e simpatizantes do Melhor Bumba-boi do Mundo! Neste ano será no dia 27 de março. Agendem-se. (Disponível em: <https://www.facebook.com/MaracanaBatalhaoDeOuro/?fref=ts>. Acesso em: 07/02/2016)

Trata-se de um breve relatório sobre a assembleia que inaugura a etapa de preparação do Boi de Maracanã, aliado a uma convocação aos "maracanenses de coração" para a festa de Cantoria (1º ensaio do Boi) de 2016.

Diante do que foi comentado sobre a Comunicação midiática no Boi de Maracanã, concluo que ela é uma tática discursiva, mediada tecnologicamente ou não, que serve principalmente para integrar os membros do grupo e adquirir visibilidade para o Boi na sociedade.

Um aspecto que merece destaque nessa estratégia de mediação do Boi se refere ao seu público-alvo. Malvino diz que "a comunidade [do Boi] é carente, ela precisa dessa divulgação" para ficar sabendo dos locais de apresentação, dos eventos

<sup>131</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

promovidos pelo Boi. Dessa forma, a divulgação é voltada aos brincantes, seguidores e simpatizantes do Boi de Maracanã, considerados os participantes (consumidores) da prática cultural. Visa agregar esses sujeitos nas apresentações do Boi e estabelecer ou fortalecer laços de identificação com o grupo.

As observações e conversas com os informantes contribuíram para construir noções sobre os consumidores do Boi de Maracanã, que constituem uma *assistência* (público) bastante heterogênea. Em linhas gerais, os consumidores do Boi de Maracanã podem ser identificados como participantes, que assumem posições de *brincantes*, *seguidores* e *simpatizantes*.

Os brincantes são os membros do Boi, que podem fazer parte ou não da Associação, mas que dançam, tocam, cantam ou integram a equipe de apoio nas apresentações. Trata-se de um grupo heterogêneo de sujeitos, em geral, provenientes dos setores populares e de bairros periféricos da cidade de São Luís, onde Maracanã é a referência principal. O termo periferia é aqui apropriado de Chauí (1986, p. 58), não apenas no sentido espacial e geográfico, mas social, designando bairros afastados nos quais estão ausentes os serviços básicos fornecidos pelo Estado e as respectivas políticas públicas.

Os brincantes trabalham diretamente na produção do Boi, seja preparando seus artefatos e cerimônias, seja organizando a produção e dirigindo a Associação, seja encenando os personagens, cantando ou tocando instrumentos musicais. Todos os brincantes são, assim, ao mesmo tempo, produtores e consumidores (participantes) da festa do Bumba meu boi. Mas, a fim de estabelecer uma diferença com os participantes oriundos da assistência, os brincantes também serão chamados de produtores.

Assistência é a denominação dada pelos boieiros ao público porque quem assiste à brincadeira também faz parte da apresentação ou é incorporado a ela, seja dançando, cantando ou tocando matraca<sup>132</sup>. Assim, assistir às apresentações significa também integrar ativamente a apresentação. E nesse ponto, destaco o consumo/a participação como uma condição da produção do Boi, já que brincantes (produtores) e assistência (participantes) misturam-se no momento mesmo da apresentação, do consumo.

---

<sup>132</sup> É muito comum entre os maranhenses levar suas próprias matracas para tocar durante a apresentação dos grupos, uma forma de participar do Batalhão.

O consumo é assim entendido sob o ponto de vista da participação e da produção de sentidos pelos sujeitos. Segundo Martín-Barbero (2008, p. 292, grifos do autor):

[...] o consumo não é apenas a reprodução de forças, mas também a produção de sentidos: lugar de uma luta que não se restringe à posse dos objetos, pois passa ainda mais decisivamente pelos *usos* que lhes dão forma social e nos quais se inscrevem demandas e dispositivos de ação provenientes de diversas competências culturais.

Os usos e as apropriações que a assistência faz do Bumba meu boi são mediados pelos seus repertórios culturais, pelas suas classes sociais, seus níveis de instrução. Assim, caracterizo a assistência como um grupo social heterogêneo, que de algum modo se identifica com a prática cultural do Boi de Maracanã, é formado por pessoas de diversas profissões e camadas sociais, com ênfase nas classes populares.

Segundo a própria classificação dos boieiros, os participantes assumem papéis de: "seguidores", aqueles que são fãs, fiéis. Eles se autodenominam "maracanazeiros ou maracanenses de coração", torcem pelo grupo, participam dos ensaios, das festas e da temporada junina e seguem o Boi de arraial em arraial, até o dia raiar, brigam pelo nome do Boi, podendo-se fazer uma analogia com os torcedores de times de futebol. É possível afirmar, a partir da proximidade e do entrosamento com o grupo, que os seguidores tendem a compartilhar os valores e as condições materiais de vida do grupo, em outras palavras, brincantes e seguidores são oriundos praticamente dos mesmos setores sociais (populares), dos mesmos bairros (periféricos), com relativa semelhança quanto ao grau de instrução formal (baixo ou mediano). E "simpatizantes", que constituem um agrupamento mais flutuante, aqueles que gostam do Boi, assistem eventualmente, mas não mantêm um compromisso fiel com a manifestação, formado, geralmente, por visitantes do terreiro, público dos arraiais urbanos, turistas e pessoas de classes mais elitizadas.

O processo recente de apropriação da cultura do Bumba meu boi pelas classes médias e elites, descrito no estudo, propiciou uma maior participação desses setores nas festas do Boi, por vários motivos, "modismo", curiosidade com o "exótico", gosto ou identificação com o grupo.

Durante os ensaios e as festas no terreiro do Boi de Maracanã, observadas em 2014, percebi os participantes oriundos das mais diversas classes se misturando aos

produtores geralmente ligados aos setores populares formando o "batalhão pesado"<sup>133</sup>.

Maria José fala sobre a atual composição do grupo que conduz:

É uma miscelânea de brincantes, é o doutor, é o agricultor, é o pescador, é o jardineiro, é tudo enquanto, tem todas as camadas sociais dentro do Boi. Tem o rapaz que trabalha na Vale, na Alumar, que brinca. Mas, do [bairro] Maracanã é o menos que tem. A gente tem 22 comunidades e todas essas se identificam com o Boi, quando a gente fala de comunidades, a gente fala daquelas que estão fora, a gente não fala só da comunidade de Maracanã. Porque se fosse só a comunidade do Maracanã não tinha Boi, tinha a hierarquia maior, que era Humberto, que era do Maracanã (informação verbal)<sup>134</sup>.

A informante afirma haver brincantes de todas as camadas sociais no Boi. Mas cabe uma explicação sobre a relação e as posições que essas classes assumem dentro do Boi. Nas minhas observações de campo, só foi possível identificar sujeitos de classes mais elitizadas ("doutor") integrando as ações de direção ou apoiando a apresentação do Boi, em alguns momentos tocando pandeiros e matracas, mas não dançando como personagens (caboclos de pena, rajados de fita, índias).

Além disso, como as apresentações agregam uma grande quantidade de pessoas com matracas, pandeiros e tambores-onça, ultrapassando mil pessoas, a mistura entre participantes e produtores no âmbito da percussão do Boi é mais diluída, porque os músicos não trajam fantasias. No máximo, usam camisas personalizadas do Boi, o que não é uma regra. Tudo isso dificulta identificar quem é realmente brincante do grupo (produtor) ou quem é seguidor e simpatizante (participante).

Não é adequado tratar brincantes e participantes como grupos homogêneos, uma vez que existem diferenças (de classe, de etnia, de gênero, de instrução) tanto na produção quanto na participação. No entanto, sinto-me autorizada a afirmar que grande parte dos brincantes do Boi de Maracanã representam os setores populares, baseada nas seguintes constatações: (1) o Boi se originou e se estabeleceu numa área rural e periférica da cidade de São Luís; (2) essa manifestação agrega 22 comunidades oriundas de bairros de classe baixa ou classe média-baixa da cidade (Liberdade, Alemanha, Raposa, Taim, Itaperá, Bairro de Fátima, entre outros); e (3) pude sentir de perto na minha convivência com os produtores na Sede de Maracanã que é em meio às classes trabalhadoras e populares que se inserem as pessoas que fazem o Boi. Alguns deles, desempregados, encontram no Boi de Maracanã uma fonte de renda alternativa,

<sup>133</sup> Referência ao grupo de Boi de Matraca que se destaca pela forte percussão e por agregar multidões.

<sup>134</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

trabalhando na produção do Boi ou prestando serviços eventuais de carpintaria, pintura, limpeza e transporte. Mas, os brincantes também encontram no Boi de Maracanã uma forma mais lúdica, prazerosa, irreverente e alegre de encarar as vicissitudes da vida, de viver o seu cotidiano, de consolidar as relações afetivas, de questionar o poder e de reivindicar por direitos.

O outro ponto a ser tratado neste item diz respeito à competitividade, um elemento previsto pela produção, que também repercute nos formatos industriais e nas formas de consumir o produto. É mediada pela tecnicidade (como os produtos são feitos) e também pela ritualidade (como são consumidos).

A competitividade é uma marca do universo boieiro, pois os grupos têm rivalidades históricas com os chamados "contrários". Essa disputa é facilmente identificada nas letras das toadas e na forma como os participantes (brincantes e seguidores) se comportam, podendo ser comparados a torcedores fanáticos de futebol.

Nesse contexto de competitividade, "os Bois conferem a si mesmos, como grupos específicos, denominações peculiares" (IPHAN, p. 177). Várias denominações são adotadas pelos Bois para caracterizá-lo como um grupo qualitativamente superior aos demais de seu estilo. O Boi de Maracanã se autointitula o "Batalhão de Ouro".

De acordo com o IPHAN (2011, p. 177), a noção de superioridade dos grupos de Matraca "é associada à suposta posse de uma coroa fictícia que simboliza o reinado em cantoria de cantadores de determinados grupos. A disputa em torno do monopólio dessa coroa alimenta a criatividade dos amos-cantadores". A toada "Duvidaram da potência do reinado", de Ribinha, constitui uma "toada de pique" que traduz os sentidos dessa disputa entre os Bois de Matraca:

Duvidaram da potência do reinado  
 Contrário está enganado e despeitado também  
 E eu estou com o chicote preparado,  
 Não tô escolhendo cara,  
 Não vou reservar ninguém.  
 Vocês conhecem o meu valor  
 E pra defender a coroa  
 Eu vou dar pisa em cantador  
 (BOI DE MARACANÃ, 2015)

As chamadas "toadas de pique" provocam ou respondem os adversários que, por sua vez, sentem-se na obrigação fazer a réplica, ou seja, responder a provocação com outra toada. Outra representante desse estilo de composição irreverente é a toada

"A coroa ainda existe", de Humberto de Maracanã, que ganhou repercussão nacional após ser gravada pela cantora Maria Bethânia:

A coroa ainda existe  
 O Rei Januário não levou  
 Não está no Iguafba  
 Não está na Maioba  
 Não está na Pindoba  
 No Ribamar, piorou  
 Quem usa ela é o Guriatã  
 E está no Maracanã  
 Que São João entregou.  
 (BOI DE MARACANÃ, 1996)

Januário foi um cantador muito respeitado, anterior à geração do Guriatã, que na toada provoca os outros grupos de matraca Iguafba, Maioba, Pindoba, Ribamar, rivais históricos de Maracanã. Segundo o compositor, o Maracanã é o único que tem direito ao reinado do Bumba meu boi, cuja coroa foi dada por São João ao seu líder, o Guriatã.

A competitividade se faz presente nos sistemas de representação dos boieiros acionando uma linguagem que qualifica e valoriza o próprio grupo. Permeiam o imaginário da comunidade boieira termos como: vencedor, campeão, guerreiro, preparado, resistente, forte, de primeira, de ouro, pesado. A composição de Ribinha, de 2009, exemplifica:

Lá vai nosso touro preferido  
 É o mais querido que você já viu  
 Nosso touro é valente  
 Não tem medo de nada  
 Nosso povo é potente,  
 Toma conta da estrada  
 Lá vai Batalhão de Ouro  
 Touro do Maracanã é o Pai da Malhada  
 (BOI DE MARACANÃ, 2009)

“Pai da Malhada”, no dizer boieiro, significa ser superior, estar acima dos demais Bois pela imposição do respeito como batalhão.

Como é possível notar, a competitividade se expressa de forma explícita nos produtos do Boi. E também é um traço marcante da produção, percebido na fala da presidente de Maracanã:

Ele [Boi da Maioba] tem o trabalho dele, não tenha dúvida, mas é totalmente diferente do Maracanã. Religiosidade, comprometimento, compromisso espiritual... É tudo diferente. Tradição, tudo. É muito diferente. Como é que

eu vou levar o Boi pra brincar e vou pra uma mesa de cerveja? Largar o Boi brincando, por uma mesa de cerveja? Enquanto o Boi não sai, eu tô sentada lá, olhando o que tá acontecendo, o que tá precisando. Já ele não tem isso, faz por diversão, não faz por comprometimento. Tem uma religiosidade muito grande aqui (informação verbal)<sup>135</sup>.

A líder Maria José apoia-se no respeito aos compromissos religiosos e tradicionais como forma de distinção do seu maior rival, o Boi da Maioba, que segundo ela, é realizado por diversão e não por devoção.

A disputa entre os grupos de Boi se acirrou com a interferência de ações políticas, nomeadamente do Governo do Estado, ao pagar cachês para os Bois durante o período oficial de festas juninas, baseando-se numa classificação em categorias (A, B, C, D), que equivalem a status e valores monetários diferenciados para os grupos. Por causa dessa estratégia, os grupos entram em disputa para se posicionar melhor na classificação imposta pela Secretaria de Cultura do Estado. Alguns que estão em nível inferior passam a imitar ou tentam superar outros que estejam bem posicionados. E estes, por sua vez, tentam permanecer na posição. Como é possível verificar no relato do cantador Ribinha:

Assim, a gente tem aquele respeito pelas outras brincadeiras [...]. Agora, varia muito as cores, o trabalho diferencia muito, a qualidade do trabalho diferencia muito, o investimento nesse trabalho diferencia muito. Então, se eu sou do Boi de Maracanã e o cara ali disser que o Boi dele é do mesmo grupo que o meu, grupo A, ele tem o mesmo apoio que o meu tem, ele quer se igualar a mim. Então, ele tem que, pelo menos, manter isso, pelo menos ter essa qualidade (informação verbal)<sup>136</sup>.

Nessa arena, os grupos acionam diversas táticas: apadrinhamento político, que facilite o trânsito do grupo em outras esferas sociais; existem Bois que são criados inicialmente por políticos de bairros ou comunidades; valorização da performance e da estética carnavalesca; divulgação midiática ostensiva e inserção na indústria cultural, com produção sistemática de CDS e DVDS, além de *sites* próprios na internet; distinção devido a elementos étnicos, como os Bois organizados por remanescentes quilombolas; afirmação de elementos considerados autênticos/tradicionais, no confronto com os demais; entre outras ações. Ribinha indica que direção Maracanã costuma seguir:

Tem Boi de Matraca que faz as roupas das índias quase imitando o Boi de Orquestra. Então, eu não tenho nenhuma preocupação com isso. Eu não tenho nenhum interesse em fazer isso. Porque o Boi de Orquestra, ele tem o seu

<sup>135</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

<sup>136</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

padrão, o Boi de Zabumba tem o seu padrão, o Boi Baixada, enfim, outros... Boi de Matraca, eu já sei qual é o padrão, então por que eu tenho que fazer diferente? Eu só tenho que tentar melhorar a qualidade. Eu vou fazer um chapéu de pena, se eu achar uma pena de melhor qualidade do que a que eu tenho, eu posso colocar. Eu não posso é pegar pluma e botar num chapéu de pena de sotaque da Ilha, aliás, eu não devo (informação verbal)<sup>137</sup>.

O Boi de Maracanã já recorreu a várias táticas no decorrer de sua história, como já foi exposto no estudo, mas noto que uma de suas principais táticas para permanecer bem posicionado nesse jogo de disputas e poder, é a justificativa da tradição: o Boi constrói e reconstrói sua imagem a partir do que considera autêntico e tradicional, seguindo "um padrão", no dizer de Ribinha. Esse discurso é constantemente acionado pelos dirigentes e brincantes, sendo materializado nos produtos e compondo um imaginário sobre a manifestação.

Para ilustrar a tradição como forma de distinção do grupo, apresento a toada "Urrou do Boi", de Humberto de Maracanã, de 1996:

Meu povo a terra estremeceu  
 Fica escutando o que foi que aconteceu  
 Foi tanta loucura  
 Na Ilha faz até graça  
 Cantador é noite e dia  
 Cantando no bar da praça  
 Falta de respeito  
 Pela tradição da gente  
 Batalhão com alegoria  
 E até comissão de frente  
 O cantador do Ribamar  
 A memória dele foi no vento  
 Ele fez um gaiolão pra me prender  
 Mas ele mesmo caiu dentro  
 Eu sei que eles estão unidos  
 Pra derrubar o Guriatã  
 O castigo deles  
 É andar na ilha inteira  
 Dizendo pra todo mundo  
 Urrou touro do Maracanã  
 (BOI DE MARACANÃ, 1996)

Há uma forte correspondência entre as falas da presidente do Boi, do cantador Ribinha e a toada de Humberto, criticando o que é considerado uma descaracterização e uma falta de compromisso com a tradição ("Cantador é noite e dia cantando no bar da praça", "Batalhão com alegoria e comissão de frente"), o que seria praticado, na versão deles, pelos Bois concorrentes.

<sup>137</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

A tradição que é referida e reforçada com muita frequência pelos brincantes de Maracanã tem a ver com o compromisso sagrado e com a herança cultural deixada pelos antepassados da comunidade, que "vem tudo de uma grande parentagem", resume Humberto. O informante remonta ao fato de que o bairro do Maracanã teria sido originado após a abolição da escravatura no Brasil, por algumas famílias de antigos escravos que buscavam lugar para morar e acabaram povoando a área do que hoje é conhecido por Maracanã (CARVALHO, 1995, p.89). O nome do bairro tem origem indígena, um indício das etnias indígenas que habitavam a região.

As narrativas sobre a origem do bairro Maracanã, que povoam o imaginário dos moradores e brincantes, sugerem que todos são parentes, reforçando as solidariedades baseadas na família, no compadrio, na vizinhança. E apontam as culturas negra e indígena como elementos étnicos que contribuíram para a construção identitária no bairro.

Figura 52 - Brincantes manipulam penas de ema para preparação das indumentárias



Fonte: Arquivo pessoal

As influências das culturas afro-indígenas repercutem no Bumba-boi de Maracanã em aspectos sociais, técnicos e rituais do ponto de vista do processo produtivo. Aspectos materializados, por exemplo, nas vestimentas dos "caboclos de pena", elaboradas pelos artesãos com penas de ema (Figura 52), tingidas nas cores do Boi de Maracanã (verde, amarelo e vermelho), através de técnicas tradicionais de origem indígena. Ou ainda nos batuques, emitidos dos pandeiros esquentados nas

fogueiras<sup>138</sup>, como ensinam as antigas tradições dos povos africanos. Também, são perceptíveis traços das culturas indígenas nas toadas:

Iê Lua,  
 Iê Jacy, bola de prata  
 Tu clareia as matas dos índios  
 Lá no sertão  
 Tua luz é forte que brilha na areia  
 Onde o meu touro vadeia  
 Nas noites de São João  
 (BUMBA-BOI DE MARACANÃ, 1988)

Essa é apenas uma dentre tantas representações da marca identitária indígena do Boi e de mestre Humberto, cujo pai, Cândido Mendes, era descendente de índios<sup>139</sup>.

Apoiar-se numa justificativa religiosa/tradicional para se destacar no confronto com os concorrentes e para obter reconhecimento social (do Estado e do público) não significa, porém, se fechar para a indústria cultural. É no mercado de bens simbólicos que se amplia a competitividade e alargam-se as possibilidades de consumo do Boi, através do disco, que se tornou um produto obrigatório no processo produtivo do Bumba meu boi de Maracanã. Com o disco, é possível consumir o Boi em lugares que ultrapassam os limites das interações presenciais e por pessoas que nunca foram no terreiro ou no arraial: não se consome mais o Bumba meu boi apenas participando de seus ensaios, seus rituais e suas apresentações, mas também ouvindo o CD, assistindo ao DVD em casa, no carro, em festas.

É claro que os rituais, os ensaios, as apresentações, os encontros presenciais continuam sendo centrais na lógica de produção do Boi, mas esta se reelabora face aos novos tipos de consumo possibilitados pelos registros fonográficos e audiovisuais. E como os sentidos das novas formas de consumir o Boi podem atuar na sua produção? O folguedo que se prepara o ano inteiro para se apresentar no período de São João, produzindo roupas, instrumentos, realizando ensaios, organizando festas, agora também se preocupa em contratar gravadora, em selecionar as melhores toadas para o CD, em ir para o estúdio, em planejar a venda dos discos e distribuí-los nas emissoras de rádio, enfim, passam a compor o processo produtivo uma série de novos compromissos.

O primeiro disco do Boi de Maracanã é gravado em 1984, em LP, intitulado "Boi de Maracanã - Características populares do Brasil", com 10 toadas. De 1996 até

<sup>138</sup> Cf. p. 159

<sup>139</sup> Não tenho informações sobre a etnia/nação indígena específica.

hoje, o grupo vem se empenhando para gravar um disco por ano, com raras exceções, como se pode ver na Tabela 1.

Tabela 1 - Discos gravados pelo Boi de Maracanã

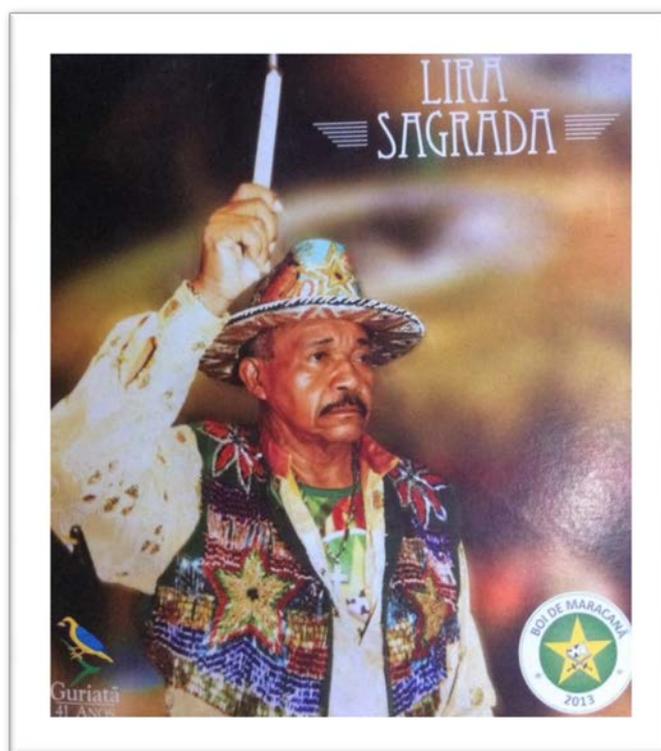
Nº	Ano	Nome	Tipo	Apoio Cultural
1	1984	Boi de Maracanã - Características populares do Brasil	LP	- Não há referência
2	1986	Ilha encantada	LP	- Não há referência
3	1988	Banzeiro Grande	LP	- Não há referência
4	1993	Sombra da Palmeira	LP	- Banco do Estado do Maranhão - Secretaria de Estado da Cultura
5	1996	Touro Negro no Reino de Guaré	CD/K7	- Prefeitura Municipal de São Luís
6	1997	A coroa é nossa	CD	- Comercial Joaguarema - A. Neves Martins Comércio - SECMA - FUNC
7	1998	25 anos	CD	- SECMA - FUNC - PRIMOR
8	1999	São João, meu santo forte	CD	Não há referência
9	2000	Luz de São João	CD	Não há referência
10	2001	Boi de Maracanã 2001	CD (Duplo)	- Governo do Maranhão
11	2002	Boi de Maracanã 2002 (Participação - filhos de Humberto)	CD (Duplo)	- Governo do Maranhão
12	2004	30 anos de glória	CD	Não identificado
13	2006	Tesouro do Maranhão	CD	Não identificado
14	2007	Estrela Brasileira	CD	Não identificado
15	2007	Bumba boi de Maracanã - Rio do Mirinzá	DVD	- Apoio: FUNC - Patrocínio: Petrobrás e MINC
16	2008	Lira de Ouro	CD	Não identificado
17	2009	Capricho de São João - 35 anos de glórias e sucesso	CD	- Governo do Maranhão - SECMA - Banco do Nordeste (patrocínio)
18	2010	Morro Dourado	CD	Não identificado
19	2011	Belas como todas	CD	Não identificado
20	2012	Seleção de Ouro - Guriatã: 40 anos de Cantoria	CD (Duplo)	- Governo do Maranhão - Viva Cultura: Secretaria de Estado - Prefeitura de São Luís - Caninha do Engenho - Liga Independente do Bumba-boi do MA
21	2013	Lira Sagrada	CD	- Governo do Maranhão - Prefeitura de São Luís
22	2014	Boi de Maracanã: Tradição Brasileira	CD	- Governo do Maranhão - Prefeitura de São Luís - Liga Independente do Bumba-boi do MA
23	2015	Guriatã - Saudade Eterna	CD	- Governo do Maranhão - Prefeitura de São Luís - Liga Independente do Bumba-boi do MA

Fonte: Organizado pela autora.

São 23 discos produzidos em 31 anos. A quantidade de discos é significativa, permitindo dizer que o Boi de Maracanã vem se inserindo com regularidade na indústria cultural. E nos últimos anos (desde de 2006), vem produzindo disco anualmente. Assim, é possível dizer que a necessidade de mostrar a brincadeira para o público de forma mais caprichada, preparada e afinada às exigências do turismo e das classes médias urbanas, foi acompanhada da preocupação em produzir discos e ampliar a inserção da manifestação em outros circuitos.

As capas dos discos baseiam-se numa representação da justificativa tradicional/religiosa do Bumba-boi. Costumam destacar a figura de Humberto (Figura 53), o nome de batismo do Boi, que muda anualmente, símbolos sagrados e tradicionais para a manifestação, tais como, as indumentárias, os instrumentos musicais, o pássaro Guriatã, os elementos naturais do bairro de Maracanã, cenas de devoção, entre outros.

Figura 53 - Capa do CD Lira Sagrada, de 2013



Fonte: Arquivo pessoal

Observando a produção dos discos, é possível notar que a quantidade de apoio/patrocínio aumentou e foi diversificada com o tempo, sendo o Governo do Estado do Maranhão o apoio mais frequente. Uma informação que não está expressa é que até 2001, todas as toadas presentes nos discos são de Humberto de Maracanã. Do ano de

2002 em diante, começam as participações de outros cantadores, especialmente os filhos de Humberto, com suas próprias toadas.

Diante das questões discutidas sobre a produção do Bumba meu boi, que incluem aspectos institucionais, sociais, técnicos e rituais, essa prática cultural reelabora seus compromissos tradicionais e religiosos e torna-se também uma atividade econômica, que gera uma rede de serviços, empregos e produtos.

A interação entre devoção e negócio pode significar uma transformação brusca da brincadeira do Boi, decorrente da força dos fluxos transnacionais, da globalização e da política nacional, mas também pode ser lida como mais uma forma de ressignificação de uma prática cultural que vem resistindo, dinamizando-se e atualizando-se há séculos na sociedade maranhense.

É preciso lembrar que, desde sua origem, o Bumba meu boi é híbrido. Teve que aprender a negociar, desde cedo. Seja articulando a cultura opressora do colonizador às culturas de etnias oprimidas, seja conciliando as interfaces sagrada e profana, seja transitando entre fantasia e realidade.

Evocar seu caráter híbrido não significa dizer que as relações do Bumba meu boi com a política e com o mercado sejam simples ou pacíficas. Como busquei mostrar no decorrer do estudo, o Bumba meu boi ainda é uma forma de resistência, de "trincheira" (para usar um termo dos boieiros).

Embora tenham perdido elementos étnicos e contestatórios, numa difícil e conflitiva negociação com os setores hegemônicos, aqui representados pela política e pelo mercado, os grupos de Boi assimilaram que eles são um forte elemento da identidade maranhense, da visibilidade do estado e até do campo legislativo, a exemplo das leis, como o Dia do Bumba meu boi, que fortalecem um calendário cultural da cidade tendo o Boi como referência.

Isso contribui para tornar o Bumba meu boi um movimento cultural de peso, que estabelece uma nova forma de institucionalidade, caracterizada pela articulação da sociedade civil ou como uma experiência coletiva não enquadrada nas formas partidárias, como descreveu Martín-Barbero (2008, p. 286). Assim, quando o assunto é reivindicar por direitos e melhorias sociais, o Boi pode ser considerado um novo agente político no Maranhão.

De acordo com o que foi observado em Maracanã, a Associação Recreativa e Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã buscou conseguir o Posto de Saúde do bairro, o sistema de abastecimento público de água, a implantação da Escola

Comunitária São João Batista, que é mantida com recursos do Boi<sup>140</sup>, a construção do "Viva Maracanã"<sup>141</sup>, oficinas de bordado e percussão para a comunidade (Ver Figura 54), entre outras ações de interesse não só para o Boi enquanto manifestação ou festa popular, mas para os cidadãos do bairro.

Figura 54 - Crianças de Maracanã almoçam na Sede do Boi, após oficina de percussão.



Fonte: Arquivo pessoal

Os brincantes entendem que a dimensão comunicacional do Bumba meu boi se expressa também como uma forma de atuação política (não partidária), como é possível inferir da fala do comunicador do Boi, Malvino Maia:

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

<sup>140</sup> A informante Lavínia Silva informou que a manutenção da escola comunitária, instalada nas dependências da Sede, tem ficado cada vez mais difícil e poderia ser encerrada em 2015.

<sup>141</sup> As praças denominadas "Vivas" em São Luís recebem o nome do bairro em que é construído, tal qual, Viva Maracanã. Constituem espaços públicos dotados de infraestrutura com arquibancadas, banheiros, bares, sistema de som, voltados a programações culturais.

mantido pela Associação, a gente empresta quando algum morador quer fazer um aniversário, um casamento... Foi o Governo que construiu, recentemente foi reformado. Mas, é a gente que fica responsável pelo espaço, faz a manutenção, com vigia, que não é barato. *O que a gente quer em troca? Só que a população participe do nosso Boi* (informação verbal, grifos nossos)<sup>142</sup>.

O Boi é visto como "meio de divulgação do bairro" e "atrativo financeiro pra região". Várias atividades são desenvolvidas no bairro e muitas pessoas vão visitar o lugar por causa do Boi. O Boi se apresenta novamente como um mediador das relações na comunidade de Maracanã. Os fluxos de recursos financeiros e de pessoas gerados em decorrência do processo produtivo do Boi (seus ensaios, festas, projetos sociais) constituem, na visão do comunicador, uma contrapartida social pela participação da comunidade na brincadeira.

Assim, o Boi de Maracanã atualmente constitui, além de uma importante referência cultural e identitária para diversas comunidades de São Luís, uma forma de mediação das políticas públicas estatais, originada na e para a sociedade civil.

Com o intuito de oferecer um caráter mais didático aos pesquisadores das culturas populares que se lançam à teorias das mediações, encerro esta análise retomando as operacionalizações conceituais realizadas, a partir das dimensões teórico-metodológicas do mapa das mediações.

Busquei entender o Boi de Maracanã como um fenômeno de comunicação. Do ponto de vista das mediações, só é possível estudar uma prática cultural situando-a em seu entorno, em seu contexto social, histórico e político. O mapa das mediações prevê e contempla essas relações propondo itens específicos de estudo, quais sejam, as questões relativas à (1) institucionalidade - aspectos políticos e institucionais; (2) tecnicidade - aspectos tecnológicos e empresariais; (3) socialidade - aspectos sociais (condições de gênero, classe, instrução, entre outros) e relativos a experiências vividas na prática cultural; e (4) ritualidade - a produção de sentidos pelos consumidores em relação à prática cultural consumida.

Ao estudar essas dimensões, em confronto com a realidade empírica na pesquisa de campo, identifiquei as categorias empíricas operadas neste capítulo (*hereditariedade, familiaridade, compromisso, comunicação midiática, contrários, assistência, seguidores, simpatizantes*) que entendi como importantes para descrever e analisar o processo produtivo de comunicação do Boi de Maracanã. De acordo com o

<sup>142</sup> Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José de Alencar. São Luís: 07.02.2015.

referido mapa, a análise da produção não se restringe a um ponto do processo de comunicação, mas deve ser entendida a partir do processo inteiro, que, por sua vez, é circular e dinâmico. A consequência desse olhar sobre o objeto é ter que explorar a prática cultural do Bumba meu boi, ou outro fenômeno qualquer das culturas populares, de forma mais ampla, como objeto construído e constituinte na/da sociedade em que vivemos.

Foi dessa forma que cheguei à percepção de que o Boi como fenômeno de comunicação, que abrange a produção, a circulação e o consumo, num contexto cultural, social e político: (1) constitui hoje um traço de identidade no Estado do Maranhão, portanto, é fonte de matriz cultural para essa sociedade; (2) configura suas lógicas de produção por meio de sistemas de representação tais como *hereditariedade* e *familiaridade*; (3) produz seus formatos industriais (produtos), numa relação com a indústria cultural, mas seguindo uma lógica de *compromissos* (com as tradições, com o mercado com a política); e (4) constrói uma relação de consumo/participação, que efetivamente posiciona os consumidores como participantes do processo, seja como *assistência*, *seguidores* ou *simpatizantes*.

A intenção é que pesquisadores das culturas populares, ao ter contato com esta operacionalização do mapa, protocolo que agrega noções práticas e teóricas, também possam fazer suas releituras e apropriações da teoria das mediações de forma criativa e adequada.

## 6 DESPEDIDA

Adeus, moça, eu vou sair  
 Se eu pudesse eu deixava agora  
 O meu Boi pra ti!  
 Se você tem paixão,  
 Por que não me falou?  
 Só tenho um coração,  
 Mas cabe o teu amor.  
 Batalhão de Ouro eu vou levar,  
 Me espera que um dia eu vou voltar.  
 (Humberto de Maracanã, Boi de Maracanã, 2011)

A Despedida é a última etapa do auto do Bumba meu boi, em que é cantada a toada de "adeus", sinalizando o encerramento da apresentação. Nesse momento, o cantador roga às entidades e aos santos protetores que o Boi possa voltar e brincar no ano seguinte. As emoções oscilam entre a tristeza da partida e a alegria da tarefa cumprida com sacrifício e louvor.

No entanto, a Despedida, não é sinônimo de fim. Constitui, sim, um rito necessário ao fechamento do ciclo, que marca a passagem para outro estágio, outro lugar, outros compromissos e outros desafios.

É nesse sentido que apresento as considerações finais da tese: o fechamento de um ciclo, de uma abordagem sobre o problema de pesquisa, mas não o fim da questão, pois ao fazer escolhas teórico-metodológicas, recortes e delimitações do problema, são negligenciadas outras observações, percepções, interpretações, já que todo ponto de vista é a vista de um ponto. Além do mais, a cada nova conjuntura social e política, novas inquietações irão surgir sobre o objeto de estudo, especialmente quando se trata de algo que motiva a pesquisadora.

### 6.1 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta tese buscou problematizar as relações entre comunicação e cultura, tomando por objeto a construção de um protocolo analítico voltado a processos comunicacionais nas culturas populares. Para tanto, foi desenvolvida uma pesquisa de campo na Sede do Bumba meu boi de Maracanã, partindo-se do entendimento de que através do estudo de um grupo social particular, é possível construir uma análise em profundidade sobre os sujeitos e os sentidos envolvidos no processo, mas também é

possível encontrar modos de ser e fazer que são regulares no contexto das culturas populares.

Desse modo, tracei uma abordagem de análise comunicacional para fenômenos da cultura popular, a partir da teoria das mediações, buscando dar um novo uso do mapa teórico-metodológico desenvolvido por Martín-Barbero (2008). Nessa empreitada, procurei identificar como se manifestam as mediações e os momentos do processo de comunicação do Bumba meu boi de Maracanã, concentrando a análise das interações (relações internas e externas) do grupo e das representações (falas, toadas, discos, rituais) dos brincantes, que configuram a produção desse produto cultural, interesse principal da investigação.

Em linhas gerais, o estudo identificou a *institucionalização* do Bumba meu boi como uma *matriz cultural* na construção de uma identidade maranhense; as *lógicas de produção*, que ocupam, durante todo o ano, a vida dos integrantes do Boi de Maracanã, cuja *socialidade* é baseada em sistemas de "hereditariedade", "familiaridade" e "compromisso"; os *formatos industriais*, que, configurados pela mediação da *tecnicidade*, materializam identidades do Boi nas toadas, nos discos e nas apresentações; e, finalmente, o *consumo* desses produtos culturais, que é mediado pela *ritualidade* e marcado pela participação dos sujeitos nos rituais da festa.

O mapa das mediações comunicativas da cultura de Martín-Barbero oferece diversas possibilidades de análise das práticas culturais, caminhos a serem percorridos de acordo com a criatividade e percepção do pesquisador.

Optei pela ênfase na produção do Bumba meu boi, mas isso não significou ignorar os outros momentos do processo comunicativo, pois o trabalho da produção, que faz parte de um contexto cultural e político (onde se estabelecem as matrizes culturais), resulta em produtos (formatos industriais) e é condicionado pelas demandas do consumo. Qualquer esforço analítico que isole esses momentos seria incompleto, porque eles são complementares e sua articulação é fundamental para o entendimento do processo produtivo como um todo.

Estudar o Bumba meu boi como processo comunicacional na perspectiva das mediações me permitiu visualizar essa prática cultural associada aos setores populares contrapondo-me à tendência conservadora e paternalista vigente, que o encobre com imagens e valores do passado, sem perceber que o Boi vive, morre, resiste e ressuscita, porque se comunica com outras culturas e interage com todas as esferas sociais.

A esfera intelectual no Maranhão costuma reclamar para si o direito de dizer o que é ou não o Bumba meu boi, apoiando-se em discursos de preservação e autenticidade cultural, sendo que muitos intelectuais e pesquisadores trabalham para os órgãos públicos de cultura e acabam se tornando os "guardiões da tradição". Interpreto que essa relação fornece elementos aos poderes instituídos para interferir na produção do Boi e outras formas populares, através de um "discurso autorizado" (BOURDIEU, 1996a) da ciência.

Questiono, até como forma de autorreflexão, como podem os agentes do conhecimento científico sobreporem-se aos sujeitos que produzem a brincadeira? Quem realmente se beneficia nesse processo? Os brincantes é que conhecem as necessidades materiais, as dificuldades cotidianas, os desafios e suas próprias motivações para produzir o Bumba-boi todos os anos. Esse discurso intelectual reforça ações governamentais que geram divisas ao se apropriar do Bumba meu boi como "símbolo de identidade do estado", processo que se reveste de valorização, de divulgação e preservação da cultura, mas está carregado de violência simbólica, especialmente por desconsiderar os sentidos que os sujeitos dão as suas práticas.

Pelo quadro de referência teórica adotado, a comunicação volta-se ao "reconhecimento da competência comunicativa das comunidades e para a natureza negociada, transacional, da comunicação" (MARTÍN-BARBERO, 2005, p. 68). Foi nesse sentido que busquei conduzir a investigação.

O estudo me permitiu, portanto, entender que o Boi constitui, além de uma prática religiosa e tradicional, uma atividade econômica e institucional, que parte dos setores populares, e não dos setores predominantes (apesar de ser tensionada por estes).

Estudar as culturas populares através das mediações comunicativas é reforçar a agência dos sujeitos, num sistema produtivo capitalista que tende a posicionar os indivíduos no polo do consumo (ainda que entenda o consumo não apenas como reprodução de forças, mas também como produção de sentidos). É ressaltar que os prováveis receptores da mídia e dos conteúdos massivos são efetivamente produtores da cultura, não somente a partir dos usos e apropriações que fazem desses circuitos (os sentidos que atribuem, os caminhos de leitura que percorrem), o que também contribui para configurar as práticas culturais populares. Mas, o que quero destacar é que nas culturas populares o sujeito tem a possibilidade de assumir o gerenciamento do processo de produção cultural, de ser "o produtor", ainda que em negociações e conflitos com os setores hegemônicos.

A partir do estudo do Bumba meu boi de Maracanã, percebi que há ações políticas estatais e partidárias que interferem significativamente em seu processo de produção, assim como há a influência da mídia, dos apelos turísticos e de culturas externas em seu processo produtivo. No entanto, através do Boi, que é uma fonte de identidade para o Estado, uma instituição e também uma empresa, os brincantes conseguem expor suas demandas, reivindicar direitos, lutar por seus interesses e limitar a ação desses agentes externos no seu processo produtivo acionando táticas que foram aprendendo nesse jogo de disputas e forças desiguais.

O Boi acaba se tornando uma mediação importante nas comunidades onde o poder público é pouco atuante ou ausente, onde os serviços básicos (de saúde, de educação, de transporte) não chegam. Através da Associação do Boi de Maracanã, como visto, os moradores do bairro Maracanã tiveram acesso a melhorias de infraestrutura urbana. Também se beneficiam de atividades desenvolvidas pela Associação, como oficinas culturais e cursos de informática, além, é claro, das festas promovidas, que constituem espaços de lazer, mas também fonte de renda para a comunidade, que vê nessas festas uma oportunidade para vender comida, bebida, fogos de artifício, artesanato, entre outros.

Nas comunidades em que se situa, o Boi divide espaço com o rádio e a TV, como principal forma de lazer e diversão das pessoas. Com a diferença de que o Boi é mais acessível. A brincadeira de Bumba meu boi possibilita o contato das gerações, agregando crianças, jovens e velhos, numa atividade em que todos têm um papel fundamental: cabe às crianças aprender e dar continuidade às tradições no futuro, cabe aos jovens promover as atualizações dessas tradições no presente e cabe aos mais velhos oferecer o conhecimento, a memória do passado. É interessante destacar que os integrantes idosos, já aposentados, fora do mercado de trabalho, considerados improdutivos para o sistema capitalista, sentem-se úteis e pertencentes à coletividade no Boi. Eles são bancos de memória, mas também dançam, cantam, tocam, rezam, bebem, fantasiam-se, produzem. O Boi se torna espaço de mediação para os sujeitos idosos, face à indiferença e à dispersão dos contextos urbanos contemporâneos.

No Boi, os sujeitos podem ser (ou se ver como) os protagonistas do espetáculo, pois são a principal atração dos arraiais no período festivo. Além disso, em relação à mídia, é preciso contextualizar que atualmente os brincantes começam a ser vistos como verdadeiras "celebridades" na cidade: os cantadores, os amos de Boi, as índias, passam a fazer parte de um circuito através de estratégias midiáticas que

transformam esses sujeitos em celebridades do cenário cultural local, como indicou, por exemplo, a recente morte de Humberto de Maracanã e de outros mestres da cultura, em que o Governador comparece, as autoridades se fazem representadas, a mídia promove a cobertura. Há toda uma rede de relações que se estabelece porque o Boi passa a ter um lugar central do ponto de vista da cultura e da representatividade do Estado.

A manifestação do Bumba meu boi passou as últimas décadas sendo explorada pelos poderes governamentais como elemento de identidade do Maranhão, o que atuou para sua reconfiguração, reelaborando elementos étnicos, adotando elementos institucionais e mercadológicos, perdendo por um lado, ganhando de outro.

Movimentando-se como podem nessa arena de disputas e interesses, os grupos de Boi assimilaram que são um forte elemento identitário no Maranhão, em outras palavras, o Boi passa a ser referência para diversas ações políticas e de mercado. Situação que colabora pra que se consolide como movimento cultural e agente político da sociedade civil no Maranhão. Nesse aspecto, o estudo acabou reforçando a revisão da política proposta por Martín-Barbero, em que a dimensão política transcende os poderes públicos oficiais e passa a ser considerada também sob novas formas de luta e organização. Em termos de mediações, a política passa a ser vista e configurada a partir da cultura e da comunicação.

Pelo estudo de Maracanã, foi possível perceber que há uma oferta muito grande de projetos e editais de cultura promovidos pelo Ministério da Cultura e por empresas transnacionais. A Associação Recreativa Beneficente Folclórica e Cultural de Maracanã costuma observar esses instrumentos e propor projetos com regularidade. Mas, isso só é possível porque o Boi possui uma estrutura organizacional atuante, que permite sua inserção nesses e noutros circuitos, como o midiático.

Apesar dos avanços no campo das políticas públicas de cultura do Governo Federal<sup>143</sup> no Brasil, grande parte dos produtores das culturas populares no Maranhão ainda enfrentam muitas dificuldades para propor projetos, porque não têm familiaridade com as redes digitais, nem dispõem de uma organização para essa finalidade. E os mecanismos de concursos culturais, editais, Leis de Incentivo à cultura exigem que os candidatos sejam conectados (para se inscrever, acompanhar processos, fazer contatos) e tenham certa instrução formal para elaborar os projetos.

---

<sup>143</sup> Ver mais sobre o panorama das políticas estatais de cultura em RUBIM, A. A. C. (org.) *Políticas culturais no Brasil*. Salvador: EDUFBA, 2007.

Para finalizar, esta investigação buscou reunir informações que permitam discutir a comunicação como um fator de articulação política do Bumba-boi no Maranhão. A expectativa é que esta tese possa contribuir para novos usos da teoria latino-americana das mediações, oferecendo uma perspectiva de debate sobre as culturas populares no Maranhão que busque (re)pensar as condições de produção, circulação e consumo dessas práticas culturais, considerando os sujeitos e os sentidos envolvidos no processo.

## REFERÊNCIAS

- ANDRADE, Oswald de. **Poesias reunidas** 5.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.
- ANGROSINO, Michael. **Etnografia e observação participante**. Porto Alegre: Artmed, 2009.
- ARAUJO, Marcelo de Sousa. **A identidade em movimento: um estudo sobre a comunidade do Maracanã (1930-1970)**. (dissertação de mestrado). São Luís: UFMA, 2012.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba meu boi no Maranhão**. São Luís: Ed. Alcântara, 1983.
- BALDISSERA, Rudimar. Organizações como complexus de diálogos, subjetividades e significação. 2010. p. 61-75. In: KUNSCH, Margarida Maria Krohling (org.). **A comunicação como fator de humanização das organizações**. 1. ed. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010.
- BANDEIRA, Manuel. **Libertinagem** (1930). Nova Ortografia, Global. 2. ed. 2013.
- BASTOS, Marco Toledo de Assis. **Do sentido da mediação: às margens do pensamento de Jesús Martín-Barbero**. Revista Famecos. Porto Alegre. n. 35. Abril/2008.
- BEAUD, Stéphane; WEBER, Florence. **Guia para a pesquisa de campo: produzir e analisar dados etnográficos**. Petrópolis, Vozes, 2007. p.93-150.
- BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política**. Obras escolhidas. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer**. São Paulo: EDUSP, 1996.
- BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.
- BRETAS, Beatriz. Interações cotidianas. In: Guimarães, César; FRANÇA, Vera. (orgs). **Na mídia, na rua: narrativas do cotidiano**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.
- CANCLINI, Nestor Garcia. As culturas híbridas em tempos de globalização. Introdução à edição de 2001. In: **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 4 ed., 5 reimp., 2011.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 4 ed., 5 reimp., 2011.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Diferentes, desiguais e desconectados**. 3. Ed. Rio de Janeiro: UFRJ, 2009.

CARDOSO, Letícia Conceição M. **A refuncionalização do folclore maranhense: o processo de esteticização política**. 2004. 64f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social - Jornalismo) – Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2004.

CARDOSO, Letícia. A indústria da cultura popular no Maranhão: uma indústria política? In: MARQUES, Ester (org). **Jornalismo cultural: da memória ao conhecimento**. São Luís: EDUFMA, 2005.

CARDOSO, Letícia. **De marginal a oficial: a fabricação do bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão**. Artigo apresentado no DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste. Maceió, 15 a 17 de junho, 2011.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins Cardoso. **O teatro do poder: cultura e política no Maranhão**. 2008. 178f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais). Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2008.

CARDOSO, Ruth. Aventuras de antropólogos em campo ou como escapar das armadilhas do método. In: CARDOSO, Ruth. (org.). **A aventura antropológica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

CAREY, James. **Communication as culture: essays on media and society**. New York: Routledge, 1992.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão: um estudo da tradição / modernidade na cultura popular**. São Luís: [s.n.], 1995. 268 p.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1972.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura Oral no Brasil**. 3 ed. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Ed. Universidade de São Paulo, 1984.

CASTELLS, Manuel. **A sociedade em rede**. São Paulo: Paz e Terra, 2006.

CASTRO, Daniel; MARQUES DE MELO, José (orgs). **Panorama da Comunicação e das telecomunicações no Brasil**. Indicadores. IPEA, 2012.

CERTEAU, Michel de. **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 3. ed. Petrópolis: Vozes, 1998.

CHARTIER, Roger. **Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico**. In: Estudos históricos, v. 8, n. 16. Rio de Janeiro: 1995, p. 179-192.

CHAUÍ, Marilena. **Conformismo e resistência**: aspectos da cultura popular no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1986.

COELHO, Teixeira. **Dicionário crítico de política cultural**. 1997.

CUNHA, Antônio Geraldo da. **Dicionário Etimológico Nova Fronteira da Língua Portuguesa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1986.

DAMATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: para uma sociologia do dilema brasileiro. 3. ed. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

DURHAM, Eunice; CARDOSO, Ruth. **A investigação antropológica em áreas urbanas**. Revista de Cultura Vozes. vol. 67, n.2, 1973.

ENRIQUEZ, Eugène. **A organização em análise**. Petrópolis: Rio de Janeiro, 1997.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais**: uma versão latino-americana. ed. On-line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina; JACKS, Nilda. **Comunicação e Recepção**. São Paulo: Hacker Editores, 2005.

FELIPPI, Ângela Cristina Trevisan. **Jornalismo e identidade cultural**: construção da identidade gaúcha em Zero Hora. Santa Cruz do Sul: EDUNISC, 2008.

FERRETTI, Mundicarmo. Devoção e brincadeira no bumba meu boi do Maranhão. In: PAPETE; VASCONCELOS, Márcio. **Os senhores cantadores, amos e poetas do bumba meu boi do Maranhão**. São Paulo: IPSIS, 2015.

FERRETTI, Sergio. Bumba-meu-boi e religiosidade no Maranhão. 2011. p.19-26. In: CUNHA, Ana Stela de Almeida. **Boi de zabumba é a nossa tradição**. São Luís: SETAGRAF, 2011.

FERRETTI, Sergio. Estudos Sobre Festas Religiosas e Populares. IN: FERRETTI, Sergio; RAMALHO, José Ricardo (Orgs). **Amazônia: desenvolvimento, meio ambiente e diversidade cultural**. São Luís: EDUFMA, 2009.

FERRETTI, Sérgio. O bumba meu boi do Maranhão. In: PAPETE; VASCONCELOS, Márcio. **Os senhores cantadores, amos e poetas do bumba meu boi do Maranhão**. São Paulo: IPSIS, 2015.

FRANÇA, Vera Veiga. Comunicação e cultura: relações reflexivas em segundo grau. In: MARCHIORI, Marlene. **Faces da cultura e da comunicação organizacional**. v. 2. São Caetano do Sul: Difusão Editora, 2010.

FRANÇA, Vera. Sujeito da comunicação, sujeitos em comunicação. In: Guimarães, César; FRANÇA, Vera. (orgs). **Na mídia, na rua**: narrativas do cotidiano. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

FRY, Peter. Feijoada e *soul-food*: notas sobre a manipulação de símbolos étnicos e nacionais. In: \_\_\_\_\_. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

FUENTES, Raúl Navarro. **Hacia una investigación posdisciplinaria de la comunicación**. Revista Telos, 47, 1996, p. 9-11.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1989.

GOMES, Itania Maria Mota. **Gênero televisivo como categoria cultural**: um lugar no centro do mapa das mediações de Jesús Martín-Barbero. Revista Famecos: mídia, cultura e tecnologia Porto Alegre, v. 18, n. 1, p. 111-130, jan./abr. 2011

GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. **A invenção de uma rainha de espada**: reatualizações e embaraços na dinâmica política do Maranhão Dinástico. (Tese de Doutorado). São Luís: UFMA, 2006.

GRIJÓ, W. P. . **Teoria das Mediações**: atualidade, críticas e usos do pensamento de Jesus Martín-Barbero. In: I Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2011, São Paulo-SP. Anais: I Congresso Mundial de Comunicação Ibero-Americana, 2011.

GULLAR, Ferreira. **Cultura posta em questão**: vanguarda e subdesenvolvimento: ensaios sobre arte. Rio de Janeiro: José Olympio, 2002.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

HALL, Stuart. **Identidade cultural e diáspora**. In: Revista Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Cidadania. n. 24. Brasília: Ministério da Educação e Cultura, 1996.

HALL, Stuart. (Ed.). **Representation**: cultural representations and signifying practices. Londres: Sage/The Open University, 1997.

HALL, Stuart. **Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales**. Perú/Colômbia/Ecuador, 2010.

IPHAN (São Luís, MA). **Bumba meu boi: som e movimento**. SANTOS NETO, Joaquim Antonio dos (música); RIBEIRO, Tania Cristina Costa (dança). São Luís: Iphan/MA, 2011.

IPHAN (São Luís, MA). **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís: 2011. (versão digital) São Luís: Iphan/MA, 2011. 210 p.

JENKINS, Henry. **Cultura da Convergência**. Editora Aleph, 2009.

LÉVY, Pierre. **As tecnologias da inteligência**: o futuro do pensamento na era da informática. 13 ed. São Paulo: Editora 34, 2004.

LIMA, Carlos de. **Bumba-meu-boi**. São Luís: Augusta, 1982.

LOPES, Maria Immacolata Vassallo de. **Mediação e recepção**: algumas conexões teóricas e metodológicas nos estudos latino-americanos de comunicação. Revista Matrizes. São Paulo. v. 8. n. 1. jan./jun. 2014. p. 65-80.

LOPES, M. I. V.; BORELLI, S. H. S.; RESENDE, V. da R. (coords.). **Vivendo com a telenovela**: mediações, recepção, teleficcionalidade. São Paulo, 2002.

MAFFESOLI, Michel. **O imaginário é uma realidade** (entrevista a Juremir Machado da Silva). In: Revista Famecos, Mídia, cultura e tecnologia. n. 15. Porto Alegre: Edipucrs, 2001. p. 74-82.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. Discurso e representação ou Como os *baloma* de Kiriwana podem reencarnar-se nas atuais pesquisas. p. 127-139. In: CARDOSO, Ruth (org.). **A aventura antropológica**. 2. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999. 253p.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Comunicação e mediações culturais**. (Entrevista concedida a Cláudia Barcellos). Revista Brasileira de Ciências da Comunicação. Diálogos Midiológicos. vol 6. ano XXIII. n. 1, janeiro/junho de 2000. p. 151-163.

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

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Globalização comunicacional e transformação cultural. p. 57-86. In: MORAES, Dênis de (Org.). **Por uma outra comunicação**: mídia, mundialização cultural e poder. 3. 3d. Rio de Janeiro: Record, 2005.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Mis encuentros con Walter Benjamin**. Prólogo (Contemporaneidad latinoamericana y análisis cultural, Iberoamericana/Vevuert). Madrid, 2000. Disponível em: <http://www.mediaciones.net/2000/01/mis-encuentros-con-walter-benjamin/>. Acesso em: 13.07.2014.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. **Ofício de Cartógrafo**: travessias latino-americanas da comunicação na cultura. São Paulo: Edições Loyola, 2004.

MARTÍN-BARBERO, Jesús. Pistas para entre-ver meios e mediações. Prefácio à 5ª edição de **Dos meios às mediações**: comunicação, cultura e hegemonia. Tradução de Maria Immacolata Vassallo de Lopes. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2008. p.12-21.

MATOS, Elisene. **Caretas de cazumba no bumba-meu-boi do Maranhão**. Revista Pós Ciências Sociais. v. 6 n. 12 São Luis/MA, 2010.

MATTELART, Armand. **Introdução aos estudos culturais**. São Paulo: Parábola, 2004.

MATTOS, Carmen Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. In: MATTOS, C. L. G., CASTRO, P. A. (orgs). **Etnografia e educação: conceitos e usos** [online]. Campina Grande: EDUEPB, 2011.

MAZZARINO, Jane. **Matrizes que se cruzam: interações entre movimento socioambiental e campo jornalístico**. Revista Ambiente & Sociedade. Campinas, v. XI, n. 1, jan./jun. 2008, p. 49-66.

MENDES, Márcia. **Humberto de Maracanã** (Perfil Popular). Boletim da Comissão Maranhense de Folclore. n. 25. Junho/2003. p. 20.

O ESTADO do Maranhão. **Boieiros homenageiam governadora**. (capa). São Luís, 25/06/1999.

OLIVEIRA, Andrea. **Nome aos bois: tragédia e comédia no bumba-meu-boi do Maranhão**. São Paulo: 2003.

OLIVEIRA JÚNIOR, José Alberto Campos de. **Bandeira de aço: música, identidade e cultura popular no Maranhão**. (dissertação de mestrado). São Luís: UFMA, 2014.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

OLIVEN, Ruben. Por uma antropologia em cidades brasileiras. p. 23-26. In: VELHO, Gilberto. **O desafio da cidade** (Novas perspectivas da antropologia brasileira). Rio de Janeiro, Campus, 1980.

ONG, Walter. **Oralidade e Cultura Escrita: a tecnologia da palavra**. Campinas: Papiro, 1998

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. O mercado de bens simbólicos. In.: \_\_\_\_\_. **A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PAPETE; VASCONCELOS, Márcio. **Os senhores cantadores, amos e poetas do bumba meu boi do Maranhão**. São Paulo: IPSIS, 2015.

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL. Biblioteca Central Ir. José Otão. **Modelo para apresentação de citações em documentos elaborado pela Biblioteca Central Irmão José Otão**. 2011. Disponível em: <<http://www3.pucrs.br/portal/page/portal/biblioteca/Capa/BCEPesquisa/BCEPesquisaModelos>>. Acesso em: 2 março. 2016.

REIS, José Ribamar Sousa dos. **O ABC do bumba-boi do Maranhão**. São Luís: Fort Gráfica, 2008.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Comunicação e cultura: a experiência cultural na era da informação**. Lisboa: Editorial Presença, 1994.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Estratégias da comunicação**. 3. ed. Lisboa: Editorial Presença, 2001.

RODRIGUES, Adriano Duarte. **Dicionário breve da informação e da comunicação**. 1.ed. Lisboa: Presença, 2000.

RONSINI, Veneza Mayora. **A perspectiva das mediações de Jesús Martín-Barbero** (ou como sujar as mãos na cozinha da pesquisa empírica de recepção). Artigo apresentado no Grupo de Trabalho “Recepção, Usos e Consumo Midiáticos”. XIX Encontro da Compós. PUC-RJ. Rio de Janeiro, junho/2010.

SANCHES, Abmalena Santos. **O universo do boi da ilha: um olhar sobre o bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão**. (Dissertação de mestrado). Recife, UFPE, 2003.

SANTOS, Ricarte Almeida. **Música popular maranhense e a questão da identidade cultural regional**. (Dissertação de mestrado). São Luís, UFMA, 2012.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. **Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares: um estudo de telenovela e bumba meu boi**. (Tese de Doutorado). Porto Alegre, UFRGS, 2012.

SILVA, C. B. R; FERREIRA, C. G. S. “Ritmo, território e etnicidade: O bumba meu boi do Maranhão”. p. 157-176. In: FERRETTI, Sergio (org.). **Museus afro-digitais e políticas patrimoniais**. São Luís: EDUFMA, 2012.

SILVA, Juremir Machado. **As tecnologias do imaginário**. Porto Alegre: Sulina. 2012.

SILVA, Tomaz Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2013.

STRINATI, Dominic. **Cultura popular: uma introdução**. São Paulo: Hendra, 1999.

SUBTIL, Filipa. **A abordagem cultural da comunicação de J. Carey**. Intercom – RBCC. São Paulo, v.37, n.1, p. 19-44, jan./jun. 2014.

SUNKEL, Guillermo. **Una mirada otra: la cultura desde el consumo**. In: Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder. Daniel Mato (compilador). CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Caracas, Venezuela. 2002. Disponível em: <http://bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/cultura/sunkel.doc>. Acesso em: 30/09/2015.

THOMPSON, John B. **A mídia e a modernidade: uma teoria social da mídia**. 14 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

VELHO, Gilberto. **O desafio da cidade: novas perspectivas da antropologia brasileira**. Rio de Janeiro: Campus, 1980.

WILLIAMS, Raymond. **Palabras clave**: un vocabulario de la cultura y la sociedad. 1.ed. Buenos Aires: Nueva Visión, 2003.

### ENTREVISTAS REALIZADAS:

Entrevista concedida para esta pesquisa por AZEVEDO, Marcelino. São Luís: 09.10.2012.

Entrevista concedida para esta pesquisa por CONCEIÇÃO, Francisco Gonçalves da. São Luís: 29.01.2015.

Entrevista concedida para esta pesquisa por GOMES, Vitor Martins. São Luís: 07.02.2015.

Entrevista concedida para esta pesquisa por LIMA, Maria José. São Luís: 31.01.2015.

Entrevista concedida para esta pesquisa por MAIA, Malvino José de Alencar. São Luís: 07.02.2015.

Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Humberto Barbosa. São Luís: 10.05.2014.

Entrevista concedida para esta pesquisa por MENDES, Ribamar. São Luís: 07.02.2015.

Entrevista concedida para esta pesquisa por SILVA, Lavínia da Assunção. São Luís: 23.09.2014.

### SITES VISITADOS:

Dicionário Histórico Biográfico Brasileiro. Fundação Getúlio Vargas. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em: 22/06/2015.

Jornal Vias de fato (online). Disponível em: [http://www.viasdefato.jor.br/index2/index.php?option=com\\_content&limitstart=230](http://www.viasdefato.jor.br/index2/index.php?option=com_content&limitstart=230)

Ministério da Cultura. MINC. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/>. Acesso em: 13/01/2016.

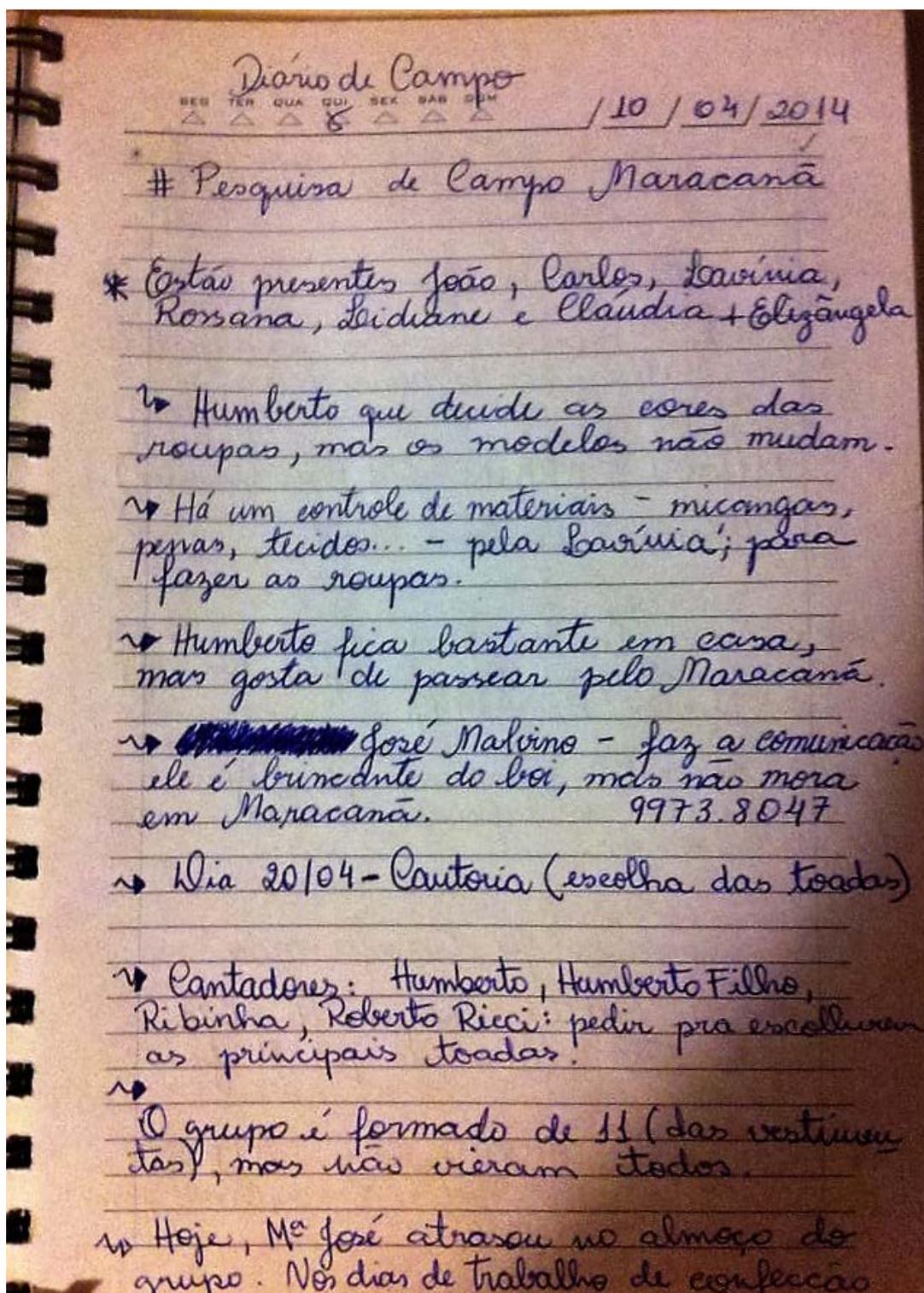
Página do Facebook de Ribamar Mendes. Disponível em: <https://www.facebook.com/ribinha.demaracana?fref=ts>.

Página do Facebook do Boi de Maracanã. Disponível em: <https://www.facebook.com/MaracanaBatalhaoDeOuro/?fref=ts>.

Página do Facebook da Fundação Municipal de Cultura. Disponível em: <https://www.facebook.com/funclsz/photos/>

Portal Imirante. Disponível em: [www.imirante.com](http://www.imirante.com). Acesso em: 21/01/2016.

## APÊNDICE A - Exemplo de registro do diário de campo da pesquisadora



**APÊNDICE B - Termo de consentimento livre e esclarecido****TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIDO (TCLE)**

A presente pesquisa, ainda sob o título provisório: **ESTRATÉGIAS DE COMUNICAÇÃO DO BUMBA MEU BOI NO MARANHÃO CONTEMPORÂNEO** está sendo realizada entre 2013 e 2016, sob a orientação da professora doutora Cristiane Mafacioli Carvalho, e terá, como procedimento metodológico, pesquisa de campo, de inspiração etnográfica, aliada à realização de entrevistas em profundidade, cujo processo de coleta será gravado, se consentido pelo entrevistado; além de registros escritos em diário de campo e registros fotográficos na sede do Bumba Meu Boi de Maracanã, localizada na zona rural de São Luís.

A finalidade do presente estudo é construir uma proposta metodológica a fim de compreender o processo de comunicação do Boi de Maracanã. A tese, decorrente do estudo, deverá ser apresentada como requisito para a obtenção do título de doutora em comunicação social, pela Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

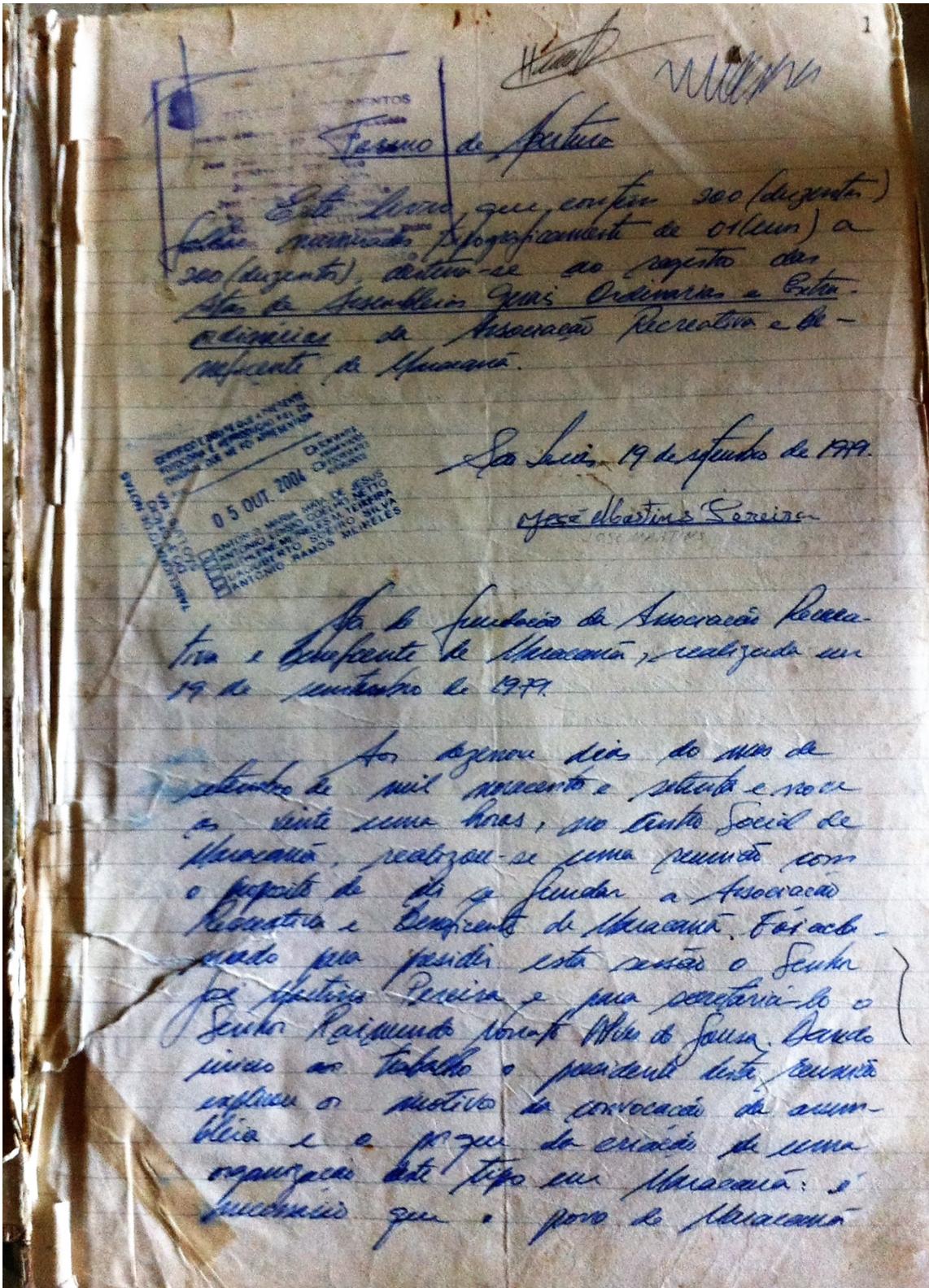
Em concordância com o pesquisador, o entrevistado autoriza a gravação do depoimento em áudio e/ou vídeo e, posteriormente, a publicação do conteúdo pelo pesquisador doutorando em artigos, teses e livros. Fica assegurada ao entrevistado a possibilidade de manter contato com os pesquisadores responsáveis, a fim de obter quaisquer esclarecimentos necessários. Para isso, os dados para contato são: professora Letícia Conceição Martins Cardoso, Universidade Federal do Maranhão – Departamento de Comunicação – Av. dos Portugueses, s/nº - Campus Universitário do Bacanga – São Luís – MA – Cep 65.080-040 – Telefone: 3272-8430 – E-mail: leticiaufma@gmail.com, telefone celular: 99993.0050.

São Luís, 07.02.2015

---

---

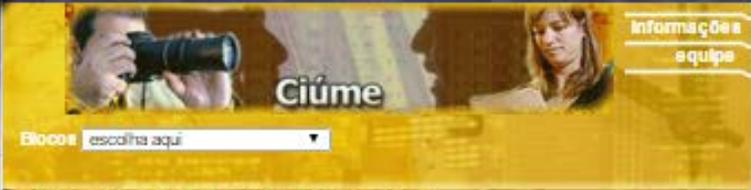
ANEXO A - Ata de Fundação da Associação Recreativa Beneficente de Maracanã, de 19 de setembro de 1979.



## ANEXO B - Matéria sobre a vida conjugal de Humberto de Maracaná.



- Último Programa
- Edições Anteriores
- Informações
- Programas Inesquecíveis
- História do Programa
- Equipe
- Newsletter
- Fale Conosco
- Vídeos
- Telejornais
- Bom Dia Brasil
- Jornal Hoje
- Jornal Nacional
- Jornal da Globo
- Globo Rural
- Fantástico
- DFTV
- RJTV
- SPTV
- PEGN
- Ação
- Globo News
- Outros Veículos
- Jornal O Globo
- Diário de São Paulo
- Revista Época
- Rádio CBN



Informações e equipe

**Um homem, quatro mulheres**



Maracaná, na periferia de São Luís, capital do Maranhão, é uma comunidade simples, igual a tantas outras. O morador Humberto Maracaná é um homem simples, parecido com os outros. Mas a pacata comunidade maranhense esconde uma incomum história de ciúme.

"Eu tenho quatro mulheres", revela Humberto.

Maria José, Jandira, Ubiranice e Maria Lina. Quatro mulheres e um destino: dividir o mesmo homem. O que sente quem se envolve numa relação como essa?

"Eu queria que ele fosse só meu", diz a professora Jandira de Souza Costa.

"Não imaginava dividir marido com outras", conta a professora Maria José de Lima Soares.

"Nós temos uma relação profissional", ressalta a professora Ubiranice Coutinho de Oliveira.

"É um trabalho que envolve várias pessoas, vários filhos, ligados à mesma pessoa", completa Maria José.

"Humberto é o mandão", conclui Ubiranice.

Humberto é o líder de um grupo de bumba-meu boi. Ele, as quatro mulheres e alguns dos 22 filhos que tem ganham a vida se apresentando em festas folclóricas. Quando o trabalho acaba, cada uma volta para sua casa, todas no mesmo povoado. E Humberto se divide entre elas.

Por incrível que possa parecer, essa não é uma história rara. A existência de homens com várias mulheres faz parte de uma cultura levada para a região há mais de 200 anos por colonizadores portugueses de religião islâmica. E, segundo o islamismo, o homem pode ter quantas mulheres conseguir sustentar.

"Para os homens, é uma questão de se firmar como macho, aquele que pode prover. No caso das mulheres, elas estão procurando exatamente a figura desse provedor. O provedor culturalmente construído pode dar não só apoio econômico, mas também carinho, retidão e poder. Então, dentro dessa perspectiva, é extremamente comum no Nordeste encontrarmos homens com mais de uma mulher", explica a antropóloga Zuleica Dantas.

Dividir marido pode até ser comum na região, mas a dona de casa Maria Lina da Silva, hoje com 65 anos, sente fundo na alma a dor de ter sido só a primeira paixão de Humberto. Ela não esquece da hora mais difícil. "O dia em que ele me trocou por outra", conta. "Fui ao encontro deles e bati nela. Chorei demais, por isso não tenho mais lágrimas."

O que Maria Lina já passou, as outras, bem mais novas que ela, estão vivendo agora. Ser mais uma incomoda. Para tentar suportar, fizeram uma espécie de pacto de paz.

"É preciso entendimento e compreensão. São muitas mulheres e um único homem. Mas se eu quero e as outras também, temos que disfarçar um pouco",

**Busca**

OK

**DO-IN**



O médico homeopata e acupunturista Marco Giostri mostra pontos da automassagem contra diversos males, como dores no pescoço e cólicas menstruais.

**BASTIDORES**



Em vídeo, imagens exclusivas das gravações.

**RECEITAS**



Veja como preparar saborosos pratos da Dieta Mediterrânea.

**Mais lidos**

- Comida viva
- Pesquisadores descobrem o soro da memória
- Farinha de banana verde

**Assine nossa newsletter**

