UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
ESCOLA DE ARTES, CIÊNCIAS E HUMANIDADES

Lívia Cristina Toneto

**Bumba Meu Boi e suas manifestações urbanas:
uma análise a partir dos estudos culturais**

São Paulo
2014

LÍVIA CRISTINA TONETO

**Bumba Meu Boi e suas manifestações urbanas:
uma análise a partir dos estudos culturais**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Filosofia

Versão corrigida contendo as alterações solicitadas pela comissão julgadora em 23 de outubro de 2014. A versão original encontra-se em acervo reservado na Biblioteca da EACH/USP e na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações da USP (BDTD) de acordo com a Resolução CoPGr 6018, de 13 de outubro de 2011

Área de concentração: Estudos Culturais
Linha de Pesquisa: Cultura, Política e Identidades

Orientador: Prof. Dr. Luiz Gonzaga Godoi Trigo

São Paulo
2014

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

CATALOGAÇÃO-NA-PUBLICAÇÃO

Biblioteca

Escola de Artes, Ciências e Humanidades da
Universidade de São Paulo

Toneto, Livia Cristina

Bumba-Meu-Boi e suas manifestações urbanas : uma análise a partir dos estudos culturais / Livia Cristina Toneto ; orientador, Luiz Gonzaga Godoi Trigo. – São Paulo, 2014

87 f. : il.

Dissertação (Mestrado em Filosofia) - Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, em 2014

Versão corrigida

1. Folclore – São Paulo (SP). 2. Folclore - Maranhão. 3. Cultura popular - Maranhão. 4. Danças populares – Maranhão. 5. Bumba-Meu-Boi – São Paulo (SP). 6. Bumba-Meu-Boi – Maranhão. I. Trigo, Luiz Gonzaga Godoi, orient. II. Título.

CDD 22.ed. – 398.0981611

LÍVIA CRISTINA TONETO

**Bumba Meu Boi e suas manifestações urbanas:
uma análise a partir dos estudos culturais**

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Estudos Culturais, da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, como parte dos requisitos para obtenção do grau de Mestre em Filosofia.

Banca examinadora:

Prof. Dr. Luiz Gonzaga Godoi Trigo
Escola de Artes, Ciências e Humanidades/
Universidade de São Paulo

Prof^a Dr^a Juliana Pedreschi Rodrigues
Escola de Artes, Ciências e Humanidades/
Universidade de São Paulo

Prof. Dr. Alexandre Leonarde
Universidade São Judas

Data e local de aprovação: São Paulo, 23/10/2014.

AGRADECIMENTO

Ao papai do céu por me guiar com tanto zelo e cuidado nesse mundo virado e tantas oportunidades para tudo;

Agradeço a minha família por todo apoio e compreensão da importância para minha vida profissional em realizar o mestrado, pelos momentos ausentes e pelos incentivos;

Ao meu querido orientador Luiz Gonzaga de Godoi Trigo, o Trigo, agradeço por acolher o meu trabalho e pelo suporte as minhas ideias desse mundo mágico e delicioso que é o Bumba-meu-boi;

Ao Professor Leopoldo Vaz que muito gentilmente me acolheu em sua casa, e me ‘iniciou’ ao mundo do ‘boiar’. Juntamente com sua esposa, o casal ‘Leo e Deo’ foram de suma importância para essa pesquisa, pois com eles eu mergulhei de coração no Bumba-meu-boi, indo aos arraiais de São Luís ficando até madrugada, e recebendo muito carinhosamente as primeiras obras que inspiraram esse trabalho;

Aos funcionários do IPHAN e a Casa de Cultura de São Luís meu muito obrigado pela ajuda e a disponibilidade em procurar e me mostrar as obras de Bumba-meu-boi do Maranhão;

Aos meus amigos Denise Scótollo, Eduardo Ulian, Karina Silva e Rosana Santos Fernandes, o grupo ‘Gentes Lindas’, obrigada por tantos momentos de reflexão, descontração e amizade, vocês são inesquecíveis;

Aos queridos Nina Rosa e Paulo Vincentis agradeço pela companhia e incentivo desde a nossa entrevista para entrar no programa de mestrado em Estudos Culturais, das primeiras aulas e das trocas constantes de informação, dúvidas e conversas sobre a vida;

Ao meu amigo José Clerton, agradeço imensamente pelas deliciosas e descontraídas conversas, que mudaram minhas concepções a cerca da produção e encenação do Bumba-meu-boi;

Ao professor José Guilherme Cantor Magnani pela delicadeza e atenção em auxiliar minha pesquisa de campo, com certeza nossa conversa iluminou a direção para uma interpretação competente;

A minha grande amiga Juliana muito obrigada por estar sempre ao meu lado, me incentivando sempre, apagando os incêndios, lançando luz no meu caminho e atendendo prontamente aos meus pedidos de socorro;

Ao querido professor José Roberto Yasoshima que faz da cozinha um verdadeiro potencial dançante, e me fez ainda mais me apaixonar pela arte de cozinhar tanto quanto eu sou apaixonada pela dança;

Ao professor Reinaldo Pacheco e a sua esposa Dirce obrigada pelos agradáveis momentos de conversas sobre o Bumba-meu-boi e ao acompanhamento in loco do campo;

Aos professores Alexandre Leonarde e Marília Velardi agradeço profundamente pela competente reviravolta que vocês deram em meu trabalho, dando um brilho especial na condução do meu norte;

Aos brincantes do Grupo Cupuaçu obrigada por realizar essa festa tão linda que faz a cidade de São Paulo ficar mais especial aqui e que oportunizou a realização desse trabalho;

E por fim não tenho palavras para agradecer você, Ricardo, meu incrível marido, que confiou no meu potencial, acreditou no meu caminho, e que está sempre ao meu lado não importa o que esteja acontecendo. Sem você eu não estaria aqui, o seu amor me faz crescer e florescer, não há palavras que cheguem a profundidade dos meus sentimentos por você. Te amo sempre.

DEDICATÓRIA

Dedico esse trabalho à
minha, sempre, mãe.

RESUMO

TONETO, Livia Cristina. **Bumba Meu Boi e suas manifestações urbanas**: uma análise a partir dos estudos culturais. 2014. 87 f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Programa de Pós Graduação em Estudos Culturais, Escola de Artes, Ciências e Humanidades, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.

Uma manifestação da cultura popular Brasileira é a razão de interesse em nossa pesquisa: o Bumba Meu Boi da cidade de São Paulo. Tal folguedo existe no Brasil desde aproximadamente o século XVII, surgindo primeiramente nas regiões do nordeste brasileiro. Hoje é uma das manifestações culturais mais populares entre as existentes em nosso país. Dentre todas as regiões onde o Boi é tematizado, o foco de nosso estudo é o Boi do Grupo Cupuaçu, Boi do Morro do Querosene, localizado na cidade de São Paulo, bairro do Butantã. Região esta que apresenta e comemora o folguedo inspirado no Bumba Meu Boi do Maranhão. Os festejos acerca do Boi que acontecem no Morro do Querosene envolvem não só os brincantes que são integrantes do Boi, como toda a comunidade ali presente: moradores, comerciantes e também o público que participa prestigiando os eventos. Nossa pesquisa teve como objetivo geral compreender a encenação do folguedo do Bumba Meu Boi realizado pelo Grupo Cupuaçu na cidade de São Paulo, como forma de identidade dos brincantes com sua terra natal de onde tal manifestação é oriunda; e como objetivos específicos procuramos a- delimitar a compreensão sobre identidade cultural na ótica dos Estudos Culturais, entendendo que ela não é permanente, e é reconstruída a partir das vivências dos sujeitos em determinado contexto sócio-histórico; b- identificar o processo constituinte do Bumba Meu Boi enquanto manifestação presente no período festivo do ciclo junino no Brasil, atrelado à um conjunto de influências da miscigenação do povo brasileiro (indígena, africana e portuguesa), e do catolicismo jesuítico. Enquanto metodologia, trata-se de uma pesquisa do tipo qualitativa, num caráter exploratório. Serão utilizados os enfoques bibliográfico e de campo. Para a pesquisa de campo optou-se pela aplicação do estudo de caso, utilizando como instrumento de pesquisa a observação em equipe. Conclui-se que os folguedos do Bumba Meu Boi encenados pelo Grupo Cupuaçu sofrem mudanças em sua concepção, devido ao contexto urbano da cidade de São Paulo, exercendo influência direta em sua produção.

Palavras-chave: Encenação. Identidade. Cultura Popular.

ABSTRACT

TONETO, Livia Cristina. **Bumba Meu Boi and its urban manifestation**: an approach from the cultural studies. 2014. 87 p. Dissertation (Master Science in Philosophy) – Graduate Program in Cultural Studies, School of Arts, Sciences and Humanities, University of Sao Paulo, Sao Paulo, 2014.

One manifestation of Brazilian popular culture is the reason for interest in our research: Bumba Meu Boi in São Paulo. Such merriment exists in Brazil since about the seventeenth century, first appearing in the regions of northeast Brazil. Today is one of the most popular cultural events between existing in our country. Among all regions where the Ox is thematized, the focus of our study is the Ox Cupuacu Group, Ox of Morro do Querosene, located in São Paulo, district of Butantã. This region that displays and celebrates the merriment inspired by the Bumba Meu Boi about Maranhão. The festival happening in the Morro do Querosene involving not only the revelers who are members of the Ox, as the entire community present there: residents, traders and also the public participating prestige events. Our research goal is to understand the general merriment of the staging of Bumba Meu Boi conducted by Cupuacu Group in São Paulo, as a form of identity of revelers with their homeland where such expression is derived; and specific: a- to delimit the understanding of cultural identity in the perspective of Cultural Studies, understanding that it is not permanent, and is reconstructed from the experiences of the subjects in a particular socio-historical context goals; b- to identify the constituent process of the Bumba Meu Boi while in this festive period junino cycle in Brazil manifestation linked to a set of influences from the miscegenation of the Brazilian people (indigenous, African and Portuguese), and Jesuit Catholicism. As a methodology, it is a qualitative study, an exploratory character. The bibliographic and field approaches will be used. For the field research was chosen application case study, using as a research tool in the observation. We conclude that the mirth of the Bumba Meu Boi staged by Cupuacu Group undergo changes in its design due to the urban context of the city of São Paulo, direct influence on their production.

Keywords: Staging. Identity. Popular Culture.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1- Caboclo de penas	51
Figura 2- Vaqueiros	51
Figura 3- Cazumbá	52
Figura 4- Amo do boi	52
Figura 5- Grupo de sotaque de zabumba	55
Figura 6- Brincante tocando matraca	55
Figura 7- Músicos do sotaque de orquestra	56
Figura 8- Personagem rajado com seu chapéu	56
Figura 9- Músicos utilizando as costas da mão para tocar	57
Figura 10- Mapa do local da Praça do Boi do Morro do Querosene	63
Figura 11 e 12- Imagens do comércio nas ruas do entrono da praça	64
Figura 13- Diversidade do público que assiste à encenação	65
Figura 14- Crianças brincando durante o evento do Bumba Meu Boi	66
Figura 15- Telão instalado nos galhos da árvore da praça do boi	67
Figura 16 e 17- Imagem das personagens Índias e Caboclo de Fitas	68
Figura 18- Imagem da personagem Caboclo de Penas	70
Figura 19- Imagem do Pai Francisco e da Mãe Catirina	71
Figura 20- Imagem do guarnicê do Grupo Cupuaçu	71
Figura 21- Imagem do boi tentando disfarçar-se com galhos de árvore	73
Figura 22- Imagem do Caboclo de Fitas confrontando o boi	74
Figura 23- Caboclo de Fitas impedindo fuga do boi na praça	75
Figura 24- Músicos (homens) tocando os pandeirões	77

SUMÁRIO

1 Introdução	10
2 Percurso Metodológico	15
2.1 Tipo de Pesquisa	15
2.2 Procedimentos de Pesquisa	15
2.3 Forma de Análise dos Resultados	16
3 Revisão de Literatura	18
3.1 Os Estudos Culturais e a questão da identidade	18
3.1.1 Reflexões sobre os Estudos Culturais	18
3.1.2 A temática “identidade” em foco	23
3.1.3 Globalização e Consumo na sociedade contemporânea	33
3.2 O Bumba Meu Boi no Brasil	38
3.2.1 O auto do Bumba Meu Boi	42
3.2.2 As personagens do folguedo, seus sotaques e as dificuldades de sua manutenção	50
3.2.3 A encenação e o brincante: o processo de constituição do folguedo	59
4 Análise dos Dados	63
4.1 Análise da observação em equipe	63
4.2 Cenário	63
4.3 Atores	68
4.4 Encenação	71
4.5 Regularidades	77
5 Considerações Finais	81
Referências	84
Apêndices	87

1 INTRODUÇÃO

Entendemos a dança como uma produção cultural do homem que sempre esteve presente no dia a dia das sociedades, representando diversos significados. Nesse sentido, muitos são os motivos da apropriação da dança pelo homem. Numa trajetória histórica, podemos observar que a dança desempenhou, primeiramente, o papel de comunicação: na caça, na colheita, em diferentes rituais, em homenagem aos deuses, num reencontro com a dimensão sagrada da existência, “[...] aprendendo com os deuses os comportamentos sociais bem como os trabalhos práticos” (ELÍADE, 2010, p. 80).

A dança também esteve e está presente em celebrações, como na guerra, no funeral, no casamento, nas festas de uma maneira geral. Se pensarmos nas manifestações populares brasileiras, a dança pode ser encontrada na maioria delas, como é o caso do Frevo, do Maracatu, do Forró, do Samba e do Jongo (PORTINARI, 1989; BRASILEIRO, 2003; MARQUES, 1999).

A relação dialética entre o homem, a cultura e a sociedade, com a sua dança, abre a possibilidade da diversidade cultural, principalmente no que concerne à diferença de movimentos; aos gestos; à intenção comunicativa de ideias, dos sentimentos; ou seja, dos contextos existentes em cada grupo social pertencente àquela cultura.

Esse conhecimento produzido pela cultura corporal, presente nas manifestações culturais, sugere a compreensão dos símbolos culturais presentes nessa prática, pois esse “[...] não flutua no ar, só existe encarnado numa sociedade, e estudá-lo [sic] sem levar em conta essa sociedade é condenar-se a apreender-lhe apenas superficialmente [...]” (BASTIDE, 1959, p.22).

A pesquisa em questão trata de uma das maiores manifestações culturais do cenário nacional brasileiro: o Bumba Meu Boi. Existem diversas práticas culturais no Brasil envolvendo a temática do boi que mostra a sua origem no período econômico chamado de “Ciclo do Gado”, ocorrido em parte das regiões rurais brasileiras, principalmente no nordeste do país. A relação cotidiana do homem com o gado, nesse período, favoreceu a apropriação simbólica do boi em múltiplas festividades, entre elas a brincadeira do Bumba Meu Boi (PÁDUA, 2010).

Entendemos que tal festividade compõe intrinsecamente a cultura da sociedade brasileira, fazendo parte do cotidiano social e retratando seu modo de vida, numa rede organizada e complexa de relacionamentos. Nesse caminho, compreendemos que a cultura é uma construção sócio-histórica, compondo um registro das reações, dos

pensamentos, dos sentimentos dos indivíduos, e que irá transformar-se de acordo com as condições de vida de uma sociedade. Como ressalta Williams (2011, p.321), “a história da ideia de cultura é um registro de nossos significados e nossas definições, mas essas, por sua vez, só podem ser compreendidas no contexto de nossas ações”.

É possível verificar que o folguedo envolvendo a temática do boi é encenado durante o ano inteiro, em grande parte dos Estados brasileiros. Muito embora existam alguns padrões na festividade dos folguedos de bois – como instrumentos musicais, vestimentas dos brincantes/dançarinos, movimentos coreográficos temáticos às personagens, e do próprio auto dramático que compõe o folguedo –, especificaremos as festas do Bumba Meu Boi na cidade de São Paulo, que são originárias da mesma festividade, no Maranhão.

Os festejos do Bumba Meu Boi acontecem em um ciclo repetido anualmente: o nascimento do boi, o seu batismo e a sua morte, e irá ressurgir sempre no ano seguinte. Esse ciclo fornece uma série de significados que dão sentido ao fazer dos brincantes e às suas vidas, nas suas comunidades. São significados que não são fixos eternamente, mas, sim, dialogicamente reapropriados, de acordo com os acontecimentos dentro de certas culturas e de cada sociedade onde ela concretiza-se (HALL, 2009).

Brinca-se de Bumba Meu Boi na cidade de São Paulo há cerca de 25 anos, no Bairro do Butantã, dentro da comunidade do Morro do Querosene. Esse boi foi criado pelo Grupo Cupuaçu, que, desde a sua origem, é organizado por migrantes maranhenses radicados em São Paulo. Por conta disso, o ciclo das festividades do boi acontece segundo a tradição da cidade de São Luís do Maranhão: são três festas, uma para cada comemoração – o nascimento, o batismo e a morte do boi .

Parte da comunidade participa direta ou indiretamente da produção das festas do Bumba Meu Boi, seja fornecendo refeições para os brincantes, seja confeccionando as fantasias de cada personagem presente na brincadeira. Alguns moradores da localidade abrem as suas casas para a venda de alimentos e bebidas, outros para a venda de produtos relacionados às manifestações da cultura popular, onde há, também, a divulgação de outras festividades atreladas às práticas culturais brasileiras que ocorrem em outros bairros de São Paulo.

O público frequentador das festas do folguedo do boi no Morro do Querosene é diverso e múltiplo. Nota-se que cada festa do Bumba Meu Boi é prestigiada por cerca de três mil pessoas.

No que tange à delimitação do problema, aponta-se a seguinte questão: considerando o Bumba Meu Boi do Grupo Cupuaçu originário do nordeste brasileiro, em especial do Estado do Maranhão, como tal fenômeno é encenado no contexto urbano da cidade de São Paulo?

O objetivo geral de nosso trabalho é compreender a encenação do folguedo do Bumba Meu Boi, realizado pelo Grupo Cupuaçu, na cidade de São Paulo, como forma de identificação dos brincantes com a sua terra natal de onde tal manifestação é oriunda; e os seus objetivos específicos são: a. delimitar a compreensão da identidade cultural na ótica dos Estudos Culturais, entendendo que ela não é permanente, e é reconstruída a partir das vivências dos sujeitos, em determinados contextos sócio-históricos; b. identificar o processo constituinte do Bumba Meu Boi enquanto manifestação presente no período festivo do ciclo junino no Brasil, atrelado a um conjunto de influências da miscigenação do povo brasileiro (indígena, africana e portuguesa) e do catolicismo jesuítico.

As hipóteses com que trabalhamos nesta pesquisa são duas: ou o Bumba Meu Boi realizado pelo Grupo Cupuaçu sofre mudanças na sua concepção, devido ao contexto urbano da cidade de São Paulo, que exerce influência direta sobre a sua produção, ou a encenação do Bumba-meu-boi pelo Grupo Cupuaçu preserva, na sua concepção, a tradição de tal folguedo, e é realizado na cidade de São Paulo tal qual o é nas cidades maranhenses, não sendo influenciado pelo cotidiano da metrópole de São Paulo.

O marco teórico foi delimitado em três partes: primeiramente, o percurso metodológico; em segundo lugar, a discussão sobre a identidade; e, por fim, a contextualização do Bumba Meu Boi. O percurso metodológico delimita os procedimentos da metodologia escolhida para fundamentar a nossa pesquisa. Definimos, além do tipo, do método e dos instrumentos de coleta de dados, a caracterização dos sujeitos da pesquisa compreendidos no universo e amostra, bem como a forma de análise dos resultados.

No primeiro capítulo, discutiremos o conceito de identidade a partir da ótica dos Estudos Culturais. Iremos pontuar o período sócio-histórico da origem dos Estudos Culturais, trazendo à tona os seus principais colaboradores e fundadores. Abordaremos as teorias dessa área do conhecimento e as suas contribuições na definição do conceito de cultura, entendendo que possíveis reapropriações e ressignificações tenham sido necessárias para criar certa cumplicidade entre a prática e os brincantes da região

metropolitana de São Paulo, pensando que tal folguedo não fazia parte da cultura local até à sua inserção, no final do século XX. Em seguida, trataremos da compreensão da identidade: como ela é formada, do que depende a sua existência, e como ela participa da constituição dos indivíduos; também apontaremos a relação entre identidade e globalização, e as mudanças que esta última promove na elaboração de novas identidades.

O segundo capítulo do nosso trabalho debruçar-se-á sobre os marcos históricos da configuração do folguedo Bumba Meu Boi enquanto manifestação da cultura popular brasileira. Nesse item, identificaremos a produção do auto dramático que norteia o Bumba Meu Boi; a influência da miscigenação dos povos que constituem o povo brasileiro na criação desse folguedo; e caracterizaremos a estrutura de apresentação, da classificação dos sotaques, e das personagens principais presentes no auto.

Outro ponto que salientaremos é a reapropriação política dessa brincadeira, quando se brinca tal folguedo para atender aos interesses de certas personalidades políticas, e o que isso acarreta na sua produção, concepção e apresentação. Traremos, também, para a discussão, algumas barreiras enfrentadas pelos grupos de Bumba Meu Boi e as conseqüentes transformações da produção desse folguedo.

2 PERCURSO METODOLÓGICO

2.1 Tipo de Pesquisa

O procedimento metodológico utilizado para a realização do presente trabalho tem como recurso a pesquisa qualitativa, procurando focalizar a realidade de forma contextualizada. Tal pesquisa permite responder:

[...] a questões muito particulares que se preocupam, nas ciências sociais, com um nível de realidade que não pode ser quantificado. Ou seja, ela trabalha com o universo de significados, motivos, aspirações, crenças, valores e atitudes o que corresponde a um espaço mais profundo das relações, dos processos e dos fenômenos que não podem ser reduzidos à operacionalização de variáveis (MINAYO; DESLANDES, 2000, p.21).

Para Veal (2011, p.267), uma das vantagens da pesquisa qualitativa é que esse método “[...] é mais capaz de favorecer a percepção de mudanças pessoais ao longo do tempo [...] não ignorando o fato de que a maioria dos comportamentos das pessoas é altamente influenciada por sua história de vida e suas experiências”.

As técnicas da pesquisa são entendidas enquanto elementos adequados para a operacionalização do método. Para este fim, portanto, serão utilizados os enfoques bibliográfico e de campo.

2.2 Procedimentos de Pesquisa

No trato bibliográfico, foram elaboradas categorias teóricas de análise, a partir da consulta a fontes acadêmicas, como livros, revistas especializadas, anais de eventos etc..

Trata-se de uma pesquisa exploratória, pois ela possibilita-nos ter uma visão geral sobre um fato específico, principalmente quando há pouca exploração sobre o tema escolhido (GIL, 2008, p.27).

Como método, optamos pelo estudo de caso porque este “[...] permite que os investigadores detenham as características holísticas e significativas dos eventos da vida real – como os ciclos individuais da vida, o comportamento dos pequenos grupos [...]” (YIN, 2010, p.24).

Ainda de acordo com o mesmo autor, o estudo de caso permite que o desenvolvimento das proposições teóricas oriente, tanto a coleta, quanto a análise dos

dados coletados, e ainda possibilita lidar com uma diversidade de evidências, como documentos, observações, entrevistas, artefatos, entre outros.

Veal (2011 p.164) complementa, afirmando que os méritos do estudo de caso podem ser resumidos da seguinte maneira: “[...] a habilidade de colocar pessoas, organizações, eventos e experiências em seu contexto social e histórico; [...] a flexibilidade na estratégia de coleta de dados permite ao pesquisador adaptá-la conforme a pesquisa se desenvolve”.

O instrumento de coleta de dados utilizado foi a observação em equipe. A observação em equipe, segundo Lakatos e Marconi (2009), permite que o objeto de pesquisa seja observado por diversos ângulos, oportunizando o confronto dos dados coletados. Essa observação foi realizada com toda a equipe na mesma área, cada uma observando um aspecto diferente do objeto de estudo.

Como a festividade do Bumba Meu Boi do Grupo Cupuaçu aconteceu em três dias específicos, um para cada comemoração – nascimento, batismo e morte –, optamos pela observação em equipe, pois esta festa tem uma duração curta – cerca de três horas – e esse instrumento permitirá uma análise mais profunda e diversa do evento. Para isso, foram definidos três pontos de observação: o cenário, as regras e a regularidade.

Os colaboradores dessa pesquisa foram os membros do Grupo de Estudos em Estudos Culturais da Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo (EACH-USP), pois estes estão familiarizados com a teoria dos Estudos Culturais e as temáticas que pressupõe essa área de conhecimento, e também alguns professores da Universidade de São Paulo que aderem ao tema pesquisado. Os membros desse grupo são mestrandos matriculados regularmente no programa de Estudos Culturais da EACH, que também são frequentadores das festividades do folguedo de Bumba Meu Boi do Grupo Cupuaçu, no Morro do Querosene.

2.3 Forma de Análise dos Resultados

Os dados coletados no campo foram desenvolvidos a partir de duas operações: a explicação e a interpretação. A explicação, segundo Lakatos e Marconi (2009, p.169), “é a tentativa de evidenciar as relações existentes entre o fenômeno estudado e outros fatores”. O pesquisador, então, tem acesso aos detalhes dos dados e, a

fim de obter respostas ao problema de pesquisa, ele relacionará esses dados com a(s) hipótese(s) delimitada(s).

Já a interpretação visa atribuir às respostas obtidas significados mais amplos, procurando expor a realidade apresentada pelos dados coletados, esclarecendo seu significado material, fazendo inferências mais amplas dos dados discutidos (LAKATOS; MARCONI, 2009).

Assim, os resultados foram analisados mediante a interpretação dos dados coletados nas observações das apresentações do Bumba Meu Boi do Grupo Cupuaçu. Estes dados foram comparados com as categorias teóricas de análise estabelecidas para a pesquisa, como Encenação, Dança e Identidade, Bumba Meu Boi e Cultura, Cenário Urbano.

3 REVISÃO DE LITERATURA

3.1 Os Estudos Culturais e a questão da Identidade

Este capítulo se destina à discussão da teoria dos Estudos Culturais com relação à concepção de cultura, pontuando o seu surgimento, os principais estudiosos da área e os temas pertinentes sobre os quais esses estudos se debruçam. Também abordaremos o conceito de ‘Identidade’ a partir dessa ótica e a sua elaboração dentro do panorama pós-moderno, que entende o homem como um sujeito fragmentado.

A condição pós-moderna envolve uma série de percepções e visões do cotidiano, Harvey (2003) delimita algumas delas, como a aceitação da efemeridade, da descontinuidade, da fragmentação, do processo urbano caótico e incontrolável, onde o acaso está presente.

Outra questão levantada por esse autor está na aceitação e legitimação dos diversos grupos sociais, principalmente dos excluídos, pois estes falam por si, a partir da sua própria voz, já que o pós-modernismo permite e aprofunda a “compreensão da diferença e da alteridade, bem como o potencial libertatório que ele oferece a todo um conjunto de novos movimentos sociais (mulheres, gays, negros, ecologistas, autonomistas regionais, etc)” (HARVEY, 2003, p.52).

Giddens (1991, p.176-177) delimita que o tempo e o espaço, na concepção do mundo pós-moderno, não se organiza numa inter-relação pela historicidade, implicando uma “renovação da fixidez em alguns aspectos da vida [...], tal fixidez por sua vez propiciaria um embasamento para o sentido de segurança ontológica, reforçado pela consciência de um universo social sujeito ao controle humano”, onde o mundo entrecruzaria de forma complexa o local e o global.

Finalizamos o capítulo, analisando como a identidade dialoga com a globalização e o consumo, numa transnacionalização da cultura, correlacionando o global e o local.

3.1.1 Reflexões sobre os Estudos Culturais

Os estudos culturais começaram da necessidade de uma educação democrática na Inglaterra dos anos 1950, a que todos pudessem ter acesso, inclusive os indivíduos que tiveram essa oportunidade cerceada. Nasce a partir de um projeto didático para os trabalhadores – a *Worker Educational Association (WEA)*, na qual

Richard Hoggart, Raymond Williams e Edward Palmer Thompson foram professores (CEVASCO, 2003).

Hoggart, Williams e Thompson viveram numa época em que o contexto da palavra “cultura” vinha sofrendo mudanças, principalmente após a Segunda Guerra Mundial. Uma nova ordem interna e externa nascia na Inglaterra, nesse período, com o intuito de discutir o propósito da cultura. No período desse armistício, a cultura era entendida como uma forma de distinção social, em que as artes eram algo inatingível, de acesso e produção para poucos.

Sendo assim, a educação pública e de esquerda¹ tinha como princípio a igualdade de acesso à educação – no caso, a dos trabalhadores adultos –, por meio da promoção dos valores de uma cultura em comum. A visão de cultura em comum vinha em oposição à promoção da cultura de minoria e elitista, procurando, por meio dessa educação, uma conscientização social relacionada às modificações culturais do cotidiano social, buscando formas de resistência aos significados, valores impostos por uma cultura capitalista.

De acordo com Cevasco (2003), tal conscientização seria alcançada por meio de mudanças na forma de conceber a educação, devido à necessidade de discutir temas relacionados diretamente ao cotidiano dos estudantes e, por esse motivo, os conteúdos ensinados deveriam ser interdisciplinares. Essa forma de lidar com a educação vinha em contraposição ao mecanismo de imposição dos valores da classe dominante, que era a forma como as escolas públicas pautavam o ensino naquela época.

Com o tempo, a WEA perdeu força política e os professores foram lecionar em universidades: Thompson, na Universidade de Birmingham; Williams, na Universidade de Cambridge. Thompson fundou, em 1964, o *Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS)*, em Birmingham, motivado pelas alterações que os valores tradicionais relacionados à classe operária daquele país sofriam.

O eixo principal de inclinação do CCCS, segundo Escosteguy (2010, p.27), era “[...] a análise das relações entre a cultura contemporânea e a sociedade, isto é, suas formas culturais, instituições e práticas culturais, assim como suas relações com a sociedade e as mudanças sociais”.

¹ O contexto histórico desse período retrata a formação da *New Left* britânica com sua crítica ao capitalismo e, consequentemente, à cultura potencializada por ela. A *New Left* irá atuar com certa ênfase sobre a educação, e uma nova forma de compreender a cultura, que a vê como expressão e conexão com a sociedade.

Os Estudos Culturais surgem em meio aos esforços desses intelectuais² (Williams, Hoggart e Thompson), em criticar as distorções da cultura popular, ao serem interpretados pelos membros da suposta alta cultura:

Em outras palavras, trata-se de uma reação à tendência elitista da concepção de cultura. Enfaticamente, seus representantes defendem que no seio da classe popular não há somente mau gosto, passividade, submissão e assimilação, mas também resistência e produção. Sob influências dos movimentos de certos grupos sociais que lutam pela valorização da sua leitura de mundo, contrapondo-se às barreiras que impedem o acesso dos desprivilegiados a uma sociedade democrática, os EC defendem uma educação em que as pessoas comuns, os representantes do povo, possam ter seus conhecimentos validados e seus interesses contemplados (NEIRA; NUNES, 2011, p.673).

Nesse sentido, para Williams (2011), aqueles que definem a cultura têm o poder de controlá-la e, portanto, possuem autoridade para classificá-la e determinar que uma cultura de maioria é uma cultura de mau gosto. Ao julgar dessa forma, o perigo para esse autor é que tal julgamento fornece “uma falsa integridade”, ao defender um padrão de turba: ingênua, volúvel, com gostos e hábitos vulgares.

Logo no final dos anos de 1950, alguns textos³ produzidos por Hoggart, Williams e Thompson levantaram esse entendimento distorcido de cultura, contribuindo para uma outra visão, incluindo aqui a cultura popular. Esses textos são considerados a base dos Estudos Culturais.

Outro membro, igualmente importante para a formação dos Estudos Culturais, na Inglaterra, foi Stuart Hall. Ele assume a direção do CCCS, de 1968 a 1979, após a saída de Thompson, que se tornou assessor da UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura). Segundo Escosteguy, Hall contribui sobremaneira para o desenvolvimento do CCCS, pois, por meio dele, incentivou-se:

[...] o desenvolvimento da investigação de práticas de resistência de subculturas e de análises dos meios massivos, identificando seu papel central

² Principalmente Raymond Williams, que teve origem humilde, vindo de uma família de trabalhadores do campo. Ao ir para a universidade, o autor viveu a desigualdade que a instrução baseada na alta literatura impunha em pessoas como ele (CEVASCO, 2001).

³ Escosteguy (2010) aponta os seguintes textos: *The uses of literacy*, do ano de 1975, escrito por Richard Hoggart, *Culture and Society*, de 1958, escrito por Raymond Williams, e *The making of the english working-class*, de 1963, escrito por E.P.Thompson. Hoggart, na sua pesquisa, observou que, na cultura popular, existe tanto submissão quanto resistência, em contraposição ao que se acreditava na época, que a cultura popular era palco apenas para a submissão. A contribuição teórica de Williams demonstra um olhar diferente para a História da Literatura. A sua obra identifica a cultura como uma categoria-chave que inter-relaciona a investigação social e a análise literária. Esse autor considera a cultura como uma forma de vida global. Já Thompson contribui com um entendimento da história social e o seu desenvolvimento na ótica marxista. Cultura, nos seus estudos, é uma rede de práticas e relações que constituem o cotidiano da vida social. Para ele, a cultura retrata modos de vida diferentes.

na direção da sociedade; exerceu uma função de “aglutinador” em momentos de intensas distensões teóricas e, sobretudo, destravou debates teórico-políticos, tornando-se um “catalizador” de inúmeros projetos coletivos. Tem uma abundante produção de artigos, sendo que sua reflexão faz parte da maioria das coletâneas mais importantes sobre estudos culturais, sejam eles publicados pelo próprio Centro ou não (p.29, 2010, grifo do autor).

A característica marcante dos Estudos Culturais, portanto, é a sua dimensão multidisciplinar, desfazendo fronteiras que foram inseridas pelas universidades e os seus departamentos. Para Ortiz, esse é um processo de renovação importante das áreas das Ciências Sociais, mas que deve ser interpretada com cautela. Segundo ele, a multidisciplinaridade não é “[...] um valor em si, mas um valor relacional (isto é, estabelece-se em relação às “verdades” disciplinares), e é preciso portanto vinculá-la a uma questão anterior: em que medida ela favorece ou não uma realização mais adequada do próprio pensamento” (ORTIZ, 2004, p.122, grifo do autor).

Cevasco (2003) aponta a existência, ainda nos dias de hoje, de dificuldades quanto à demarcação de limites dos Estudos Culturais. Por tratar-se de um projeto interdisciplinar, ela permeia quatro disciplinas: História, Sociologia, Estudos das Mídias e Inglês, o que torna difícil a sua diferenciação.

Ainda de acordo com a mesma autora, na medida em que os Estudos Culturais tentam não compartimentar o conhecimento, abre-se a possibilidade de perceber-se o universo da cultura num espaço onde há a convergência de diversos aspectos e, também, a não valorização apenas do que é canônico.

Pelos Estudos Culturais, investe-se, de acordo com Neira e Nunes (2011, p.674), contra classificações e imposições de gostos, “produções culturais de uma sociedade e de seus diferentes textos e práticas, a fim de entender-se o comportamento e as ideias compartilhadas pelas pessoas”.

A importância aqui é a de valorizar e validar os conhecimentos dos indivíduos, independentemente da sua origem social, democratizando as relações de poder, em busca de uma transformação social. Não existe espaço para a imparcialidade, pois a inclinação dos Estudos Culturais está na promoção e intervenção social dos desprivilegiados, os mais fracos no interior das relações de poder.

Para Ortiz, durante muito tempo, houve uma valorização em demasia da dita alta cultura, das práticas elitistas em detrimento da cultura popular, mesmo no interior das áreas do conhecimento:

A tradição das ciências sociais, nos seus diversos ramos disciplinares, confinava a esfera da cultura a certos gêneros específicos: na literatura, a

discussão estética; na antropologia, a compreensão das sociedades indígenas, do folclore e da cultura popular; na história, a reflexão sobre as civilizações (hoje revigorada com a emergência da globalização). Tanto na Europa como nos Estados Unidos, a sociologia, quando se ocupava do tema, praticamente o restringia à esfera da *Kultur*. A literatura e a arte desfrutavam assim de um estatuto privilegiado. O debate sobre o surgimento da cultura de massa nos Estados Unidos (anos de 1940 e 1950) tomava o universo da arte como referência obrigatória, seja para criticá-la como “elitista” (os autores liberais vinculados à idéia de democracia de massa e ao mercado), seja para valorizá-la, como os frankfurtianos, como o derradeiro refúgio da liberdade espiritual. Pode-se ainda dizer que a análise dos fenômenos culturais desfrutava de um prestígio “menor” no campo intelectual. Outros temas, como partidos políticos, Estado, modernização, industrialização, urbanização, eram vistos como “mais importantes” do que os estudos referentes à cultura popular, às religiões etc. (2004, p.123-124, grifo do autor).

A valorização a que Ortiz refere-se – *Kultur*, visão elitista de arte, liberdade espiritual promovida pelas artes, de forma geral – está diretamente relacionada ao pensamento que dominava na Inglaterra, no período pós-guerra. Esse monopólio de pensar a cultura é oriundo da crítica literária de Leavis, que tem uma forma idealista de compreensão da arte e da cultura, para quem a concepção de arte – e, conseqüentemente, da cultura – é uma acentuada abstração, não existindo nada de material na sua produção.

É contrapondo essa aceção de cultura que Raymond Williams⁴, na sua produção intelectual dos anos de 1950, define o conceito de cultura como um modo de vida, uma cultura comum a todos:

Uma cultura comum não é, em qualquer nível, uma cultura igual. No entanto a igualdade de ser lhe é sempre necessária ou a experiência comum não será valorizada. Uma cultura comum não pode colocar quaisquer restrições absolutas à participação em qualquer de suas atividades: isso é a realidade da reivindicação da igualdade de oportunidade. [...] Uma desigualdade desejada que irá, na prática, negar a igualdade essência de ser, não é compatível com uma cultura em comum. Tais desigualdades, que não podemos nos dar ao luxo de ter, têm de ser definidas continuamente, a partir da experiência comum. [...] A tarefa mais difícil com que nos defrontamos, em qualquer período em que haja uma mudança significativa de poder social, é o processo complicado de reavaliação da tradição herdada [...] (WILLIAMS, 2011, p. 346).

O pensamento de Williams sobre a cultura vinha da sua compreensão de que uma concepção unívoca de cultura para todas as classes sociais não fazia sentido. A sua preocupação era a de combater as formas de dominação cultural⁵.

⁴ Segundo Cevalco (2001), Williams adota, para a sua teoria, a proposição sobre o conceito de cultura de T.S. Eliot, da cultura como um modo de vida, complementando-a a partir da sua experiência de vida e das outras análises.

Nesse sentido, “a cultura como um modo de vida”, perspectiva principal dos Estudos Culturais, vai além das práticas sociais. É uma somatória de elementos que constitui a maneira de ser das pessoas, os seus hábitos, costumes, relações sociais, perpassando as práticas sociais e olhando para as suas constituições e inter-relações:

A cultura não é apenas uma viagem de descoberta, uma viagem de retorno. Não apenas uma arqueologia. A cultura é uma produção. Tem sua matéria-prima, seus recursos, seu trabalho produtivo. Depende de um conhecimento da tradição enquanto o mesmo em mutação e de um conjunto efetivo de genealogias. Mas o que esse desvio através de seus passados faz é nos capacitar, através da cultura, a nos produzir a nós mesmos de novo, como novos tipos de sujeitos. Portanto, não é uma questão do quão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, de ser, mas de se tornar (HALL, 2009, p.43).

Outra questão fundamental, ao tratar da cultura dentro dos Estudos Culturais, é pensá-la dentro da sociedade, e não como algo desconectado a ela, recebendo influências pelos modos de produção, e intrínseca à organização social. A cultura contribui “[...] para o funcionamento desse sistema econômico e político, e como tal se constitui em um campo válido de lutas pela modificação dos significados e valores de uma determinada organização social” (CEVASCO, 2003, p.50).

Não há, nessa perspectiva, uma tentativa de classificar a cultura, de subdividi-la em grupos de importância. Na nossa sociedade, existe uma demarcação do que é canônico, *standard*, dominante, que conhecemos por alta cultura – algo somente para iniciados, quem desconhece seus códigos não consegue compreendê-los – e a cultura popular – muitas vezes definida como cultura vinda dos pobres.

Há uma tendência dentro da ótica dos Estudos Culturais em estudar as “vozes caladas”, as “minorias”, a “periferia” – grande parte marginalizada –, não para (re)afirmá-la como tal, mas para colocá-la no palco, dar-lhe visibilidade como prática tão legítima como qualquer outra.

3.1.2 A temática “identidade” em foco

A temática da identidade é um dos eixos de reflexão sobre o qual o campo dos Estudos Culturais se debruça, na tentativa de compreender a sua constituição,

⁵ Para Williams a tradição só poderia ser considerada inerte, presa ao passado e sobrevivendo dele, pelas pessoas que tinham como objetivo a exclusão e a dominação pela cultura. A tradição para ele é uma “versão seletiva de um passado formador e de um presente pré-formado que desempenha uma função fundamental no processo de definição e identificação culturais” (CEVASCO 2001, p.128).

permanência ou mutação, atualmente. Ao compreender-se a identidade, atualmente, é necessário levar em consideração as relações sociais presentes na sociedade de hoje, que são complexas, segmentadas e globalizadas.

Ao tratarmos da identidade, não pretendemos abarcá-la em todas as suas perspectivas, já que a discussão sobre ela é ampla, e não temos a pretensão de esgotá-la neste trabalho. Deste modo, delimitamos a compreensão de identidade cultural sob o prisma que os autores consultados para fundamentar o presente trabalho (como Anthony Giddens, David Harvey, Manuel Castells, Nestor García Canclini, Stuart Hall, Tomás Tadeu da Silva) estudam-na.

A identidade é entendida como constituinte das vivências dos seres humanos, que estão sempre em construção. Nesse caminho, a identidade não é definida como única e imutável, pois:

O conceito de identidade aqui desenvolvido não é, portanto, um conceito essencialista, mas um conceito estratégico e posicional [...] ela tampouco se refere, se pensamos agora na questão da identidade cultural, àquele “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” [...] essa concepção aceita que as identidades não são nunca unificadas; que elas são [...] cada vez mais fragmentadas e fraturadas; que elas não são, nunca, singulares, mas multiplamente construídas ao longo de discursos, práticas e posições que podem se cruzar ou ser antagônicos. As identidades estão sujeitas a uma historicização radical, estando constantemente em processo de mudança e transformação (HALL, 2009, p.108).

Esse conceito, portanto, está estritamente direcionado à compreensão do sujeito fragmentado, que atribui significados e, assim, a uma identificação simbólica ao seu fazer. Giddens (1991), ao pensar em um mundo pós-moderno, compreende que, nessa fragmentação da experiência do sujeito, o “eu” está dissolvido, desmembrado, podendo ocorrer, também, a falta de poder desse sujeito em face das tendências globalizantes.

Se pensarmos na nossa sociedade atual, globalizada, em rede, esse significado organizará uma identidade que Castells (2008) define como “identidade primária”, que será aquela a estruturar as outras identidades, independentemente do tempo e do espaço.

Para esse autor, a existência de múltiplas identidades não facilita o modo como os sujeitos sociais criam-nas, ou definem-se, pois:

[...] essa pluralidade é fonte de tensão e contradição tanto na auto-representação quanto na ação social [...] identidades, por sua vez, constituem fontes de significado para os próprios atores, por eles originadas, e

constituídas por meio de um processo de individualização. Embora [...] as identidades também possam ser formadas a partir de instituições dominantes, somente assumem tal condição quando e se os atores sociais as internalizam, construindo seu significado com base nessa internalização [...] em termos mais genéricos, pode-se dizer que identidades organizam significados, enquanto papéis organizam funções (2008, p. 22-23).

Na concepção de pós-modernidade, Harvey (2003) indica uma mutação com relação à sensibilidade nas formações discursivas e nas suas práticas, em que a interpretação e a experiência de mundo, esta última não unificada, estão envolvidas em um comportamento e motivação múltiplos, em que há a presença de várias possibilidades de o sujeito se vincular. Assim, há uma multiplicidade de “eus”, das representações sociais que o indivíduo assume, de acordo com certas experiências.

Como o tema proposto nesse trabalho – identidade – é vasto, trataremos de contextualizar a abordagem utilizada aqui, a partir da delimitação de três concepções que, historicamente, pesquisam esse tema.

A primeira, do Sujeito do Iluminismo, compreende a identidade como única e imutável: a pessoa nasce e morre sem que a sua identidade mude. É uma perspectiva biológica que considera a identidade do Homem pelo seu gênero e biótipo, sem levar em consideração a influência de fatores advindos do convívio dele no meio social.

A segunda concepção, o Sujeito Sociológico, também considera a identidade sendo uma só, mas que é formada a partir de uma interação do Homem com o seu meio, onde o meio exterior é capaz de constituir a cultura.

E, por fim, a concepção do Sujeito Pós-Moderno, da qual tratamos no nosso trabalho, admite a identidade que não somente é influenciada pelo meio social, pelas experiências individuais e coletivas das pessoas, mas que depende delas para constituir-se. Nesse entendimento, a identidade passa a ser plural e, portanto, o ser humano pode ter identidades que podem estar sempre em formação.

Esse modo de compreender a identidade teve como influências o que Hall (2006) determina como descentramentos, que ocorreram durante do século XX, e foram fundamentais para essa teoria sobre a identidade.

Segundo Hall (2006), o sujeito pós-moderno não foi simplesmente desagregado, e, sim, deslocado. O autor descreve esse deslocamento a partir de cinco grandes teorias sociais que marcaram o pensamento das Ciências Humanas, a partir da segunda metade do século XX: a visão de Marx sobre as relações sociais; a teoria de Freud sobre o inconsciente; o conceito de Saussure sobre significados não fixos; a teoria

de Foucault sobre o poder disciplinador; e o pensamento feminista. A seguir, serão destacados elementos de cada uma das teorias.

O primeiro descentramento refere-se à visão de Marx sobre as relações sociais. Nessa concepção, os indivíduos não são os agentes da sua história, pois eles agem em condições históricas criadas por outros, e as gerações anteriores fornecem os seus recursos materiais e culturais.

O segundo descentramento significativo refere-se à teoria Psicanalítica de Freud, relacionada à descoberta do inconsciente, tendo os seus processos psíquicos e simbólicos como a base formadora da identidade, que é composta, fundamentalmente, pela sexualidade e pelos desejos.

O terceiro descentramento relevante está associado à teoria de Saussure, que, sob uma perspectiva linguística, diz que os indivíduos não são os autores das suas afirmações nem dos significados expressos por meio da língua, pois esta apresenta-se como um sistema social e não individual, pré-existindo ao sujeito. Esses significados não são fixos, dependem da interpretação individual de cada sujeito em determinado momento. Nesse sentido, o significado é instável, pois “ele procura o fechamento (a identidade), mas ele é constantemente perturbado (pela diferença)” (HALL, 2006, p.41).

O quarto descentramento está direcionado à obra de Foucault, que tece a tese do poder disciplinador: um novo tipo de poder que se preocupa em vigiar e regular tanto os homens quanto os seus corpos. Tal controle é encontrado em diversas instituições sociais frequentadas pelos sujeitos, como a escola, o hospital, as oficinas, os quartéis etc.. O objetivo central desse tipo de controle é o de domesticar os sujeitos para que esses respondam de forma esperada a determinadas estruturas de poder.

O quinto e último descentramento apontado por Hall é o que se refere ao impacto do feminismo na sociedade. Esse movimento social de cunho crítico emergiu nos anos de 1960, pedindo apelo às mulheres, aos homossexuais, às políticas sexuais e às lutas raciais. Nasce a partir desse movimento o entendimento da política de identidade, que consiste numa determinada identidade para cada tipo de manifestação. Esse movimento questionava o que era público e o que era privado; questionava também a generalidade da formação do indivíduo, lutando para ser reconhecida a forma das identidades sexuais e de gênero.

Esses cinco descentramentos demonstram as mudanças conceituais que ocorreram ao longo da história, desde o Iluminismo, que apresentava uma concepção de

identidade fixa e imutável, até o que se entende hoje, com o sujeito pós-moderno, fragmentado e possuidor de uma identidade deslocada, contraditória e, muitas vezes, inacabada.

Para definir-se uma identidade, é necessário que se estabeleça o que é chamado de diferença, ou seja, a identidade depende da diferença para existir. Para Woodward (2011, p.42) a diferença “[...] é aquilo que separa uma identidade da outra, estabelecendo distinções, frequentemente na forma de oposições”.

Ao delimitar a diferença, atribui-se sentido às pessoas, aos objetos, dentro de um sistema classificatório inserido no contexto de determinada cultura, estabelecendo fronteiras. Tais fronteiras segregam o que está dentro do que está fora, o que é do que não é.

Quando definimos o que é ser professor, por exemplo, precisamos saber o que não é ser professor e, assim, estabelecer a identidade do que é um professor. Isso quer dizer que ser professor não é o mesmo que ser advogado, ser enfermeiro ou ser vendedor.

Silva (2011, p.75) complementa que as afirmações de diferença somente conseguem ser compreendidas em relação às afirmações de identidade, pois, para esse autor, as afirmações sobre a diferença “[...] também dependem de uma cadeia, em geral oculta, de declarações negativas sobre outras identidades”. Compreendemos, assim, que tanto a identidade quanto a diferença dependem uma da outra e ambas são fabricações da cultura e do meio social, dentro de um dado contexto.

Na vida social, a aplicação prática desses conceitos – diferença, identidade, classificação – implica o partilhamento repetido ou ritualizado de comportamentos sociais, ou seja, um partilhamento de práticas simbólicas. Somente quem está incluído, quem se enxerga num certo grupo/valor/identidade conseguirá compreender/desfrutar/fruir determinadas práticas culturais: apreciar apresentações de grupos de dança, assistir a determinado segmento de filme, contemplar obras artísticas, como quadros, esculturas, artesanatos, entre outros.

O binarismo diferença-identidade é uma inter-relação necessária na tentativa de compreender a identidade. Somente conseguimos definir a identidade, marcando a sua diferença, que acontece por meio da exclusão social e, também, pelos sistemas simbólicos de representação presentes na sociedade. Esses sistemas simbólicos de representação da diferença são estabelecidos por sistemas classificatórios:

As identidades são fabricadas por meio da marcação da diferença. Essa marcação da diferença ocorre tanto por meio de sistemas simbólicos de representação quanto por meio de formas de exclusão social. A identidade, pois, não é o oposto da diferença: a identidade depende da diferença. Nas relações sociais, essas formas de diferença – a simbólica e a social – são estabelecidas, ao menos em parte, por meio de sistemas classificatórios. Um sistema classificatório aplica um princípio de diferença a uma população de uma forma tal que seja capaz de dividi-la (e a todas as suas características) em ao menos dois grupos opostos – nós/eles [...] eu/outros (WOODWARD, 2011, p.40, grifo nosso).

A partir do momento que se define e divide os grupos – o que é uma coisa e o que é outra, o que entra e o que sai, o que está incluído e o que está excluído – não se trata apenas de definições, mas hierarquias que são disputadas entre os grupos sociais envolvidos e das relações de poder presentes nessas disputas.

Portanto, a definição discursiva e linguística tanto de identidade quanto de diferença, está sujeita a relações de poder, que, muitas vezes, são imposições, e a sua convivência em harmonia simplesmente não existe. Trata-se de uma disputa para além dos grupos sociais envolvidos; uma disputa por recursos simbólicos e materiais da sociedade.

Caminhando nessa direção, Silva (2011, p.81) coloca-nos que a identidade e a diferença não são inocentes, pois “[...] a afirmação da identidade e a enunciação da diferença traduzem o desejo dos diferentes grupos sociais, assimetricamente situados, de garantir o acesso privilegiado aos bens sociais”.

Identificamos a relação de poder a partir do momento em que ocorre a diferenciação entre identidade e diferença, da fronteira que é demarcada a partir dessa classificação. Outro ponto de igual importância é o vínculo da identidade com as condições sociais e materiais de determinado grupo:

Se um grupo é simbolicamente marcado como o inimigo ou como tabu, isso terá efeitos reais porque o grupo será socialmente excluído e terá desvantagens materiais [...] a marcação simbólica é o meio pelo qual damos sentido a práticas e a relações sociais, definindo, por exemplo, quem é excluído e quem é incluído. É por meio da diferenciação social que essas classificações da diferença são “vivas” nas relações sociais (WOODWARD, 2011, p.14, grifo da autora).

Para Canclini (2008a), as identidades são celebradas e dramatizadas nos rituais cotidianos. Tais ritos são práticas de reprodução social, em que a sociedade reafirma-se naquilo que ela é, defendendo a sua ordem.

Essa ritualidade apontada por tal autor promove a diferenciação entre os grupos sociais. Um exemplo demonstrado é o da ritualidade de um museu de arte

moderna, que impõe uma ordem de compreensão das suas obras, classificando, assim, “os que entram e os que ficam de fora; os que são capazes de entender a cerimônia e os que não podem chegar a atuar significativamente” (2008a, p.47).

Associamos tal compreensão à ritualidade da festa do Bumba Meu Boi, em que aqueles que não conhecem os rituais, a encenação do folgado do boi, não conseguem acompanhar e compreender a sua simbologia sagrada e profana, conseguindo apenas ver um grupo de pessoas que tocam e dançam em torno de um boi “de mentira”.

A diferenciação social, que é classificada por meio da representação social, incluirá, necessariamente, as práticas de significação e os sistemas simbólicos. Tanto as práticas de significação quanto os sistemas simbólicos produzirão significados e darão sentido ao fazer humano e às suas experiências. Eles também definirão o que essa pessoa e/ou esse grupo é do que ele não é, e também aquilo que ele poderá vir a ser, “[...] os discursos e os sistemas de representação constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar” (WOODWARD, 2011, p.17-18).

O conceito de representação abordado nessa concepção, que nos irá direcionar à concepção pós-estruturalista, está relacionado à dimensão de significante. Não se levam em consideração as possíveis associações presentes na psicologia ou conotações mentalistas, isso porque, segundo Silva (2011, p.90) “[...] no registro pós-estruturalista, a representação é concebida unicamente em sua dimensão de significante, isto é, como sistema de signos, como pura marca material”. A expressão da representação dá-se por diversos meios, desde um texto a um espetáculo de dança. A representação é uma marca visível relacionada ao exterior, e não ao interior.

Ainda de acordo com o mesmo autor, o conceito de representação está ligado a um sistema de significação:

[...] na perspectiva pós-estruturalista, o conceito de representação incorpora todas as características de indeterminação, ambigüidade e instabilidade atribuídas à linguagem. Isto significa questionar quaisquer das pretensões miméticas, especulares ou reflexivas atribuídas à linguagem. Aqui, a representação não é simplesmente um meio transparente de expressão de algum suposto referente. Em vez disso, a representação é, como qualquer sistema de significação, uma forma de atribuição de sentido. Como tal, a representação é um sistema linguístico e cultural: arbitrário, indeterminado e estreitamente ligado a relações de poder (SILVA, 2011, p.91).

A identidade e a diferença são intimamente dependentes do sistema de representação, pois é por meio dessa representação que tanto a identidade quanto a

diferença adquirem sentido e passam a existir. Pode-se, então, definir o que é identidade, e tal definição não está isolada da influência dos sistemas de poder, que irão determiná-la: aqueles que possuem o poder de representar possuem o poder de definir e determinar a identidade.

É possível compreender, dependendo das experiências e dos sentidos e significados que os indivíduos dão a elas, que várias identidades podem ser criadas e modificadas. Cada ocasião pode sugerir uma dada identidade, que pode ser diferente uma das outras: no convívio familiar, numa reunião de trabalho, num evento esportivo, enfim, cada contexto irá determinar certas expectativas, posturas, possibilidades e restrições. Sendo assim, é necessário que o indivíduo posicione-se de acordo com determinada situação.

Essas posturas vêm mudando no decorrer dos anos, com a vida moderna e as suas complexidades. Essas fragmentações, existentes no cotidiano social, permitirão que diferentes identidades sejam assumidas. As situações vividas no dia a dia, por vezes, são diferentes e contraditórias em dados momentos, mas a forma como se assume determinada identidade passa pelos significados e negociações culturais relacionados a ela: a nossa posição de pai ou mãe, de empregado, as nossas posturas frente aos assuntos delicados, como a sexualidade, por exemplo.

Acerca do folguedo do Bumba Meu Boi, é possível visualizar identidades que dialogam primeiramente com a representação das personagens: a postura e o entendimento do papel das índias, dos caboclos de fitas, dos vaqueiros. Há outros aspectos que mesclam a identidade do brincante com a sua figura de poder do bairro onde moram, como exemplo o amo do boi, que exerce a sua influência de líder comunitário nos afazeres diários e que também exerce tal liderança noutro aspecto, que envolve toda uma simbologia sagrada e profana, no decorrer da encenação do folguedo.

Percebemos uma relação próxima nas discussões entre Hall (2011) e Woodward (2011), ao afirmar-se a obrigatoriedade da assunção de identidades frente às quais os sujeitos posicionam-se, ao longo da vida. Porém, complementam, dizendo que as identidades são sempre representações. Para esses autores, a identidade “[...] é sempre construída ao longo de uma ‘falta’, ao longo de uma divisão, a partir do lugar do Outro e que, assim, elas não podem, nunca, ser ajustadas – idênticas – aos processos de sujeito que são nelas investidos” (HALL, 2011, p.112, grifo do autor).

Nesse sentido, Hall (2009) delimita duas concepções sobre a forma de pensar a identidade cultural: uma reflete sobre a ideia de uma dada comunidade resgatar

a verdade do seu passado, das suas histórias, e da herança, que são partilhados pelas representações de filmes, músicas etc., em uma busca pela sua reafirmação. A segunda, é a reconstrução dessa identidade, que, ao ser reivindicada, acaba por transformar-se. Essa última concepção não nega o passado dessa identidade, mas admite que ela sofra mutações. Nas palavras de Hall, o passado faz parte de uma “comunidade imaginada”, que somos nós.

Assim, não há uma fixação do significado dessa identidade, mesmo que ela seja construída com base na diferença. Para Woodward, ela é construída tanto dentro quanto fora do discurso produzido, utilizando certas estratégias em determinadas práticas discursivas, por algumas instituições, em momentos históricos específicos, num meio social em que as relações de poder estão em jogo também (WOODWARD, 2011).

Essa comunidade imaginada afeta a representação que os sujeitos têm de si próprios, como salienta Hall:

[...] elas surgem da narrativização do eu, mas a natureza necessariamente ficcional desse processo não diminui, de forma alguma, sua eficácia discursiva, material ou política, mesmo que a sensação de pertencimento, ou seja, a ‘suturação à história’ por meio da qual as identidades surgem, esteja, em parte, no imaginário (assim como no simbólico) e, portanto, sempre, em parte, construída na fantasia ou, ao menos, no interior de um campo fantasmático (2011, p.108-109, grifo do autor).

Os discursos e as práticas permeiam o entendimento da identidade e, em certa medida, tenta convencer-nos a assumir o lugar de sujeito social dentro de um discurso particular, apesar de haver, também, a subjetividade, que é um processo no qual o sujeito é construído, e que afeta o seu discurso. Essas identidades, nesse contexto, são temporárias diante dessas posições/práticas discursivas nas quais os sujeitos se apoiam.

Ao questionarmos a identidade, estamos questionando os sistemas de representação que sustentam e dão base para ela:

A representação ocupa um lugar tão central na teorização contemporânea sobre identidade e nos movimentos sociais ligados à identidade. Questionar a identidade e a diferença significa, nesse contexto, questionar os sistemas de representação que lhe dão suporte e sustentação. No centro da crítica da identidade e da diferença está uma crítica das suas formas de representação (SILVA, 2011, p 91).

A representação também irá fornecer as identidades nacionais, que compõem um conjunto de significados, produzindo um sentido por meio de um sistema de representação cultural, no qual os cidadãos de certa sociedade participam da ideia de

nação fornecida por esse sistema. A nação, portanto, tem um poder de promover um sentimento de identidade e lealdade.

A cultura nacional⁶ é um discurso que influencia e organiza as ações dos sujeitos e o entendimento que esses mesmos sujeitos têm de si próprios. A nação elabora identidades, a partir do momento em que produz sentidos sobre ela, e os sujeitos identificam-se com eles. São narrativas de identidade nacional, que são imaginadas de acordo com dada nação.

Ao referir-se às narrativas de identidade nacional, Hall (2006) menciona algumas estratégias que constituem a forma como elas são contadas. Entre elas, selecionamos quatro: a narrativa da nação; a ênfase nas origens, na tradição e na atemporalidade; a tradição inventada; e o mito fundacional.

A primeira estratégia é a narrativa da nação, que são as histórias, os eventos históricos, os símbolos nacionais e os seus rituais: as imagens dão sentido à nação, pois representam as experiências dos triunfos e das perdas, que são contadas e recontadas em diversos meios, como as mídias, as manifestações presentes na cultura popular, as literaturas. Essa narrativa da comunidade imaginada é partilhada nas mentes das pessoas.

Percebe-se que o folguedo do Bumba Meu Boi contém uma narrativa que permite a compreensão de todas as etnias que constituem a miscigenação do povo brasileiro. No auto que estrutura a brincadeira do Bumba Meu Boi é contada uma história que envolve personagens indígenas, negras, portuguesas e as suas relações de poder. Ao mesmo tempo em que os valores desses grupos sociais são desenrolados e partilhados, há, nos entremeios dessa brincadeira, a aproximação com o sagrado, sendo este o motivo que faz com que, ano após ano, as festividades do Bumba Meu Boi aconteçam e sejam partilhadas e vivenciadas por toda uma comunidade.

Outra estratégia exposta pelo autor especifica a origem, uma tradição atemporal que a identidade nacional representa. São representadas por características nacionais imutáveis, mesmo com as eventualidades do contexto sócio-histórico.

A terceira estratégia discursiva que selecionamos é a chamada invenção da tradição, que nada mais é do que as tradições que parecem antigas serem, muitas vezes,

⁶ “As identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão livres do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. Assim, quando vamos discutir se as identidades nacionais estão sendo deslocadas, devemos ter em mente a forma pela qual as culturas nacionais contribuem para “costurar” as diferenças numa única identidade”. (HALL, 2006 p.65).

invenções ou práticas recentes, na verdade. Essa tradição inventada busca inculcar determinados valores, que, ao repetirem-se, resultará numa ininterrupção com um passado apropriado.

E, por fim, a estratégia do mito fundacional, que situa a origem de uma nação num passado que, de tão distante, perde-se no tempo, num tempo mítico, que conta histórias precedentes à colonização e que, muitas vezes, são construídas para satisfazerem um povo desprivilegiado.

3.1.3 Globalização e consumo na sociedade contemporânea

Castells expõe que a identidade entra em conflito com o mundo atual, globalizado. Isso se deve à organização da sociedade atual, que está pautada num inter-relacionamento em rede, numa economia flexível e instável com relação aos empregos e à mão de obra individualizada. A cultura faz parte de um sistema de mídia que irá influenciá-la, principalmente pela transformação do tempo e do espaço. Assim, uma nova forma de organização social “[...] está sendo difundida em todo o mundo [...] abalando instituições, transformando culturas, criando riqueza e induzindo a pobreza, incitando a ganância, a inovação e a esperança, e ao mesmo tempo impondo o rigor e instilando o desespero (CASTELLS, 2008, p.17).

Além das inovações no ramo das telecomunicações, desde as transmissões via satélite até o advento das redes sociais, que têm impregnado a identidade dos indivíduos, de certa forma, temos também a ideia de uma “cultura global” com a padronização, não somente dos processos produtivos, mas também de valores, hábitos e costumes de uma determinada comunidade, com a inserção de valores culturais de outro tipo de sociedade a qual podemos chamar de majoritária.

O mundo globalizado, tal qual vivenciamos, favorece dois processos que são opostos, mas que funcionam ao mesmo tempo, na lógica da globalização. Um deles é a homogeneização cultural, que devido às suas forças dominantes e de domínio do capital, cresce vertiginosamente dentro do mercado cultural, no ocidente, e subjuga todas as demais culturas, legitimando uma única cultura, no caso, a americana. Esse processo é conhecido como “McDonaldização” ou “Nikezação” da cultura (HALL, 2009).

Tal processo só é possível devido ao incentivo ao consumo, pulverizado, sobretudo, pelos diversos meios de comunicação, como a televisão, através dos seus programas e comerciais, no rádio, na produção de filmes e músicas, e em, grande parte, pelas redes sociais e pela rede virtual.

Canclini aponta um estudo, chamado de *No Logo*⁷, que pesquisou o consumo no contexto da globalização. Nesse estudo, a força da onipresença das marcas – de tênis, carro, roupas – é tamanha, que se compara a um idioma internacional. O autor explica que o consumo dessas grifes unem as pessoas de várias localidades do mundo, pelo processo de identificação dessas pessoas com as marcas. Ou seja, as pessoas reconhecem-se pelo que vendem para elas: “[...] numa época em que as empresas fabricam não apenas bens úteis, mas também atitudes, estilos de vida e aparências pessoais, as marcas globalizadas vinculam milhões de consumidores” (CANCLINI, 2008-a, p.31-32).

Mas nem só pela aparência as marcas unem pessoas. Algumas manifestações criticam as condições de trabalho e de vida impostas por certas empresas que se espelham no modelo Mc Donald’s: baixos salários, ausência de direitos trabalhistas e a falta de garantia de continuidade no emprego.

Os processos de dominação da atual sociedade estão embutidos nos fluxos de informação dessa sociedade. Existe uma nova forma de poder, que está situada nas mentes das pessoas, e acaba por envolver os novos códigos de informação e as imagens de representação nas quais as instituições das sociedades são organizadas, influenciando, também, a decisão dos sujeitos por determinados comportamentos e estilos de vida.

Para Castells, o poder na sociedade atual, a que ele chama de “Era da Informação”, é notório e identificável, mas é, ao mesmo tempo, generalizado:

Sabemos o que ele é, contudo não podemos tê-lo, porque o poder é uma função de uma batalha ininterrupta pelos códigos culturais da sociedade. Quem, ou o que quer que vença a batalha das mentes das pessoas sairá vitorioso, pois aparatos rígidos e poderosos não serão capazes de acompanhar, em um prazo razoável, mentes mobilizadas em torno do poder detido por redes flexíveis e alternativas. Tais vitórias podem ser efêmeras, pois a turbulência dos fluxos de informação manterá os códigos em constante movimento. Por isso as identidades são tão importantes e, em última análise, tão poderosas nessa estrutura de poder em constante mutação – porquanto constroem interesses, valores e projetos, com base na experiência, e recusam-se a ser dissolvidas estabelecendo uma relação específica entre natureza, história, geografia e cultura. As identidades fixam as bases de seu poder em algumas áreas da estrutura social e, a partir daí, organizam sua resistência ou seus ataques na luta intencional pelos códigos culturais que constroem o comportamento e, consequentemente, novas instituições (CASTELLS, 2008, p. 423-424).

⁷ Este estudo, no qual Néstor Canclini pautou-se, trata-se do livro *No Logo* (Sem logo, a tirania das marcas em um planeta vendido), de Naomi Klein, jornalista, ativista e escritora canadense. Este livro foi publicado em 2000.

A globalização modifica o entendimento do que chamamos de “popular”, adjetivo geralmente utilizado para demarcar um determinado espaço, um território, a identificação de uma população. Popular, sob essa lógica, conduz a certos intercâmbios mundializados, à transnacionalização. O popular tem sinônimo de popularidade, em que tudo é possível, como a mistura de elementos de diversos países, como, por exemplo, a música coreana com a roupa indiana e a comida brasileira.

A globalização pode excluir e segregar, mas também pode integrar as culturas. Hoje, a interação entre cultura local e global não são antagônicas. Tanto é que outra nomenclatura vem sendo utilizada para nomear essa integração, que é o termo “glocal”. Segundo Canclini, essa integração glocal não é algo estranho na nossa sociedade, pois, segundo ele:

Já nos habituamos ao fato de o aparelho em que escutamos música ser japonês ou alemão; a marca do carro, estadunidense ou européia. Mesmo quando esses produtos são montados no nosso país, já não sabemos ao certo onde suas peças foram fabricadas. Um dia comemos o mesmo que nossos avós, no dia seguinte almoçamos às pressas num *McDonald's* enquanto escutamos Ricky Martin ou Gloria Estefan misturando inglês e espanhol na mesma canção, e à noite pedimos um *delivery* porque não temos vontade de cozinhar, e enquanto esperamos o entregador decidimos se acompanharemos o jantar com um disco brasileiro, do cantor marroquino que acabamos de descobrir ou com os cliques da MTV, que podem ser de qualquer lugar (CANCLINI, 2008b, p.88).

Em resumo, a globalização é um processo já consolidado, que transforma as relações econômicas, laborais e políticas, em todo o mundo. As empresas transnacionais impõem-se aos Estados-Nação em vias de desenvolvimento, por meio da movimentação dos seus fluxos de capital. Estes fluxos ora estabilizam suas economias, através do aporte de recursos e investimentos, ora desestabilizam-nas, com a retirada desses recursos para serem aplicados às economias que lhes ofereçam maiores lucros. A influência dessas organizações transcende a área urbana e já incorpora o campo na sua área de dominação. Nesse contexto, as culturas também são influenciadas. Há uma ação dialética entre cultura local e global, em que o global tenta impor-se como cultura dominante e, em resposta às ações culturais locais, são reafirmadas como modos de resistência.

Esse movimento de resistência aparece arraigado ao movimento de reterritorialização. Estes são representados por movimentos sociais que defendem/afirmam a produção local, acompanhados, também, pelo mercado localizado, como rádios e televisões regionais, pequenos segmentos de músicas e bens folclóricos. Essas

instituições tentam atingir a um público específico, a partir da desmassificação, criando formas de enraizamento local (CANCLINI, 2010).

Tal forma de consumir também possibilita que um determinado consumidor diferencie-se de consumidores de outros bens, justamente pelos aspectos simbólicos/estéticos em questão:

[...] nas sociedades contemporâneas boa parte da racionalidade das relações sociais se constrói, mais do que na luta pelos meios de produção, pela disputa em relação à apropriação dos meios de distinção simbólica. Há uma coerência entre os lugares onde os membros de uma classe e até de uma fração de classe se alimentam, estudam, habitam, passam as férias, naquilo que lêem e desfrutam, em como se informam e no que transmitem aos outros (CANCLINI, 2010, p.60)

Associamos tal entendimento ao público frequentador das festividades do folgado do Bumba Meu Boi. Geralmente, os expectadores dessas apresentações são pessoas que conhecem, brincam, estão acostumadas com a dramaturgia (autos) e com os figurinos presentes nas encenações do Bumba Meu Boi. Assim, o sentido mítico existente nesses folgados torna-se propriedade daqueles participantes, já que eles distinguem-se dos demais, que não pertencem ou não partilham dos mesmos elementos simbólicos. Veremos tal assunto com maior profundidade, no próximo capítulo.

Por outro lado, Hall (2009) compreende que os processos globalizantes e a globalização cultural têm efeitos desterritorizantes. Justamente pelo afrouxamento do tempo e do espaço, proporcionados pelas novas tecnologias, acaba-se por alargar os laços entre a cultura e o lugar. Para ele, mesmo que as culturas tenham os seus locais, não é muito fácil, hoje, identificar as suas origens.

Para Raymond Williams (2007), a globalização representa um novo ciclo de expansão do capitalismo que, para consolidar-se, desregulamenta as fronteiras territoriais, permitindo uma movimentação de fluxos e capital, em tempo real, maximizando os lucros. Ela reforça a interdependência desigual entre as nações, ressaltando as suas diferenças locais, e determina, ainda, a transnacionalização do capital: este já não tem território, requerendo, assim, um rearranjo no sistema político-institucional e econômico-financeiro internacional. “Hoje em dia o ‘meramente’ local e o global estão atados um ao outro, não porque este último seja o manejo local dos efeitos essencialmente globais, mas porque cada um é condição de existência do outro” (HALL, 2011, p.44, grifo do autor).

Nesse momento, apresentamos o outro processo existente devido à globalização, e é contrário ao da homogeneização cultural, que é o processo da

disseminação da diferença cultural, que, de maneira lenta e sutil, vem descentrando esse modelo imposto.

Dessa forma, as identidades nacionais e locais tentam, em resistência à globalização, reforçar as suas identidades. Há, nesse processo, uma tensão entre o global e local que leva a uma transformação da identidade. Em certa medida, as identidades locais tentam preservar-se dessas influências e tensões, pois elas representam ligações com eventos, lugares, histórias e símbolos particulares, de pertença. É uma tentativa de evitar a homogeneização global. Porém, há uma tendência de o mercado interessar-se pelas diferenças culturais; pelas diversas etnias. Acreditamos que a globalização não tem força suficiente para exterminar todas as culturas nacionais/locais e substituí-la por um tipo específico de cultura, mas ela pode, sim, produzir novas formas de articular o global e o local e, assim, produzir novas identificações globais e locais.

No próximo capítulo, contextualizaremos o folguedo do Bumba Meu Boi, indicando a sua origem, as influências na criação dessa manifestação cultural, com respeito à presença dos povos oriundos de várias partes do globo juntamente do povo nativo, e a associação do Bumba Meu Boi aos jesuítas.

Exporemos a estrutura do Bumba Meu Boi, no tocante ao auto dramático que embasa todo o folguedo. Apresentaremos as personagens e os seus figurinos, a classificação dos sotaques – estilos de tocar condizentes aos tipos de instrumentos musicais – de grupos de Bumba Meu Boi. Também mencionaremos as transformações dessa manifestação cultural, em relação às dificuldades financeiras para manter viva a tradição, e os apadrinhamentos políticos que alteram, de certa forma, parte da estrutura dos grupos que deles recebem auxílios financeiros.

3.2 O BUMBA MEU BOI NO BRASIL

Presente em grande parte do país, existente praticamente em todos os Estados brasileiros, o Bumba Meu Boi mantém alguns padrões de elaboração que são independentes da região onde se brinca. Podemos citar alguns padrões, como a vestimenta dos brincantes, os instrumentos musicais, certos movimentos coreográficos, manifestando a sua pluralidade de significados e identidades, a partir do conhecimento produzido pelos brincantes e pelas suas experiências de vida, dentro de cada região.

O folguedo do boi é brincado em diversas regiões do Brasil. No Norte e no Nordeste, está relacionado às festas juninas; em outras regiões, como na região Sul, são natalinos, ligados às festas de reisado que ocorrem nos meses de dezembro e janeiro. No Sudeste, encontramos os festejos de boi principalmente associados ao período carnavalesco (SAURA, 2008).

É uma expressão cíclica com início no mês de abril e término em outubro, e o seu clímax ocorre no período junino, entre os dias 23 e 30, congregando os festejos referentes aos Santos: João, Pedro e Marçal. O início dos festejos do Bumba Meu Boi acontece no que é chamado de “Nascimento do boi”. Posteriormente, ocorre o “Batismo do boi”, realizado geralmente no Sábado de Aleluia. E, finalizando, em outubro, realiza-se a “Morte do boi”, vindo o boi a ressurgir, no início do outro ciclo.

A nomenclatura desse folguedo também é múltipla e dependerá da localidade onde é desenvolvida. Chama-se *Bumba Meu Boi* ou *Bumba Boi* no Maranhão; *Cavalo Marinho* em Pernambuco; *Boi Bumbá* na Amazônia; *Boi Calemba* no Rio Grande do Norte; *Boi de Roça* na Bahia; *Bumba de Reis* no Espírito Santo; *Boi Pintadinho* no Rio de Janeiro; *Vaquinhas* em Minas Gerais; *Boi de Mamão* em Santa Catarina; *Boizinho* no Rio Grande do Sul. No Estado de São Paulo, há o *Boi de Conchas* em Ubatuba, *Carreiras de Boi* em Porto Ferreira e *Boitatá* em Iguape.

Para além da nomenclatura, a estrutura da brincadeira também muda em cada lugar onde é tematizada. Enquanto, no Maranhão, temos diversos grupos que contam o mesmo auto, em Parintins, existe uma disputa entre dois bois – o Boi Caprichoso e o Boi Garantido. O intuito dessa competição é o de sair um vencedor, que é escolhido pela criatividade das suas toadas, pela beleza das fantasias e pelo envolvimento de todos com as coreografias.

Existem evidências históricas que mostram, na forma de pinturas rupestres, datadas de aproximadamente 25.000 anos a.C., que festejos acerca do boi já faziam

parte do cotidiano social. Acredita-se que a existência de rituais sobre o boi, seus elementos, tais como máscaras, indumentárias e, até mesmo, alguns gestos e movimentos, estão presentes desde o início da humanidade.

Percebe-se que o homem venera o animal “boi” desde tempos longínquos, pois ele simboliza uma força geradora, força de vida, que marca a relação do homem e da natureza como uma divindade agrária. E a diversidade das práticas do homem com esse animal foi trazida para o nosso país, por meio dos colonizadores portugueses e dos escravos vindos da África, contribuindo, pois, para a sua presença no Brasil.

Ao tratarmos do Bumba Meu Boi, falamos de uma dança que revela, nos seus movimentos e gestos, as representações sociais, imbuídas de valores, tradições e costumes das sociedades onde se originou essa prática. As brincadeiras, folguedos e demais manifestações festivas onde o boi é tematizado acontecem devido à importância desse animal na nossa sociedade, acerca dos quais França e Reis dizem que foi justamente o gado, no cotidiano da população brasileira, que fez com que acontecesse o “processo civilizatório e de expansão do território brasileiro em direção ao interior do país” (FRANÇA; REIS, 2007, p.46).

Desse encontro surge a cultura do “boiar”, a partir do imaginário popular, sendo motivo para a criação de músicas, danças, histórias, que mostram nas suas letras a gratidão do povo pelo serviço prestado com a ajuda do boi, que se evidencia “[...] uma entidade de maior porte, exaltada e sobre-humana [...] uma agregação coletiva de valores que possui particularidades e uma gigantesca riqueza espiritual, com ressonâncias de afeto dentro de quadros religiosos específicos” (FRANÇA; REIS, 2007, p.46).

Existem duas vertentes daquilo que se refere à origem do Bumba Meu Boi: uma delas relaciona-se ao Ciclo do Gado no Brasil; a outra, ao teatro de catequização dos jesuítas.

Há relatos segundo os quais, após a descoberta e colonização do Brasil, a exportação do gado criado principalmente na região do nordeste brasileiro – terras doadas em sesmarias para a criação de gado pelo Governador de Pernambuco –, serviu de grande comércio durante o Ciclo Econômico do Gado – e o Bumba Meu Boi aparece durante esse período:

O escravo vindo da África não encontrou melhor companheiro do que o boi para os seus dias mais tristes. Para os seus trabalhos mais penosos [...] quando depois o boi associou-se também aos dias alegres do negro do engenho – os de danças, de cachacas e de festa - na figura do bumba-meu-boi, é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de

expressão de muita mágoa recalcada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão (PÁDUA, 2010, p 143).

Pode-se, ainda, afirmar que o convívio do homem com o gado e a importância do boi na vida dos mouros, dos chefes indígenas, atribuiu ao animal um valor mítico-religioso e simbólico, dando origem às danças dramáticas, e, assim, às brincadeiras com o boi, da qual o Bumba Meu Boi faz parte:

A importância do boi na vida brasileira, do chefe no organismo tribal, na mourama, na conquista de terras, deu ao boi, ao chefe, ao mouro, um valor místico, um valor religioso, esotérico às vezes, e sempre simbólico, que foi o convite à criação das danças dramáticas. Foi a finalidade religiosa que deu aos bailados a sua origem primeira e interessada, a sua razão de se psicológica e a sua tradicionalização (PÁDUA, 2010, p.147).

O Ciclo Econômico do Gado, principalmente no nordeste, foi um momento especial de contribuição para a criação do folguedo do Bumba Meu Boi. Nesse período, a importância do gado era tamanha no dia a dia dos índios e negros escravos – era o seu instrumento de trabalho, a sua condução e o seu alimento –, que a sua representação foi denominada por Mario de Andrade como uma das “Danças Dramáticas Brasileiras”.

Para França e Reis, o folguedo do Bumba Meu Boi indica a possibilidade de ser uma derivação de desfiles e representações teatrais religiosas em comemoração às festividades católicas, presentes nas tradições espanholas e portuguesas. Esse costume foi retomado no Brasil “[...] pelos jesuítas em sua obra de evangelização dos indígenas, negros e dos próprios portugueses aventureiros e conquistadores no catolicismo, por meio da encenação de pequenas peças” (FRANÇA; REIS, 2007, p.41).

Acredita-se que o auto do boi seria, portanto, uma adaptação das peças de catequização dos jesuítas realizada pelos negros escravos, índios e demais habitantes da época. Na visão de Santos (2011), tais peças remontam às tradições europeias, como as portuguesas “Tourinhas Minhotas”, “Touros de Canastra”, “Monólogo do Vaqueiro” e o cortejo francês *Boef gras*. Com relação às “Tourinhas Minhotas” e aos “Touros de Canastra”, são festejos portugueses, nos quais um boi feito de vime arremete-se contra o público que o assiste. A tradição portuguesa do “Monólogo de Vaqueiro” remonta às obras de Gil Vicente que foram apresentadas em comemoração ao nascimento de D. João, no castelo de D. Maria. Já o *Boef gras*, era um cortejo que homenageava os proprietários mais importantes que habitavam Paris no século XVII. Esse cortejo apresentava-se nas portas das residências dessas pessoas ilustres.

No Minho – antiga província de Portugal que hoje corresponde à Braga –, é costume em procissão “[...] ir adiante um boi enfeitado ou adornado – Boi bento – que

encarna, assim, ao vivo, a tradição católica do boi da manjedoura em que veio ao mundo o Menino-Deus” (FRANÇA; REIS, 2007, p.39).

Sabe-se que algumas civilizações têm no boi uma figura sagrada, tal é o caso da civilização indiana com o boi *Zebu* que, para França e Reis (2007, p.37), representa “[...] o símbolo do poder gerador da natureza”. A vasta e antiga literatura indiana mostra o percurso do boi zebu e a sua identificação como um animal sagrado, na Índia. Também são encontrados relatos de culto ao boi *Geroa*, com os grupos *bantos ba naneca*, na África, onde, em uma procissão nas ruas de certas aldeias, o boi é conduzido a um entendimento sagrado/religioso.

O folguedo do Bumba Meu Boi não teve origem no Brasil. Segundo Santos, o Bumba Meu Boi incorpora elementos vindos da cultura indígena e da própria cultura africana, tornando-se, posteriormente, “[...] uma autêntica criação da cultura popular brasileira” (2011, p.47).

Carvalho (1995) aponta o aspecto de sincretismo existente nas cenas de vaquejadas do auto desse folguedo, identificando nele fortes procedências ameríndias e elementos de fonte europeia, embora ressalte que o negro africano trouxe a ele a sua contribuição principal.

A presença de elementos associados à Igreja Católica é identificada na brincadeira do Bumba Meu Boi. Tal influência ocorre devido ao convívio dos habitantes com os jesuítas na missão de catequização:

[...] como a diretriz desses religiosos era única, os jesuítas contribuíram para uma certa uniformidade e difusão dessas danças dramáticas de norte a sul do país [...] o teatro catequético do bailado popular, centrado na religião, tinha dois temas básicos: conversão e ressurreição. O Bumba-meu-boi é citado com exemplo dessa segunda temática, pois, no decorrer do seu ritual, o boi morre e depois ressurgiu, em meio a uma série de peripécias (CARVALHO, 1995, p.37).

Azevedo Neto (1997) reitera esse entendimento, segundo o qual, o Bumba Meu Boi foi utilizado pelos jesuítas para catequizar a população, a partir das condutas morais encenadas no auto. Para esse pesquisador, o que houve foi, de fato, foi uma adaptação, pelos jesuítas, de um auto previamente existente à chegada deles à realidade social brasileira daquela época.

Identifica-se, claramente, essa influência num outro auto fundador da brincadeira do Bumba Meu Boi, cuja lenda é contada por Bueno (2001) : São João tinha um boi muito estimado; era um boi especial que dançava de um jeito único, alegrando e encantando a todos os presentes no dia da comemoração do seu aniversário. Eis que, num determinado ano, após o aniversário de São João, São Pedro pediu emprestado a

São João o seu boizinho para que este pudesse, da mesma forma, alegrar o seu aniversário. São João, mesmo ressabiado, emprestou-o ao Santo. Após a comemoração do aniversário de São Pedro, São Marçal, todo maravilhado com a performance do boi, também queria tê-lo enfeitando o seu aniversário e pediu-o emprestado a São Pedro, que consentiu, lembrando que o boi era de São João. Porém, São Marçal não avisou aos convidados da sua festa que o tal boi apresentar-se-ia lá, e ele foi confundido com o boi que seria servido aos convidados. Desapontado com o fato, São João nunca mais teve outro boi animando suas festas.

Percebe-se que o folguedo integra um processo mítico, cuja manifestação é Joanina, pois suas encenações iniciam-se no mês de Junho, em homenagem a São João. Porém, não há idolatria ao boi: este serve com instrumento de clemência, de orações e de pedidos dos aflitos, da resolução das angústias dos devotos a São João. Portanto, o boi encurta a distância entre o santo e o brincante/fiel.

Azevedo Neto (1997, p.45) pontua que, além de São João ser homenageado nesse folguedo, existe uma interseção dessa brincadeira com o Sebastianismo. Diz a lenda que “na véspera de São João, Rei Sebastião se transforma em luzente touro negro encantado, com uma estrela de ouro na testa na Praia dos Lençóis, no município maranhense de Cururupu”. Assim, o boi, embora tenha o seu couro trocado ano após ano, sempre tem uma estrela amarela na testa, fazendo a homenagem ao Rei Sebastião.

Esse auto caracteriza outro ponto fundamental da brincadeira, pois todo ano o boi muda o seu “couro” e as suas “toadas”, e existe um motivo para isso. O novo boi geralmente é uma promessa a São João por um milagre realizado; uma graça alcançada. Esse boi é como um presente a São João para substituir o seu boizinho de estimação (BUENO, 2001). Assim, conseguimos entender o motivo que faz com que o Bumba Meu Boi seja encenado, principalmente, no período de comemorações juninas, geralmente iniciando a brincadeira no dia de São João.

3.2.1 O auto do Bumba Meu Boi

O Bumba Meu Boi é uma manifestação cultural que mostra, na sua estrutura, a diversidade de influências imigrantes, fruto da miscigenação brasileira entre negros, indígenas e europeus, advindos dos processos migratórios forçados (no caso do negro africano) e livres (europeu colonizador). A incorporação das simbologias de cada povo, frutos das suas tradições, constitui a essência da brincadeira do Bumba Meu Boi.

Com o convívio entre as diferentes nações e imigrantes, foi construída a narrativa do auto, que é central para a realização do folguedo do Bumba Meu Boi, e que é encenada a partir de cinco personagens centrais, a saber: 1- o negro escravo, Pai Francisco; 2- a negra escrava, Mãe Catirina; 3- o amo, dono do Boi; 4- o Boi; e 5- o pajé que ressuscita o boi.

Azevedo Neto (1997) destaca o caráter alegórico do auto, no qual as personagens atuam junto às lendas nele envolvidas, num tom tragicômico, sendo a estrutura dramática do enredo encenado provida de um pouco de comédia, nas situações e falas dessas mesmas personagens. O desenrolar da estória, nas situações contracenadas e nos diálogos que envolvem o viés cômico, retrata a realidade dramática do cotidiano social maranhense.

A encenação do auto conta a história de um casal de negros escravos (Pai Francisco e Mãe Catirina) que viviam em uma fazenda. Grávida, Mãe Catirina deseja que seu marido traga-lhe a língua do boi mais bonito para comer. Então, Pai Francisco rouba e mata o melhor boi do seu patrão. Dando falta do seu boi mais querido, o patrão sai à sua procura e encontra-o praticamente morto. Tomado por uma tristeza profunda, ele manda o capataz apurar o caso e descobre que foi Pai Francisco o causador da tragédia. Um grupo sai à procura do Pai Francisco na mata e, com a ajuda dos índios, encontra-o. Em meio à luta e à recusa, esse grupo consegue dominar o Pai Francisco e trazê-lo de volta à fazenda, onde ele terá de reanimar o Boi, sob pena de pagar com a própria vida. Assim, toda a fazenda é mobilizada para salvar o boi e, com a ajuda dos pajés e das suas feitiçarias, conseguem ressuscitar o animal e salvar a própria vida, para a alegria de todos (REIS, 2008a; SAURA, 2008).

O primeiro registro que se tem sobre a brincadeira do Bumba Meu Boi, no Brasil, é datado de 1840, em Recife, como notícia do periódico intitulado “O Carapuceiro”, do Padre Miguel do Sacramento Lopes da Gama:

De quantos recreios, folganças e desenfados 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 [...] não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos pra cá não há bumba-meu-boi que preste, s nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete 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 o complemento do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual, negro cativo, faz cair de pernas a ar o seu confessor e acaba como é natural, dando muita chicotada no sacerdote (PÁDUA, 2011, p.55).

O Bumba Meu Boi era uma das brincadeiras prediletas dos escravos no Brasil, que, colocados à margem da sociedade, desafogavam no folgado a sua agressividade e o seu protesto. Isto era visto pelas autoridades como baderna, atentado à ordem pública, daí as perseguições e proibições sofridas por conta do auto.

Essa manifestação cultural foi perseguida, tanto pelos representantes da elite local, quanto pela polícia. A lei nº 517, de 20 de junho de 1891, foi criada para proibir as apresentações desse auto:

Art. 37- Ficam proibidos os toques, os sambas ou batuques de caixas, na porta ou dentro das casas das ruas mais publicas dessa villa. Os infractores, chefes dos divertimentos e os donos das casas, serão multados em 5\$000 sofferão dous dias de prisão, se forem escravos.

Art. 38- Ficam prohibidas as dansas dos pretos escravos ou maracatu, pelas ruas e praças d'esta cidade; os infractores sofferão vinte e quatro horas de prisão, e os escravos duas dúzias de palmatoadas (PÁDUA, 2010, p.144).

Todas essas influências fizeram do Bumba Meu Boi uma das manifestações culturais de maior representatividade popular no Brasil. O seu contexto histórico inicia-se praticamente como brincadeira de escravos, para ser, em seguida, perseguido pela polícia, devido à sua conotação de crítica social e política, desprezada por parte da sociedade pelas mesmas razões (REIS, 2008a).

Nesse sentido, Azevedo Neto (1997, p.99) coaduna com Reis (2008a, 2008b), no sentido de que, muito além de o Bumba Meu Boi ser uma dança dramática, de diversão do povo, ele serve como um “[...] o veículo da crítica aos costumes e de sátira aos poderosos.” O seu caráter de sátira e reivindicação era difícil de ser tolerado ou permitido, pois trazia à tona as contradições presentes na realidade brasileira. Por isso é que o boi também demonstra ser uma expressão de violência interclasse.

O tom crítico da sátira do casal escravo serviu como transgressão e como uma forma de denúncia da população pobre ao descaso dos governantes:

O Bumba-meu-boi [sic], tido pela elite como um brinquedo estúpido dessa “gente menos pensante”, na verdade mostrava o quanto o povo estava atento ao quadro social em que vivia, ao mesmo tempo em que revelava os expedientes utilizados para sobreviver ao cotidiano de uma sociedade desigual. Se na vida real não conseguiam punir aqueles que consideravam seus opressores, no auto do bumba a catarse era alcançada através do ridículo imposto a cada um deles. A ressurreição do Boi, permitindo a Sebastião/Pai Francisco ser salvo do castigo do fazendeiro, significava a superação do povo às condições de vida pouco favoráveis que levavam e ao escravo, em particular, os limites impostos pela classe senhorial à sua condição de ser humano[...] (PÁDUA, 2010, p.145, grifo do autor).

Também como indicador da contribuição negra na constituição da manifestação cultural do Bumba Meu Boi aponta-se essa manifestação como um auto

dramático de sobrevivência histórica dos negros, no Brasil. O ritual do Bumba Meu Boi expressa uma busca de afirmação, de identidade dos grupos que sobrevivem na sociedade de então, na condição de dominados, destacando-se os grupos de negros. Esse auto conservou, durante todo o tempo – desde as suas origens até os dias de hoje – o seu sentido de reivindicação social, principalmente vindo dos escravos e pessoas consideradas comuns, servindo como uma forma de essa população externar a sua visão da realidade, de solicitar, de defender-se, de pedir pelos seus direitos, que muitas vezes foram e são esquecidos ou negados.

Tais reivindicações são disfarçadas no contexto satírico dentro do qual o auto é elaborado, o que, muitas vezes, fez com que os representantes do Poder do Estado – seja na figura de um policial, padre, ou, até mesmo, o senhor das terras – pudessem divertir-se com as “trapalhadas” dos personagens, da forma “vulgar” de falar e cantar, e de satirizar o branco devido à sua situação dominante. A pesquisa de Pádua (2010, p.139) relata um momento em que o Padre Lopes Gama considerou a brincadeira destituída de valor:

[...] de quantos receios, folganças e desenfados há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como aliás bem conhecido bumba-meu-boi. Em tal brinco não se encontra nem enredo, nem verossimilhança, nem ligação; é um agregado de disparates.

Vimos que a não compreensão do Padre sobre o auto era proposital por parte de quem o escrevia e dramatizava. Tal falta de inteligibilidade da encenação pelo Padre ocorreu pelo seu não entendimento dos códigos e símbolos de uma cultura que não eram suas. Isto fica evidente a partir dos seus escritos, ao descrever o auto segundo o seu entendimento:

Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadócio, enfiado pelo fundo de um panacu velho, chama-se o cavalo-marinho [...] há além disso outro capadócio que se chama Pai Mateus. O sujeito do cavalo-marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e de Mateus. Todo divertimento cifra-se em o dono de toda esta súcia fazer dançar, ao som de violas, pandeiros e de infernal berradeira [...] além disso o boi morre sempre sem quê nem pra quê, e ressuscita por virtude de um clister que pespega o Mateus, coisa muito agradável e divertida para os judiciosos espectadores (PÁDUA, 2010, p.139).

Essa passagem citada nos direciona a algo relevante: quando um observador analisa uma cultura diferente da sua, geralmente o que ele quer encontrar são hábitos em comum, atividades com o mesmo grau de importância que teriam na sua própria cultura. Contudo, esse observador (que no caso é o padre Lopes Gama) pode não identificar a inteligência, a criatividade, as habilidades específicas, existentes no que ele está observando, e considerá-las vulgares e desnecessárias, portanto. Isso se dá

principalmente quando os seus produtores são analfabetos, considerados “ignorantes”, como era o caso dos negros escravos que brincavam o Bumba Meu Boi, e o Padre Lopes Gama, letrado, branco, que via nas palavras, na escrita culta, a única cultura que importava.

Outro ponto a ser destacado é que a figura do Padre Lopes Gama, justamente por ser um líder jesuíta, servia como pessoa de exemplo a ser seguido, com poder de dominação. Ele influenciava as atitudes da sociedade local, desde aquilo que se escolhia para vestir àquilo que se valorizava como sendo bom. De fato, o que se pode chamar aqui de cultura popular, produzida pelos pobres, na verdade, não recebia o seu devido valor e era considerado vil, de mau gosto, pelo referido padre.

De fato, era isso que acontecia: as autoridades de poder da época comunicavam à população – por diversos meios – a forma como liam essa manifestação popular e formavam a opinião da sociedade, de acordo com os seus interesses.

Ainda com alusão às perseguições ao Bumba Meu Boi, pelo poder oficial, cumpre ressaltar o que ocorria nessa época, no Maranhão:

De fato, há registro de uma forte campanha contra o funcionamento da “brincadeira”, resultando na sua proibição pela autoridades policiais. Os dados levam a crer a vigência dessa medida pelo menos no período de 1861 a 1867, pois, no ano de 1868, João Domingos Pereira do Sacramento- cronista do “Semanário Maranhense”- surpreendentemente, saúda com entusiasmo a volta dessa antiga usança, em virtude de uma sábia resolução policial. (CARVALHO, 1995, p.52)

França e Reis reforçam que, até a década de 1960, os grupos de Bumba Meu Boi não conseguiam ter acesso ao centro da cidade, pois a sua circulação era restrita, somente podendo circular de forma livre no entorno da cidade. Esses mesmos autores relatam uma situação que acontecia com certa frequência:

Como o desfile de apresentação dos bois se dá em frente ao quartel do Exército Brasileiro (24 Batalhão de Caçadores), era costume os militares não deixarem os brincantes ou demais populares se encostarem aos muros do quartel, sendo até cutucados com a ponta da baioneta, não os deixando nem se aproximarem. (FRANÇA; REIS, 2007 p.32)

A liberdade em expressar o auto do Bumba Meu Boi na sociedade maranhense ocorreu de forma definitiva durante a gestão de José Sarney, na década de 1970, quando se proibiu a perseguição aos brincantes desse folguedo, intensificando-se as relações entre o Estado, a cultura e a política.

Para alguns pesquisadores (CARDOSO, 2012; OLIVEN, 1983) as apropriações de certas manifestações da cultura popular brasileira e suas transformações em símbolos de identidade regional/nacional são manipulados pelo Estado.

Para Cardoso (2012), as estratégias definidas por José Sarney e, mais tarde, por Roseana Sarney, em associar as suas imagens à cultura popular e, mais especificamente, ao Bumba Meu Boi, tem como foco o interesse em adquirir dividendos políticos, e não ajudar o desenvolvimento dessas manifestações populares. No Maranhão, a missão adotada foi a de retomar a propriedade tanto da economia quanto da cultura maranhense, que se encontrava em decadência. Os discursos políticos passaram a difundir a necessidade de se reinventar o Estado do Maranhão, mostrando que estavam preparados para o progresso, a partir de uma suposta identidade regional.

Um dos problemas gerados pela corrida pelo desenvolvimento e modernização do Maranhão foi o êxodo rural e a migração de centenas de famílias para a capital, São Luís. Isso ocorreu devido à doação de terras e benefícios fiscais - como a isenção de impostos – realizados pelo Governo do Estado – aos empresários nacionais (MARQUES, 1996).

Essas famílias passaram a desenvolver, na capital, as manifestações da sua cultura rural como forma de identidade, resistência e reivindicação. As suas brincadeiras passaram a conviver no mesmo ambiente das outras manifestações aceitas pela sociedade ludovicense. Elas foram negociadas com o poder público e com a elite, que por muitas vezes impediam que elas fossem realizadas na parte central da capital, havendo, pois, uma demarcação urbana como limite da sua circulação.

Para que essa brincadeira pudesse romper com tal limite imposto, o folgado passou por algumas violências físicas e simbólicas, tendo de “[...] se enquadrar em alguns padrões de normalidade das elites e dos espaços nobres, passando por um processo de assepsia, em que os elementos considerados grotescos sofrem um ‘aprimoramento estético’” (CARDOSO, 2012, p. 32, grifo do autor).

Durante a gestão de José Sarney, alguns grupos que trabalhavam com as manifestações da cultura popular, entre eles o Bumba Meu Boi, foram convidados a apresentar-se no Palácio dos Leões (Palácio do Governador). José Sarney, então, passou a ser apontado como o principal responsável pela valorização da cultura popular do Maranhão, adquirindo capital simbólico desse folgado:

[...] José Sarney adquiriu capital simbólico e reforçou sua legitimidade na esfera cultural com ações de ‘proteção’, ‘incentivo’ e ‘valorização’ das

culturas populares, o que facilitou a apropriação ou cooptação desses grupos culturais pelo governador. É assim que o Estado passa a modificar o processo produtivo dos fenômenos culturais. Na medida em que o apoio oficial reconhece e, portanto, seduz os atores culturais, consegue abrandar ou desmotivar seu caráter de crítica e contestação social (CARDOSO, 2012, p.35, grifo do autor).

Na gestão da sua filha, Roseana Sarney (1995-2002; 2009-2012), uma das suas primeiras ações foi o pagamento de cachê para as apresentações das manifestações de cultura popular em eventos previstos no calendário oficial de festas do Estado. Para tal, o Governo do Estado constituiu parcerias com empresas de grande porte apoiando-se na Lei *Rouanet* – Lei Federal de Incentivo à Cultura –, que isenta fiscalmente as empresas que investem em produções culturais.

O pagamento do cachê é feito mediante o cadastro oficial dos grupos de Bumba Meu Boi (entre outros). Esses grupos são classificados em três categorias: A, B, C e D, havendo diferenças de uma categoria para outra: os grupos da categoria A recebem um cachê de R\$ 2.200,00 por apresentação, num total de dez apresentações; os da categoria B, C e D recebem o mesmo valor de R\$1.400,00 por apresentação, diferindo apenas na quantidade de apresentações, que diminuem ao descer a classificação: a categoria B tem um total dez apresentações; a categoria C, oito; e a categoria D, cinco apresentações.

Ainda de acordo com a mesma autora, o cadastro oficial que os grupos fazem é uma forma de controle do Estado das manifestações culturais maranhenses, e sua condição para um grupo poder ter direito a esse cadastro é a imposição desse grupo ser pessoa jurídica. Dessa forma excluíram-se diversos grupos e atribui-se um status que portam direitos àqueles que estão incluídos, o que não deixa de ser uma forma de dominação.

As toadas, cantadas ao longo da representação cênica do auto, demonstram que, muitas vezes, o tom de denúncia e protesto acaba por apropriar valores e ideias do pensamento dominante. Nessa luta de contrários, reflete-se o jogo de forças sociais que a própria manifestação da luta de classes proporciona:

No bojo do processo de desenvolvimento capitalista do Estado, em que se alteram as formas das relações de poder, conseqüentemente, a ideologia burguesa precisa de redefinição para manter-se, o Bumba-boi, foi, gradativamente, sendo reconhecido como uma manifestação de Cultura Popular, rompendo os limites físicos dos bairros, penetrando no centro da cidade, nas festas das “famílias de bem”, no lazer da burguesia, enquanto mercadoria de consumo cultural (CARVALHO, 1995, p. 46, grifo do autor).

Essa dominação política traduz-se com maior visibilidade no momento em que certas toadas são feitas, homenageando os políticos, o governo do Estado, pois, para garantir acesso aos benefícios financeiros, faz-se necessário esquecer a contestação. Por conta disso, alguns grupos de Bumba Meu Boi têm pensado em meios de não se render a tal cenário. França e Reis (2007) apontam algumas estratégias de sobrevivência e continuidade dessa tradição, em que grupos produzem CDs e promovem a venda de ingressos para que o público assista aos ensaios.

É possível identificar a importância desse folguedo pela sua visibilidade crescente na mídia televisiva, impressa e virtual. Somente no ano de 2011, a cidade de São Luís, com pareceria entre o Governo do Estado e a Prefeitura de São Luís, promoveu vinte e dois arraiais com palcos para as brincadeiras de bois, espalhados por toda a cidade, do centro à periferia. As apresentações dos grupos de Bumba Meu Boi iniciavam-se às 19h e acabavam por volta das 05h da manhã.

Durante o período junino, a capital Maranhense transforma-se: a cidade respira, dorme, vive o boi. No período compreendido entre junho e julho, até mesmo um pouco antes, em maio, e um pouco depois, em agosto, vários arraiais são construídos na cidade, totalizando mais de vinte – no centro e na periferia –, patrocinados por órgãos oficiais como o Governo do Estado do Maranhão e a Prefeitura Municipal de São Luís, e outras entidades particulares (CARVALHO, 1995).

Por um lado, são positivas a promoção e a divulgação da cultura local para o Brasil e para os outros países, pois a vinda de um público vasto para as cidades Maranhenses é importante, não somente para a economia local, como também para o conhecimento e a apreciação das manifestações culturais regionais. Por outro, sabe-se do poder da Indústria Cultural em promover os seus produtos culturais e o acarretamento de uma homogeneização da cultura do Bumba Meu Boi.

Essa preocupação é importante pois existem outras manifestações culturais que foram reapropriadas pela Indústria Cultural e, embora a sua releitura atraia turistas do Brasil e de outros locais do mundo, perdeu-se, de certa maneira, parte do seu significado, construído por tantos anos. Assim, transformou-se em uma prática espetacularizada, vindo a tornar-se uma espécie de ‘carnaval junino’.

Não vemos a expansão nem a propagação dos festejos relacionados ao Boi como depreciativos. Porém necessita-se de cautela, ao analisarem-se as mudanças contextuais que o Bumba Meu Boi vem sofrendo, enquanto manifestação cultural. Observa-se que essa tradição não é estanque: a própria dinâmica da sociedade,

promovida por meio das suas redes social e de informação, é o suficiente para interferir na brincadeira. E isso pode ocorrer em vários aspectos, sejam eles estéticos, musicais, instrumentais, indumentários e de possíveis criações de personagens, visto que o que vivemos hoje não é a mesma realidade da época do Ciclo Econômico do Gado.

As transformações que sofrem algumas manifestações de brincadeiras de Boi ultrapassam o limiar do seu contexto de origem, culminando numa preocupação maior em conseguir agradar o outro, o espectador, e, nesse caminho, muitas vezes a brincadeira original é transformada em outra, diferente daquela que movia os brincantes de outrora, ainda que se encontrem na mesma localidade.

3.2.2 As personagens do folgado, os seus sotaques e as dificuldades da sua manutenção

As personagens que dançam e dramatizam o auto vêm mudando com o passar do tempo. Há aqueles que abominam tais mudanças, pois, para eles, a brincadeira deve ser como sempre foi, e há outros que justificam, historicamente, a inserção de novas personagens, alegando que, em outras épocas, elas já compunham o folgado e foram esquecidas com o desenrolar dos anos.

Apesar dessa discordância, conseguimos delimitar algumas personagens que compõem o auto do Bumba Meu Boi. São diversas as personagens que ajudam a dramatizar essa estória. Podemos citar o caboclo de penas, os vaqueiros e o cazumbá.

O caboclo de penas, figura indígena que dança próxima ao mestre, é uma figura grande devido aos diâmetros do seu chapéu, que cobre o rosto do brincante, atribuindo-lhe um ar misterioso. A sua vestimenta é feita de pena, utilizada também nas pulseiras e nos calcanhares, com saiote e peitoral feitos do mesmo material. Os seus movimentos são realizados a partir de batidas de pés no chão – como se fosse uma guerra, passando ao público a impressão de que ele flutua, devido à utilização de penas. O caboclo de penas traz a sabedoria do povo da floresta e todos os seus movimentos remetem à ancestralidade.

Figura 1- Caboclo de penas

Fonte: Ricardo Ricci Uvinha

Os vaqueiros representam os heróis anônimos da nossa sociedade. A sua característica é a de um ser atento, compenetrado e corajoso. Os seus movimentos representam uma luta simbólica e ancestral do homem contra a fera; da dominação da besta. A sua função no folguedo é a de capturar, transportar, amansar e alimentar o boi. O corpo dos vaqueiros remete ao heroísmo das suas ações. Como vestimentas, usam chapéu com fitas coloridas que vão da cabeça aos pés – com o intuito de alegrar o boi e enfeitá-lo para não o deixar fugir. Os seus peitoral e saiote são bordados de materiais muito coloridos.

Figura 2 – Vaqueiros

Fonte: Site do Grupo Cupuaçu

O cazumbá representa um bicho grande e tem cabelos com cores fortes. Usa uma longa vestimenta, escondendo o seu corpo gigante. São personagens com referência à ancestralidade africana, principalmente a da cultura negra angolana e/ou congolesa. Trata-se de uma animalidade símbolo da agressividade e da crueldade, chamada *cazumbi*. No folguedo, ele bate o seu sino como se tivesse surgindo das trevas, com o intuito de afastar o mal.

Figura 3 - Cazumbá

Fonte: bumba-nosso-boi.blogspot.com

Cada grupo de Bumba Meu Boi tem o seu amo, que é a figura do dono do boi, e é quem comanda a brincadeira, com o seu maracá, que é quem busca parcerias para conseguir a saída do boi; quem resolve os problemas existentes durante os ensaios e, muitas vezes, quem também compõe as toadas que serão tocadas nas apresentações do grupo.

Figura 4 – Amo do boi

Fonte: Site do Grupo Cupuaçu

A figura do amo é a de um líder, não somente do folguedo, mas, muitas vezes, da sua comunidade. Geralmente, o amo é um senhor idoso, que tem considerável experiência no comando do grupo, em razão de fazer acontecer a convivência pacífica entre os componentes do seu boi, da resolução dos problemas e das dificuldades a serem transpostas, o que confere ao amo certo prestígio. É para ele que os moradores do bairro reportar-se-ão para contar os problemas e para reivindicar melhores condições do local onde habitam, no que diz respeito à saúde pública, educação, asfalto, transportes, e demais questões que envolvam o cotidiano daquela comunidade (FRANÇA; REIS, 2007).

Azevedo Neto (1997) coloca-nos que a liderança do amo varia, de acordo com o valor que tem o seu boi: quanto maior ele for, maior e incontestado será o seu comando. A sua influência permeia desde a escolha do desenho do couro do boi até a indicação dos candidatos em que o grupo votará nas eleições seguintes:

[...] e a ele – ao dono do boi – são levados todos os problemas: a filha de um participante que caiu e precisa ir ao pronto-socorro; um brincante que brigou no mercado, foi preso e precisa ser solto; um emprego para Fulano: uma licença para Beltrano. Enfim, os problemas de todos, são afunilados para aquele que tão bem soube criar e sabe manter uma brincadeira de muito apuro e que carece de sustança para conservar (AZEVEDO NETO, 1997, p.87).

Quando os brincantes de determinado grupo não têm condições de bancar financeiramente as despesas do boi, ou não conseguem um número de apresentações que levante cachê suficiente para cobrir os gastos, procura-se alguém que tenha condição financeira de fazê-lo. O dono do boi é a pessoa que arca com as despesas do grupo. Essa figura passa a ser proprietária de parte dos figurinos do folguedo, da armação e do couro do boi. O boi passa, portanto, a ser de um dono, e não de uma comunidade ou bairro. (AZEVEDO NETO, 1997).

As despesas de organizar um grupo de Bumba Meu Boi são grandes e variadas: muitas vezes os cachês que são recebidos pelas apresentações e a baixa quantidade de apresentações não possibilitam cobrir essas despesas. Devido a isso é comum que os donos dos grupos tentem respaldo financeiro de figuras políticas. A esses últimos, sabendo da liderança do dono do boi na sua comunidade, acabam por ajudá-los, pois sabem que essa atitude pode render-lhes uma quantia significativa de votos. Porém, Azevedo Neto (1997, p. 97-98) alerta-nos para um problema, que é a retirada do cunho crítico da encenação, em que situações que seriam natural, justa e facilmente ridicularizadas “[...] são, simplesmente, postas de lado para realce dos fatos inteiramente

inexpressivos [...] surgem toadas para prefeitos, deputados, governadores, senadores, etc.”.

Quando o dono do boi de determinado grupo de Bumba Meu Boi não possui condições de arcar com as despesas da brincadeira, muitas vezes não lhe resta outra possibilidade, senão cobrar um cachê para as apresentações. Azevedo Neto (1997) identifica, nesse cenário, a comercialização das apresentações, em que o intuito do dono do boi é o de pagar as dívidas geradas pelos gastos com o figurino, que, ano após ano, vem tornando-se mais rico, mais brilhante, mais caro. Contudo, isso contribuiu ao agradar os fregueses que assistem à brincadeira, passando a ser, também, um modo de disputa por melhores cantores, miolos, dançarinos.

França e Reis (2007) colocam-nos outra situação que sempre permeou os grupos de Bumba Meu Boi, relacionada, mais especificamente, ao amo do boi. Estes são, geralmente, senhores que iniciam a sua trajetória nos folguedos de boi ainda jovens, influenciados, muitas vezes, ou por algum membro da sua família que já era brincante, ou por gostarem da brincadeira.

Esse jovem ganha experiência pela atuação em diversos papéis dentro da brincadeira e, ao longo do tempo, são reconhecidos pela comunidade a que o boi pertence como um possível líder para continuar fazendo a brincadeira daquele boi específico.

Alguns desses novos amos ou donos de boi são, hoje, pessoas idosas que enfrentam problemas de saúde, o que os impede de continuarem à frente do grupo. O problema está justamente no fato de grande parte desses senhores não prepararem os seus substitutos, principalmente pela falta de interesse de muitos.

Os amos ou cantadores de toadas do Bumba Meu Boi adequam-se ao que é caracterizado por diversos pesquisadores (Azevedo Neto, 1997; Reis, 2008b; Saura, 2008) como sotaques. Cada grupo que encena o auto do Bumba Meu Boi pertence a um sotaque. Os sotaques são estilos musicais diferentes, e os instrumentos musicais e indumentárias pertencentes a cada grupo são diferentes. Atualmente, existem cinco sotaques distintos que fazem parte do folguedo do boi: o Sotaque de Zabumba, o Sotaque de Matraca ou da Ilha, o Sotaque de Orquestra, o Sotaque de Pindaré ou da Baixada e o Sotaque de Cururupu ou Costa-de-mão.

O Sotaque de Zabumba é considerado o ritmo mais antigo dos bois do Maranhão. As suas influências são africanas, e o instrumento em destaque são as zabumbas. Somadas a elas estão os maracás e pandeirinhos. A indumentária tem

destaque para os chapéus de fitas coloridas, que são enormes, pregados na lateral por fitas de cetim coloridas que chegam até os pés dos brincantes. Essa vestimenta é utilizada pela personagem caboclo de fita. Outra personagem característica desse sotaque são as tapuias, que utilizam vestimenta indígena.

Figura 5- Grupo de Sotaque de Zabumba

Fonte: www.flickr.com

Já no Sotaque de Matraca ou da Ilha, o instrumento musical em destaque é a matraca, que são dois pedaços de madeira que são batidos um contra o outro. Junto às diversas matracas encontram-se, também, outros instrumentos, como os pandeirões, os tambores-onça e os maracás. As indumentárias utilizadas por esses grupos têm base em penas. As suas personagens são indígenas, caboclos de penas (cujas roupas são confeccionadas com penas de ema), caboclos de fita e os vaqueiros (com vestimentas inspiradas no cangaceiro).

Figura 6 – Brincante tocando matraca

Fonte: www.correiobraziliense.com.br

Com relação ao Sotaque de Orquestra, a sua base instrumental está nos instrumentos de sopro e de cordas, como saxofones, banjos, clarinetes e flautas. Somados a eles aparecem também o bombo, o tambor-onça, os maracás e as matracas. As fantasias das índias destacam-se pela beleza e riqueza dos detalhes; já os boieiros são vestidos de farda (com botas, coletes, golas, saiotes e peitorais).

Figura 7- Músicos do Sotaque de Orquestra

Foto: saddamhn.blogspot.com

O Sotaque de Pindaré ou Baixada é parecido com o sotaque da Ilha, mas o seu ritmo é mais lento, pois usam pandeiros menores e pequenas matracas; os demais instrumentos musicais são idênticos. Já as indumentárias têm destaque pelos chapéus dos rajados, que são bastante grandes, utilizando pena de ema, também. Uma personagem em destaque é o cazumbá, cuja fantasia contém, além de uma carranca, um grande traseiro.

Figura 8- Personagem rajado com seu chapéu

Fonte: www.passeiourbano.com

Finalmente, o Sotaque de Cururupu ou Costa-de-mão tem como principais instrumentos musicais pandeirinhos que são tocados com o dorso da mão. Junto aos pandeiros estão os maracás. A vestimenta desse grupo tem destaque nos chapéus de fitas muito coloridas e os bordados nas demais roupas, como calças e coletes, que são de veludo.

Figura 9- Músicos utilizando as costas das mãos para tocar

Fonte: www.passeiourbano.com

Azevedo Neto (1997) esclarece que muitos instrumentos musicais que compõem os sotaques são praticamente os mesmos, como pandeiros e caixas, não existindo matracas nem zabumbas, por exemplo, além de o figurino também ser muito parecido. O que diferenciava cada grupo eram os movimentos coreográficos das personagens e o ritmo musical das toadas.

Ainda de acordo com o autor, a classificação em sotaques não é suficiente para explicar a diferença entre cada grupo de Bumba Meu Boi. Para ele, essa classificação deve obedecer à ordem de grupos, subgrupos e sotaques, que têm as suas raízes distintas: a negra, a branca e a indígena, cada qual com as suas influências nas vestimentas e nos instrumentos musicais.

Mesmo em meio às discordâncias quanto aos subgrupos, sotaques, instrumentos musicais, esses não modificam a estrutura da apresentação dos grupos de Bumba Meu Boi. A estrutura das apresentações do Bumba Meu Boi obedece a uma ordem, com início no nascimento do boi, que sempre se dá no Sábado de Aleluia. Esse dia também é considerado o primeiro ensaio do boi, em que os brincantes reúnem-se para iniciar as brincadeiras de boi daquele ano, com toadas diferentes e novas

vestimentas. Em seguida, é feito o Batismo do Boi: o padrinho é escolhido e este dá o nome para o boi.

A cada ano muda o padrinho e, conseqüentemente, o nome do boi. O batismo é realizado num altar e, às vezes, algumas igrejas abrem as suas portas para realizar esse ritual. Existe a figura do benzedor, ou outro membro, que pode ser da Igreja Católica, que fará o ritual do batismo, com cantigas e orações que são acompanhadas em coro, tanto pelos brincantes pertencentes aquele grupo, quanto pelos espectadores.

Cada apresentação de Bumba Meu Boi obedece a uma ordem, que vai da preparação dos brincantes ao final da apresentação. Assim que o grupo chega no local de apresentação é feita a primeira etapa: o “guarnicê é a concentração dos brincantes e do boi. O segundo momento da brincadeira é chamado de “Lá Vai”, em que se canta uma toada, informando ao público que aguarda a apresentação que o boi está pronto para brincar. A terceira etapa, o “Licença”, é o pedido ao dono do estabelecimento onde o boi irá apresentar-se para iniciar o folguedo, apresentando o grupo. Em seguida, vem a Saudação, que é o louvor ao boi e ao dono do estabelecimento, anunciando que o Auto irá começar (esse momento também é chamado de “a hora da matança”, pois acontece a encenação do auto). No momento em que os pajés ressuscitam o boi e todos ficam contentes com tal feita, o amo canta uma das mais importantes toadas de todo o folguedo, que é o “urrou” (o urro que o boi dá, sinalizando que está vivo). Algumas toadas são apresentadas após esse momento, e vem, então, a parte final da apresentação, que é a Despedida (SAURA, 2008).

O que, de fato, acarreta em mudanças no folguedo, tanto na sua estrutura quanto na forma de apresentação dos grupos de Bumba Meu Boi, é a condição financeira dos grupos. Como nos relata Azevedo Neto (1997), no final da encenação da morte do boi, toda a sua armação era totalmente quebrada pelos brincantes, sinalizando o fim do ciclo. Hoje, devido ao elevado custo para arcar com uma nova armação para o boi, muitos grupos modificam o final da brincadeira, dando um sumiço no animal ou, até mesmo, libertando-o.

Ainda de acordo com o autor, a morte do boi, que acontecia no interior do Maranhão, realizava-se com fartura de comida e bebida para todos os participantes e espectadores. Já na capital, não era da mesma forma: ao final da apresentação, os brincantes voltavam para as suas casas. A mudança ocorreu quando um brincante “[...] fez uma promessa de botar um boi pra São João e matar um para brincante comer, no

dia do fim da brincadeira. Desse ano para frente ficou no costume: morte de boi - mas de boi que se preza! – tem que ter muita comida e muita bebida e – no mínimo! – três noites seguidas de baile” (AZEVEDO NETO, 1997, p.84).

Muito embora as mudanças concretizem-se na forma de apresentar, montar e criar as toadas, um ponto que permanece na expressão “Bumba Meu Boi” é a palavra “Bumba”, que é classificada como interjeição, conferindo um entendimento de choque ou batida. Nesse sentido, o significado seria “Bate, meu boi!”. Esse bater está relacionado à acidez do cunho crítico, de ataque, das reivindicações de direitos, do relato das discriminações e injustiças, a partir das letras das músicas e do sentido que os movimentos das danças dão ao festejo. E é por isso que, durante as apresentações dos grupos dos bois, tanto os integrantes dos grupos – os chamados brincantes – quanto o público em geral repetem várias vezes, de maneira vibrante, “Bumba, meu boi!”.

3.2.3 A encenação e o brincante: o processo de constituição do folguedo

A construção de uma personagem do folguedo do Bumba Meu Boi é iniciada, na maioria das vezes, na infância, em que os indivíduos entram em contato com tal brincadeira, por meio da convivência e do envolvimento entre a sua família e a comunidade local que o realiza. Nessas comunidades, o não brincar torna-se uma exceção.

Tal experimentação, por tornar-se frequente, proporciona, primeiramente, um acompanhamento pela observação, e a criança, o adolescente ou o adulto percebem todo um entrelaçamento de informações: passos de dança, criação de toadas, costura de figurinos, falas entre os brincantes. A partir desse momento, o indivíduo passa a experimentar tais passos e a participar de todo um universo de práticas desses brincantes, para tornar-se, depois, um membro efetivo do grupo de Bumba Meu Boi.

Para Barroso (2012, p.370), isso é possível devido ao hábito adquirido durante todo esse processo, a partir do qual esse indivíduo incorpora, guarda, na sua memória corporal, as aquisições que a convivência com o folguedo – seja na sua família, seja na comunidade, seja ainda nas duas situações – proporcionou:

[...] a partir de sua máscara (características corporais) e do roteiro de suas ações. Como se faz ao longo da vida, o brincante adquire uma habilidade incorporada para interpretar o personagem, e o faz com toda a “naturalidade”, como toda a “verdade” [...] E a cada função, o brincante vive a vida de seu personagem, naquela circunstância e naquele momento dados. E o faz bem, porque o brincante só faz o que sabe fazer, o que é dele, o que ele sabe fazer

melhor que ninguém, ou seja, ser ele mesmo, um pedaço de seu ser, uma dimensão particular do seu modo de ser, que permanece mais ou menos oculta em seu cotidiano [...] ao longo da vida, o brincante vai enriquecendo o acervo de gestos, falas e procedimentos de seu personagem, tornando-o mais rico e complexo. Esta acumulação de recursos é que distingue a qualidade do brincante ao fazer de seu personagem. Para brincar, ele tem seqüências de formalidades incorporadas. Ele possui um alfabeto de gestos e um léxico corporal, herdados da tradição, desenvolvidos no correr dos anos e guardados na memória corporal.

Ainda de acordo com o mesmo autor, há, ainda, um entendimento de que nem todo indivíduo que convive, experimenta, brinca o Bumba Meu Boi será, de fato, um brincante que receberá uma personagem no auto. Isso se justifica pelo fato de que esse brincante tem algo que os outros não têm: uma espécie de dom, algo natural que vem antes da própria existência desse indivíduo. “[...] Os mestres costumam dizer que arte não se aprende, o brincante ‘já nasce com aquele planeta’ [...] cabe ao aprendiz sentir se nasceu ou não para aquela arte, experimentando não só suas aptidões, mas também suas paixões” (BARROSO, 2012, p.357).

No entendimento das teorias que compõem os Estudos Culturais, tais aptidões e paixões são possíveis, e distinguem um brincante do outro, justamente pela cultura. Segundo Williams (2007), a cultura é um modo de vida, e, desta forma, os afazeres do cotidiano que permitem a esse indivíduo apropriar-se dos elementos constituintes da brincadeira do boi elaboram, desse modo, as suas representações sobre tais personagens, sobre o auto e sobre tudo aquilo que o estrutura.

Quando o mestre da brincadeira identifica que tal indivíduo/aprendiz construiu ou incorporou determinadas habilidades, ele desenvolve-as, seja pela imitação, seja pelo contato cinestésico do mestre com o seu aprendiz. Porém, o fato de esse brincante fazer a performance de determinada personagem, num dia de comemoração, não necessariamente o fará em outro momento, que não o da festividade.

Isso se explica da seguinte maneira: “[...] a recordação performática do brincante só chega, plenamente, em situação de brincadeira”. Para poder esclarecer o que seja a recordação performática, Barroso buscou em Bastide, que diz:

[...] se um outro é necessário para se recordar [...] não é todavia porque eu e um outro, nós estamos mergulhados dentro de um mesmo pensamento social, é porque nossas lembranças pessoais estão articuladas com as lembranças de outras pessoas num jogo bem regado de imagens recíprocas e complementares. O que faz com que essas imagens sejam lembradas cada vez que a comunidade reencontra sua estrutura, por intermédio da intercomunicação dos papéis, os mecanismos vocais ou gestuais, em todo caso sempre motores, provenientes dos ancestrais. Certamente, toda lembrança, estando ao mesmo tempo no passado e no presente, enquanto presente se

mistura à totalidade do fluxo da consciência, logo se modifica. Sobre este último ponto [...] todas as imagens da tradição não se reavivam, mas somente aquelas que estão de acordo como o presente (BASTIDE, 1970 apud BARROSO, 2012, p.360-361).

Assim, não basta o brincante estar vestido com o figurino da personagem que representará, mas precisa estar num ambiente que propicie a sua performance, com os seus rituais preparatórios: pode ser a reunião em volta da fogueira no guarnicê, como as doses de cachaça previamente ingeridas por algum brincante, criando um clima propício para a sua encenação.

O brincar de boi sugere um outro tempo que não o do cotidiano, o tempo real, mas um tempo em que o presente dá vez à recuperação da memória do brincante, numa reatualização do mito, no decorrer da sua encenação. É introduzido, pois, o tempo mítico, que convive com o momento atual, mas suspende a hierarquia do cotidiano. Por existir tal diálogo, o mito, mesmo retornando de forma cíclica, todos os anos, rompe com as repetições, pois ele é restabelecido; cada começo de um novo ciclo é um novo começo, como se fosse um parto.

Pavis (2013) entende que a encenação permite que essa noção espaço-temporal consiga ser ampliada, e que tudo o que está contido em tal noção, como as ações, os gestos e os movimentos dos atores, brincantes ou dançarinos ganhem um ritmo dinâmico na representação, cabendo ao mestre, ou encenador, organizar todos esses elementos numa obra de arte unificada.

A figura do mestre do folguedo, para Barroso (2012, p.372), é de relevância pois ele é sede da memória e do corpo dos brincantes, “é o mestre e só ele que detém a memória do conjunto da sua brincadeira, ele é quem dá forma ao desenrolar geral do folguedo, funciona como um encenador, ou diretor teatral, mas como um encenador em cena.”

Assim, a figura do amo ou mestre do folguedo, como dito anteriormente, é fundamental numa performance de Bumba Meu Boi. O seu papel de liderança extrapola os limites da brincadeira, passando a exercer, muitas vezes, liderança na comunidade onde se brinca de boi. Isso é demonstrado no decorrer da encenação do Bumba Meu Boi, pois o mestre veste-se diferentemente dos demais brincantes e, nas suas mãos, ele utiliza um maracá. Com o chacoalho do maracá, o mestre dá algumas pitadas na encenação: ele muda a toada, imprime ritmo, fluência, tensão, descontração, e muda o roteiro, se precisar.

A saúde do mestre, para a manutenção da brincadeira é fundamental, uma vez que ele tem como papel a integração e reunião dos demais brincantes. É da sua performance que, muitas vezes, dependerá a memória corporal coletiva e ancestral, da complexidade do acervo dos gestos e movimentos:

Deste modo, posso dizer que o Mestre é um portador ativo de uma tradição, que guarda em seu corpo a memória de um saber coletivo. No entanto, devo ir além e dizer que ele não se restringe a repeti-la, inova e desenvolve a herança que a ele foi repassada. Portanto, não se trata de um guardião ou de um preservador da cultura, mas de um criador e inovador (BARROSO, 2012, p. 373)

Ao tratarmos de encenação e a performance, buscamos a definição de Pavis (2013, p.3), em que ele defende que a encenação é “uma representação feita sob a perspectiva de um sistema de sentido, controlado por um encenador ou por um coletivo.” Assim, a encenação do folguedo do Bumba Meu Boi não acontece sem determinada ordem. O contexto sobre o qual o auto do boi é apresentado ao público obedece, não somente a um sistema simbólico que fornece um sentido para o fazer do grupo e de quem o assiste: o desenrolar dos acontecimentos do auto também necessita da organização desse sentido para ser inteligível. É uma regulação necessária, tanto para os atores/brincantes, quanto para o público.

As técnicas da representação numa encenação, como o figurino, os objetos cênicos, as músicas e os acessórios, auxiliam na ampliação do sentido do que se quer apresentar, desde uma peça às brincadeiras populares. Essas técnicas de representação cênica estão relacionadas ao sistema espacial e temporal da encenação (PAVIS, 2013).

Um outro ponto que destacamos, com relação a encenação do folguedo, é que o fazer do ator brincante vai além da representação. O brincante brinca, e nesse brincar, ele vive uma outra vida, que é a sua personagem, em um faz de conta que contará com improvisação até mais do que representação. Existe uma revelação durante a brincadeira: essa encenação não demonstra ações imitadas, simplesmente, e sim, ações que são vividas, em que os atores/brincantes também têm ações decisivas, que interferem no desempenho da sua personagem.

Nesse sentido, quando um brincante dirige-se ao público durante a encenação do folguedo, fá-lo como uma personagem que está nele incorporada. Há uma fusão entre o indivíduo que brinca e a sua personagem, gerando um ser que não é somente um nem o outro, daí o entendimento que o brincante revela. Não há repetição de ensaio: as situações da encenação ocorrem conforme a circunstância, o que faz com que cada apresentação/encenação seja única.

A Praça do Boi fica num entroncamento de três ruas dentro da comunidade do Morro do Querosene. Trata-se de um bairro residencial, de classe média, no local

onde as festividades acontecem; há a presença de poucas atividades comerciais e culturais: um teatro e dois bares. Nos dias de festejo, algumas casas abrem as suas portas para a venda de alimentos e bebidas.

Figura 11 e 12- Imagens do comércio nas ruas do entorno da praça

Créditos: Ricardo Ricci Uvinha

Algumas barracas são armadas para a venda de roupas, artesanatos, instrumentos musicais, além da venda de comidas típicas nordestinas (tapioca, acarajé), lanches, churrascos, e bebidas, com ênfase nas cervejas e demais bebidas alcoólicas, água, sucos e refrigerantes.

[...] ao redor da praça na frente das casas existe várias barraquinhas de comidas, dá para ver agora uma barraquinha de acarajé, tem muitas barraquinha de bebida, gente com isopor vendendo cerveja, refrigerante, água, pinga, lanches, tem é batida, tem na gente que monta barraquinha para vender camiseta, roupa, tambores que são utilizados durante a apresentação, artesanato, artesanato tipo hippie, pipoca, batata frita chips, xiboquinha, tem uma barraca que vende utilitários, tipo roupas usadas como se fosse, não sei, itens vindos da casa da vovó ou alguma coisa como a praça Benedito Calixto, e dá pra ver também um lugar que é exatamente um brechó, roupas, tapete, produtos usados, dá pra ver também que na casa, tem algumas casas próximas que a pessoa vende milho verde, já vendia isso eu me lembro da outra vez que eu vim e agora tá vendendo tempurá também, tem gente estende um paninho e coloca as suas máscaras, hã africanas, boinas, enfim uma série de coisas (Relato da Equipe de Observação).

O público é diverso, na sua maioria composto por jovens adultos, muitos estudantes da Universidade de São Paulo, professores da mesma instituição, que residem no Morro do Querosene – uma vez que o Morro do Querosene está localizado próximo a esta instituição – além de pessoas advindas de outras localidades do município de São Paulo.

Figura 13 – Diversidade do público que assiste à encenação

Fonte: Ricardo Ricci Uvinha

A faixa etária do público muda conforme o período do evento. Por tratar-se de um evento que ocorre a partir do início da tarde, adentrando a madrugada, a presença de crianças é maior à tarde do que à noite. Parte dessas crianças também participam do auto do Bumba Meu Boi e de outras manifestações populares que são desenvolvidas no decorrer do dia, e outras veem nesse espaço um local de encontro com outras crianças; um local para brincar.

Figura 14- Crianças brincando durante o evento do Bumba Meu Boi

Fonte: Equipe de observação

Especialmente nesse festejo, o público interage e participa ativamente da encenação, para não dizer que o público também se torna ator de tal evento. É interessante constatar que a festa é um local de encontro, outro motivo que faz com que as pessoas participem do evento.

Enquanto os brincantes do Grupo Cupuaçu estão na praça, guarnecendo na fogueira – preparando-se para o início do cortejo em busca do boi –, parte do público sequer presta atenção. Muitos ficam em rodas, conversando, bebendo, fumando, dando risada, enfim, reunidos com seus pares. Nessa festividade, percebemos que um telão foi colocado em meio às árvores, projetando a parte central da praça, local onde as apresentações ocorrem. Entendemos que isso foi feito para facilitar a visão do público localizado à periferia da praça, visto que é grande a quantidade de pessoas que comparece a tais apresentações.

Figura 15- Telão instalado nos galhos da árvore da praça do boi

Fonte: Equipe de observação

No entanto, quando os brincantes do grupo partem de um cortejo, em busca do boi, saindo em bloco, cantando e dançando, a maioria das pessoas que estão presentes acompanha essa saída não só dançando e cantando, mas também, fumando, comendo, bebendo. O público expectador vira ator, dançarino, brincante.

Não tem como negar também que o cenário é composto pelas pessoas que estão aqui aguardando o início da festa, jovens, predominantemente são jovens (Relato da Equipe de Observação).

Alguns rituais e simbolismos estão implícitos no festejo da Morte do Boi. Entre os que conseguimos perceber estão: o guarnicê, o cortejo, o mourão e a morte do boi. Esses rituais/simbolismos serão explicados no decorrer da descrição da encenação da Morte do Boi.

As músicas/toadas cantadas durante toda a encenação, que inicia com a chegada dos brincantes na fogueira e termina com a ‘matança’ do boi preso no mourão, são diversas, entretanto, os temas de tais toadas relacionam-se ao lamento da morte do boi, toadas em louvor a São João, sendo, portanto, toadas que cantam sobre amor, paixão, encantamento pela amada.

4.3 Atores

As personagens que fazem a encenação da Morte do Boi representam figuras sociais distintas e têm papéis diferentes durante a festividade. São as índias, os caboclos de pena, os caboclos de fita, os vaqueiros, o boi, o amo, o puxador, os músicos, o Pai Francisco e a Mãe Catirina.

[...] a gente vê pessoas com vestimentas diferentes, é.. eu vou tentar descrever, tem um tipo de vestimenta com um chapéu todo bordado com algumas coisas brilhantinhas e são presas fitas compridas, fitas coloridas na parte traseira do chapéu, é na aba da lateral até a outra lateral, as fitas são coladas talvez no chapéu, e vão descendo até o chão, por baixo tem uma camisa branca, e um ...não sei como chama isso é uma coisa tipo de vaqueiro mesmo, é... que põe por cima da camisa, tem umas franjinhas, na lateral e também, é.. isso tudo bordado, nas costas tá escrito cupuaçu, que é o nome da do grupo, e elas usam uma calça de cetim, um lilás, é.. e tem uma outra fantasia .. uma outra vestimenta, que é uma fantasia de pena então um chapéu cheio de pena, a base do chapéu também é toda bordada com, com não sei se é lantejoulas, não é lantejoulas é aquele compridinho, é.. formam desenhos de flores, ela tem também uma parte que vai nos ombros, que veste, ele tem uma saia também cheia de penas que é um outro adereço que fica no tornozelo com as penas viradas para cima(Relato da Equipe de Observação).

Figura 16 e 17- Imagem das personagens Índias e Caboclo de Fitas

Fonte: Equipe de observação

Como já mencionado anteriormente, o público torna-se ator, principalmente na busca do boi, com a saída de todos a procurar nas casas do Morro do Querosene.

Outras personagens surgem nessa festa em particular. Com a saída do grupo e do público pelas ruas à procura do boi, que está escondido porque sabe que vai morrer, alguns moradores são inqueridos nas suas residências sobre a localização do boi. Esses moradores também acabam por completar o quadro de atores/brincantes dessa encenação.

Com relação às representações de cada personagem, podemos identificar que tanto o amo quanto o puxador exercem o papel de liderança de todo o grupo. Eles incentivam todos a procurarem o boi, eles é que perguntam aos moradores das casas próximas onde encontrar o boi, eles é que comandam o andamento da encenação: a concentração/preparação para o acontecimento do dia, os momentos alegres em busca do boi, a felicidade em encontrá-lo e trazê-lo novamente para a praça, a tristeza em ter de matá-lo. Tal comando dá-se por voz de comando, em algumas situações; em outras, ao pedirem para todos cantarem determinadas toadas, e pelos diálogos com os moradores sobre o paradeiro do boi.

Parece que existe alguém, uma pessoa que lidera aí o grupo no sentido de.. de... dos instrumentos musicais mesmo, da música. Ele fica com um chocalho, ele apita, dando o sinal da hora que é para a música acabar, dando um sinal para eles pararem de tocar (Relato da Equipe de Observação).

As interjeições do puxador e do amo, além das tentativas de fuga do boi, davam maior dinamismo ao cortejo. Havia períodos em que todos os presentes estavam calmos, caminhando como se fosse uma procissão, e outros períodos em que todos estavam correndo para não permitir que o boi fugisse. Muitas vezes voltavam alguns metros correndo atrás do boi, para depois avançarem um pouco no caminho de volta à praça.

As índias são as primeiras do cortejo, e dançam durante todo o seu percurso, demonstrando, com os seus movimentos, que estão numa espécie de guerrilha, preparadas para o confronto, que é justamente encontrar o boi e não permitir que ele fuja.

Os Caboclos de Pena e os Caboclos de Fita também têm o papel de perseguir e impedir a fuga do boi. Eles dançam juntamente ao boi, com movimentos alegres, nos seus figurinos coloridos, retratando a vontade divina e o destino que o boi, querendo ou não, precisa ter.

Figura 18- Imagem da personagem Caboclo de Penas

Fonte: grupocupuacu.org.br

Os Vaqueiros também, junto do cortejo, vão atrás do boi, ao lado dos líderes (amo e puxador), e são os que rodearão o boi ao encontrá-lo, e voltam o caminho para a praça, o tempo todo segurando o boi, tentando e esforçando-se para que o boi não fuja. Ao chegarem à praça, ainda rodeando o boi, são eles que o laçam e o amarram no mourão para matá-lo.

O Pai Francisco sai a procura do boi junto dos demais, e o seu papel principal é matar o boi, logo após este ser trazido e amarrado ao mourão.

Figura 19- Imagem do Pai Francisco e da Mãe Catirina

Fonte: grupocupuacu.org.br

4.4 Encenação

A encenação da Morte do Boi é iniciada com o acendimento da fogueira na praça, que se mantém acesa durante toda a festa. Esse momento é chamado de guarnicê, ao qual os brincantes/integrantes do grupo chegam aos poucos, aproximando-se da fogueira.

Figura 20- Imagem do guarnicê do Grupo Cupuaçu

Fonte: Equipe de observação

Os motivos são múltiplos nesse encontro: para aquecerem os instrumentos (aqueles feitos com couro), para a concentração e preparação emocional/espiritual dos brincantes/dançarinos. Essa fogueira tem um papel de elo aglutinador e de transe, e os brincantes começam a cantar algumas toadas, numa união que os prepara para o objetivo da festa, que é a matança do boi.

Eles parecem que estão se comportando, estão calmos antes da festa começar, parece que o movimento da dança é irresistível que enquanto eles aguardam estão sempre se movimentando, com princípio de dança, alguns parecem que estão bem concentrados, as vezes conversando entre si, outros participantes também conversam com outras pessoas que não estão com as roupas, que não vão fazer parte do auto (Relato da Equipe de Observação).

Após todos já estarem guarnecidos, aquecidos e preparados, o amo do boi convida todos os presentes a saírem num cortejo, em busca do boi pelas ruas do bairro. Nesse momento, todos os integrantes do grupo posicionam-se em ordem: primeiro o amo, seguido das índias, dos caboclos e dos músicos, e o público acompanha o grupo por todos os lados.

Aqui as índias vão a frente com os caboclos de penas junto delas, depois vão os caboclos de fita, com as crianças integradas à elas, depois a gente pode ver a Catarina, ela vai logo depois como se estivesse protegida. Depois tem os vaqueiros que vão com as matracas e depois deles aí sim vai o povo atrás, principalmente aqueles que estão com as matracas e com os pandeirões. Assim os pandeirões vão atrás e aí vai o povo todo fazendo esse cortejo (Relato da Equipe de Observação).

Durante o cortejo, todos os integrantes saem cantando toadas e dançando (organizadamente nos seus grupos), seguidos pelo público espectador, com o intuito de resgatarem o boi, que se esconde em alguma casa da região. Esse grupo, que é imenso devido à quantidade de pessoas, vai caminhando, cantando e dançando por algumas casas. O puxador pergunta a alguns moradores a respeito do paradeiro do boi, até que ele é encontrado.

Figura 21- Imagem do boi tentando disfarçar-se com galhos de árvore

Fonte: Equipe de observação

Em frente a uma das casas, um pouco antes de encontrar-se o boi, há um mourão muito colorido, com saquinhos contendo doces amarrados nos seus galhos, juntamente dos folhetos do Grupo Cupuaçu. Ao seu lado, encontra-se uma mesa com bolos e doces, que são oferecidos pela dona da casa a todas as crianças e integrantes do grupo. Esse mourão é trazido pelo grupo até a praça, e é nele que o boi será amarrado e, em seguida, morto.

O pai Inácio (Francisco) vem aqui no mourão e ele começa a perguntar pra uma pessoa onde tá o boi, ele tá procurando o boi, ele pergunta se alguém viu o boi, as pessoas dizem que não viu, que não sabem, geralmente quando o boi acha uma porteira ele ó escapa. Ele ela faz um sinal de que o boi não está aqui não (Relato da Equipe de Observação).

Durante o trajeto de volta, o boi tenta escapar, correndo, esquivando-se das pessoas que o estão pajeando, mas ele é sempre capturado pelos brincantes. Os vaqueiros impedem-no de fugir, fazendo uma espécie de cordão de isolamento ao seu redor.

E agora o boi fica como se estivesse meio zonzo, pra lá, prá cá ele tenta fugir de novo, corre, e o povo todo vai atrás do boi.

Tem um caboclo de fitas que fica na frente do boi, como que hipnotizasse o boi, interessante, empurrando o boi pra lá, o boi pra cá, como que deixasse ele andar mas não desse espaço para que ele de fato fugisse. É uma brincadeira mesmo, e ele tenta fugir e os caboclos de fita correm, e as índias correm, todos cercam o boi (Relato da Equipe de Observação).

Figura 22- Imagem do Caboclo de Fitas confrontando o boi

Fonte: Equipe de observação

O interessante é que todos os presentes correm atrás do boi quando este foge. Em vários momentos, vê-se muitas pessoas voltando a várias casas para tentar resgatar o boi. O envolvimento de todos os participantes (brincantes e público) é bem grande.

Olha e agora agente vê o boi, lá em cima o boi vem, e o pai Inácio com o facão na mão, e a criançada começou a correr na direção do boi, e tem alguns caboclos de fita já segurando o boi, e o boi se debate, o pai Inácio vem correndo e vem com o facão, vem com o facão, segura o boi, segura o boi e a crianças tentam impedir, e o boi tá todo enfeitado, tá com galhos, engraçado que o boi abaixa a cabeça, e o pai Inácio sai, diz que só quer brincar com ele, e as crianças protegem, as crianças tentam impedir falando que não vai pegar o boi, tem gente arrumando o boi, e o cortejo tá se aproximando do boi. As pessoas vêm, uma índia veio encostou no boi e se benzeu, fez o sinal da cruz. E o boi tem pedra agora no cortejo e sai correndo, e o pai Inácio segura o boi, o pai Inácio segura o boi, pega o boi pelo chifre, e vem todo

o mundo atrás, as crianças tentam impedir, as crianças vestidas como caboclo de fita, e o pai Inácio fica com a espada para cima, nessa tentativa né, nessa encenação toda, e o boi enfrenta o pai Inácio vai para a frente dá uma cabeçada nele. E o boi se debate, e o povo vê, e o boi gira, gira, gira tenta fugir o pai Inácio segura o boi, e as índias e os caboclos de penas, o boi corre, o boi sai correndo, e o boi sai correndo e sai todo o mundo correndo atrás, e as índias seguram o boi, impedem ele de fugir, fazem um círculo como que cercassem o boi, impedindo que o boi saísse. O caboclo de penas também... agora elas ficam dançando como índios mesmo, batendo o pé envolta do boi, num círculo, o boi cercado, em volta dançando, correndo, ele avança pra cima de todo mundo, mas ele não consegue escapar, o pai Inácio segura a cabeça dele, pega ele pelo chifre (Relato da Equipe de Observação).

Então o pai Francisco tá aqui no mourão, o mourão tá parado, e tão trazendo o boi aqui pra cima. Tão trazendo o boi aqui pra cima, e o boi sai correndo de novo, o povo grita: segura o boi! E o povo vem aqui subindo a ladeira, e o boi corre, o boi corre, é tudo uma brincadeira, o tempo inteiro. E o boi subiu correndo mesmo, deixou todo o mundo lá pra baixo, os caboclos e as índias correram, e gritam eia boi! eia boi! você tá pego, não tem como muito fugir (Relato da Equipe de Observação).

Ao retornar à praça, o grupo fica no centro da rua, dançando e cantando em torno do boi, sempre tomando o cuidado para que este não fuja. O público posiciona-se ao redor do grupo, agora, como expectador.

Figura 23- Caboclo de Fitas impedindo fuga do boi na praça

Fonte: Equipe de Observação

Num determinado momento, um dos vaqueiros laça o boi, com êxito, depois de várias tentativas, pois o boi sabe do seu destino, e não quer ser laçado. Após muitas tentativas e já laçado, o boi é trazido com muita resistência até o mourão. Outros vaqueiros ajudam a amarrá-lo e a aproximá-lo bastante do mourão, trazendo a parte da cabeça o mais próximo possível do chão. O Pai Francisco acompanha e ajuda nessa tarefa, pois, no momento em que o boi está na posição desejada, ele, com o seu facão, corta, simbolicamente, o pescoço do animal, jorrando sangue numa bacia logo abaixo deste corte. O sangue é representado pelo vinho, e quem o derruba na vasilha é o miolo (o próprio brincante no papel de boi).

Tão segurando o boi agora, laçaram o boi, o boi foi laçado, um vaqueiro laçou o boi, os outros estão em volta. Alguém do grupo pediu para que o povo, que as pessoas sentassem no chão, porque vão iniciar o ritual de morte do boi, para que todo o mundo que pudesse sentasse para assistir a morte do boi. O pessoal, boa parte sentou, as mais próximas da roda, inclusive o próprio pessoal do grupo. O boi foi levado ... e tem uma vela ali... o boi tá amarrado numa tábua... o boi está amarrado no mourão, o boi tá abaixado, tá manso, tá com a cabeça baixa e o bumbum para cima... agora abaixou, foi abaixado, abaixadinho, (já cortaram... tão jogando vinho) Tão trazendo uma caixa agora, alguém vem com um pano, enrola o boi e estão colocando esse tecido branco em cima do boi, o boi é erguido, por duas ou três pessoas para carregar, começam a levar o boi para dentro da tenda, o boi tá lá na tenda. Tem um cara segurando alguma coisa, é uma água que passa para de um para o outro ta parecendo como se fosse o simbolismo do sangue do boi. Então tem uma pessoa que vem com uma bacia, tem uma outra pessoa que vem com uma caneca, pega o líquido e vai distribuindo nos copos, servindo para os integrantes do auto. Agora veio alguém servir o amo do boi, com muito respeito, ele tirou o chapéu, recebeu um beijo na testa. Pras crianças estão oferecendo suco de uva (Relato da Equipe de Observação).

Todos os que estão próximos do mourão, seja brincante seja público, estão ajoelhados, cantando ladainha, que é puxada por uma das integrantes. A comoção é muito grande, pois esse ritual representa o fim de um ciclo, que é esperado, mas difícil de lidar. Ao final, o miolo sai de dentro do boi e a sua carcaça/estrutura é encoberta por um pano branco. É interessante observar a maneira como o miolo sai de dentro do boi: ele é ajudado por um dos integrantes do grupo, senta-se ao lado do mourão e parece desconsolado, desamparado, esgotado e triste com todo o evento. Ele, então, é

amparado por um dos brincantes. O sangue é compartilhado com todos os brincantes, que o bebem.

Após a morte simbólica do boi, o amo do Grupo Cupuaçu profere as seguintes palavras:

O boi não é que nem gente, o ano que vem ele volta, com esperança de bastante alegria, saúde, respeito, calmaria na cidade, esperança no nosso país, em nosso coração. O boi ele não é que nem gente, o boi ele volta e no ano que vem ele está aqui, nós esperamos estar aqui também, as crianças, os idosos. Essa alegria que o Brasil merece, que o Brasil precisa.

Em seguida, o puxador, finalizando a encenação da Morte do Boi, diz:

Essa sangria é um pouco da energia desse ano, muita harmonia, e que vocês podem, se quiserem provar, um pouco desse axé, dessa energia positiva.

4.5 Regularidades

É perceptível a presença de sistemas de oposição, no que tange ao gênero, na configuração dos papéis exercidos dentro da encenação. Na parte musical, os responsáveis por tocar instrumentos percussivos pesados, como o pandeirão, são os homens.

Figura 24- Músicos (homens) tocando os pandeirões

Fonte: Equipe de Observação

Já as matracas, instrumento menor, são tocadas principalmente por mulheres. É interessante notar que o público acaba participando musicalmente da encenação, pois alguns compram/levam a sua própria matraca e envolvem-se na festividade, tocando o instrumento, também.

No papel indígena, somente as mulheres participam. Em geral, são adolescentes e jovens adultas, provavelmente devido à intensidade das coreografias, que exigem preparo físico. As coreografias são mais vigorosas, contendo muitas batidas de pés no chão, movimentos rápidos em contratempo, giros e deslocamentos corridos. As pessoas mais idosas interagem na encenação por meio de personagens mais calmos, como é o caso do caboclo de fitas. Os seus movimentos coreográficos são mais sutis, envolvendo, vez por outra, giros e deslocamentos mais calmos.

Muita influencia indígena, o jeito de dançar, sempre a batida do pé. (Relato da Equipe de Observação).

Com relação aos códigos em comum, é visível que todos os brincantes/dançarinos estão, de alguma forma, preparados para o ritual da morte. Os integrantes interiorizam os seus papéis e protagonizam tal encenação a partir do canto, da dança e das falas, em que a tarefa de todos os integrantes do grupo é a mesma: encontrar o boi, protegê-lo durante o trajeto de retorno à praça, impedindo a sua fuga, e ofertá-lo ao final do ritual.

É possível destacar que muitos desses brincantes estão envolvidos emocionalmente com o ritual, extrapolando o papel da personagem incorporada. Principalmente no momento da morte do boi, a partir das suas expressões faciais e gestuais, constata-se uma entrega intensa do indivíduo, enquanto pessoa, além da função da personagem.

Percebe-se essa entrega no esgotamento físico, na aflição de encenar e ver o boi morrendo, e nas lágrimas derramadas pelas pessoas. Um exemplo disso foi percebido quando o boi estava indo para o abate e vários brincantes ajoelharam-se, tiraram os seus chapéus e abaixaram a cabeça. Alguns acompanhando a ladainha, rezando/cantando junto, e outros chorando ao ver o boi morrendo.

Outra cena que retrata essa entrega foi ver o miolo – pessoa que faz a personagem do boi – saindo de dentro do couro do animal, sentado ao lado do mourão,

com a cabeça baixa, triste ao ver o boi partir, chorando muito com isso, e sendo amparado por outro brincante. De alguma maneira, o miolo fez parte da alma do boi; ele, de alguma forma, era o boi.

Entendemos que o boi, no ato de encenação, representa a ligação do homem com o divino, o transcendental. A devoção dos brincantes/personagens com o boi é demonstrada pelas falas, pelas danças, pelas atitudes de cada um. Compreendemos que a religiosidade é o marco principal do auto do boi, é ela que motiva a realização da festividade. O boi simbólico é uma promessa, quase que uma dívida para com o santo. É para ele que se encena, que se dança, que se canta, que se atua. É o santo que conforta a tristeza dos brincantes, pois estes sabem que o boi alegrá-lo-á, e que retornará no ano seguinte para reiniciar todo o ciclo.

Nesse sentido, a praça não é só um lugar qualquer, que funciona como palco, ela é um palco sagrado, onde o ritual começa e termina, onde os brincantes aquecem-se e preparam-se para realizar o auto. É nela que se monta o altar para a festa de batismo do boi, é nela que se encena o auto no renascimento do boi, e é nela que o boi morre com o destino de morar novamente com o seu dono: São João.

Além do padrão de uso do espaço, outros usos em comum são as casas que participam como cenário dessa festa. O mesmo ocorre com as ruas e as calçadas do entorno da praça. Todos, de alguma forma, são íntimos daquele espaço, conhecem os seus detalhes, é uma mistura entre o público e o privado.

Com relação aos laços de vizinhança, alguns brincantes são moradores da comunidade do Morro do Querosene, outros não habitam esse lugar: vêm de outras regiões. Percebe-se, também, que uma das famílias envolvidas na encenação é a família Menezes, que veio do Maranhão. Os entes dessa família lideram alguns momentos da encenação, como é o caso da ladainha final, que é cantada no caminhar do boi em direção ao seu abate, no mourão; no comando das toadas; na liderança do grupo no decorrer da festa, direcionando as ações do conjunto.

Finalizamos as análises dos dados, entendendo que a manifestação popular do Bumba Meu Boi, encenado na cidade de São Paulo, tem uma relação identitária entre alguns brincantes e a sua cidade natal – São Luís, no estado do Maranhão. Observamos

um cunho ritualístico que permeia toda a brincadeira e que se sobrepõe à apresentação estética, como iremos tratar nas considerações finais desta dissertação.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O propósito deste trabalho foi compreender a encenação do folguedo do Bumba Meu Boi realizado pelo Grupo Cupuaçu, na cidade de São Paulo, como forma de identidade dos brincantes com a sua terra natal, de onde tal manifestação é oriunda.

Acreditamos ter atingido o objetivo proposto, pois, de acordo com a fundamentação teórica e a pesquisa de campo, chegamos ao entendimento de que a encenação do Bumba Meu Boi realizado em São Paulo, no Morro do Querosene, pelo Grupo Cupuaçu, é organizada de forma similar ao folguedo maranhense. Similar porque mantêm-se o auto e a sua dramatização, as personagens e as suas indumentárias. Porém, notamos que o caráter ritualístico, de devoção, tem maior peso nas festividades em São Paulo, onde toda a encenação é envolvida pela religiosidade, que se torna perceptível nas toadas, nos diálogos, no modo como o grupo conduz o auto.

Ao que presenciamos nas apresentações fixas em São Luís, no Maranhão, podemos dizer que a encenação – no período das festividades juninas – tem um aspecto de *show*, de demonstração de habilidades físicas, de beleza estética para um público que não é leigo. Ao compararmos essa brincadeira às festividades também pré-estabelecidas em São Paulo, não conseguimos visualizar uma preocupação dos brincantes em brincar para o público. Eles brincam com uma intenção interna, de satisfazer as suas intenções, em um tempo mítico, que é diferente do tempo real do público. Não há intenção de que o público entenda o auto, visto que poucos espectadores, de fato, compreendem-no. Os leigos continuam leigos, e são espectadores. Esse é o seu papel.

Fica presente para nós que o boi simbólico é destinado a São João – na festividade da Morte do Boi, com o intuito de agradecer pelo ano percorrido, pelas conquistas do grupo, pelo bem-estar de todos os brincantes. É por meio do boi que os brincantes também pedem à divindade, além de agradecê-la. Pedem por saúde, por alegria, por esperança, não somente para os seus integrantes, como para o público, para os habitantes da cidade. Também é a motivação do grupo para que, anualmente, ocorra o Ciclo do Boi: renascimento, batismo e morte. Cada ano é um novo ano: de desafios, de novas conquistas, de novas esperanças, de novos agradecimentos. É a ligação do terreno com o espiritual.

No decorrer da encenação, pelo que pudemos constatar, as personagens não são somente representadas por meio das suas posturas e gestos, dos movimentos coreográficos nas toadas. Existe uma entrega do brincante a essa personagem. A

encenação ultrapassa os limites exteriores, visto que diversos brincantes demonstram sofrimento, tristeza, com a morte simbólica de um boi também simbólico, para o seu público, para quem é uma morte real de um boi real. É uma entrega pessoal, num misto de prazer, alegria, contentamento, angústia, dor e perda. Pela expressão de alguns brincantes, tivemos a impressão de que o transcendental fazia parte da sua atuação/revelação; de que havia mais do que os nossos olhos conseguissem perceber. Não é sem propósito que essas festividades/rituais aconteçam numa praça, num cruzamento de ruas, com a presença de instrumentos de percussão, cantando toadas de devoção.

As personagens que compõem o auto do Bumba Meu Boi mostram uma composição miscigenada da população brasileira. No desenrolar do auto, na gestualidade de cada personagem, é possível identificar uma raça, uma etnia, seja pela indumentária, seja pela movimentação nas coreografias.

Há o negro escravo no papel do Pai Francisco e da Mãe Catirina, que se valem da sátira para mostrar a relação de poder entre eles e o seu amo, o senhor da fazenda, dono do boi, uma vez que há relatos de cultos de grupos africanos que retratam uma procissão em que o boi é um símbolo em questão. O mesmo pode aplicar-se a algumas tradições portuguesas que relacionam o boi ao culto do sagrado.

As índias que demonstram, pelas coreografias e posturas, a influência indígena, não somente pelo bater dos pés, dos urros e da vestimenta, mas também do entendimento que elas passam na sua atuação de conhecimento da floresta, visto que elas iniciam o cortejo e direcionam o público para a procura do boi.

As formas como os rituais são conduzidos lembram, de forma muito próxima, os rituais católicos, a começar pela estruturação do ciclo do boi em renascimento, batismo e morte, assemelhando-se com o Cristianismo. No batismo, por exemplo, é construído um altar onde estão dispostas imagens de santos, velas, um benzedeiro – e em alguns grupos, no Maranhão, o ritual é conduzido por um padre de verdade –. As ladainhas e rezas que são cantadas no decorrer do batismo; a presença de um padrinho e uma madrinha que nomeiam o boi, valendo-se de uma vela e o sinal da cruz feito com ela; o respeito e o entendimento religioso dos demais brincantes, ao ajoelharem-se e tirarem os seus chapéus, cocares ou outro adereço que esteja na cabeça.

Para nós, conforme a teoria estudada, o folguedo do Bumba Meu Boi encenado pelo Grupo Cupuaçu demonstra resistência às influências exteriores, seja de outras práticas culturais existentes na cidade de São Paulo, seja daquelas veiculadas por

diversos meios de comunicação, como a televisão, a *Internet*, entre outros. Há um movimento de valorização do fazer local, que, de certa maneira, não incorpora os valores disseminados por culturas hegemônicas.

O fato de que alguns brincantes do Grupo Cupuaçu participem anualmente das festividades, no período junino, nos arraiais do Maranhão, indica-nos um movimento de reatualização e da permanência das raízes identitárias, por meio o folguedo que eles brincam em São Paulo.

Conforme visto na fundamentação teórica deste trabalho, a experiência de vida do brincante possibilita-lhe interpretar a sua personagem de forma peculiar. O brincante maranhense tem uma relação particular com a sua personagem e com o folguedo do Bumba Meu Boi, que se difere do brincante que aprendeu essa manifestação em São Paulo, num contexto diferente.

O ritual do Bumba Meu Boi, em São Paulo, celebra as identidades existentes nesse local, onde, de acordo com a teoria pesquisada, reafirmá-las-ão. O Bumba Meu Boi, então, é um espaço, não só de dramatização de determinados personagens, mas de defesa de valores inerentes ao grupo.

Nesse sentido, convalidamos a hipótese de que a encenação do Bumba Meu Boi pelo Grupo Cupuaçu preserva, na sua concepção, a tradição de tal folguedo e é realizada na cidade de São Paulo tal qual o é nas cidades maranhenses, não sendo influenciado pelo cotidiano da metrópole paulista.

Esse folguedo transmite a sua identidade cultural no desenrolar do auto. As encenações do Bumba Meu Boi resgatam o passado de parte dos brincantes e das suas histórias. É também por ele que é partilhada a herança cultural desse grupo, em busca da sua reafirmação e do enraizamento local.

REFERÊNCIAS

- AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. 2 ed. São Luís: Alumar 1997.
- BARROSO, Oswald. *Teatro como encantamento: bois e reisados de caretas*. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2012.
- BRASILEIRO, Livia Tenório. O conteúdo “dança” em aulas de educação física: temos o que ensinar ? *Revista Pensar a prática*, Goiânia, v.6, jul./jun, 2003.
- BASTIDE, Roger. *Sociologia do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.
- BUENO, André Paula. *Bumba-meu-boi Maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankin Editorial, 2001.
- CASTELLS, Manuel. *O poder da identidade: a era da informação: economia, sociedade e cultura*.v.2. São Paulo: Paz e Terra, 2008.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. 4.ed. 3.reimpr. São Paulo: EDUSP, 2008a.
- CANCLINI, Néstor García. *Latino-americanos à procura de um lugar neste século*. São Paulo: Iluminuras, 2008b.
- CANCLINI, Nestor García. *Consumidores e cidadãos*.8ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.
- CARDOSO, Leila Conceição Martins. De marginal a oficial: a fabricação do Bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão. In: *Revista RIF*, Ponta Grossa, PR, v.10., n. 19, p. 27-43. jan/abr, 2012.
- CARVALHO, Maria Michol. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão, um estudo da tradição/modernidade na cultura popular*. São Luís, MA: [s.n.] 1995.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- CEVASCO, Maria Elisa. *Dez lições sobre Estudos Culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.
- ECOSTEGUY, Ana Carolina D. *Cartografias dos estudos culturais: uma versão latina-americana*. Ed on line. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.
- ELÍADE, Micea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. 3ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes, 2010.
- FRANÇA, Jeovah Silva; REIS, José Ribamar Sousa dos. *Lira Jovem: A nova geração de Bumba-meu-boi da Ilha*. São Luís: Valeumandoulegal Produções e Eventos, 2007.

GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo: Editora UNESP, 1991.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 4ed. São Paulo: Atlas, 2008.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 11 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidades e mediações culturais*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? In: SILVA, Tadeu Tomaz da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

HARVEY, David. *Condição Pós-moderna*. 12ed. São Paulo: Loyola, 2003.

LAKATOS, Eva Maria; MARCONI, Marina de Andrade. *Fundamentos de metodologia científica*. 6ed. São Paulo: Atlas, 2009.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o Bumba-meu-boi no Maranhão*. Dissertação de Mestrado (Mestrado em Comunicação e Cultura). Universidade de Brasília, 1996.

MARQUES, Isabel Azevedo. *Ensino da dança hoje: textos e contextos*. São Paulo: Cortez, 1999.

MINAYO, Maria Cecília de Souza; DESLANDES, Suely Ferreira. *Caminhos do pensamento: epistemologia e método*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 2000.

NEIRA, Marcos Garcia; NUNES, Mário Luiz Ferrari. Contribuições dos estudos culturais para o currículo da educação física. In: *Revista Brasileira da Ciência do Esporte*, Florianópolis, v. 33, n. 3, p. 671-685, jul./set. 2011.

OLIVEN, Ruben George. *Violência e cultura no Brasil*. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTIZ, Renato Estudos Culturais. In: *Revista Tempo Social*, v.16, n.1, São Paulo, jun, 2004.

PÁDUA, Vilani Maria. *Mário de Andrade e a estética do Bumba-meu-boi*. Tese (Doutorado em Teoria Literária e Teoria Comparada). Faculdade de Filosofia e Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2010.

PAVIS, Patrice. *A encenação contemporânea: origens, tendências, perspectivas*. São Paulo: Perspectiva, 2013.

PORTINARI, Maribel. *História da dança*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.

REIS, José Ribamar dos. *O ABC do Bumba-Boi do Maranhão*. 2ed. São Luís: Fort Gráfica, 2008a.

REIS, José Ribamar dos. *Amostra do Populário Maranhense: Lendas Crenças e Outras Historias Oral da Tradição*. São Luís: Fort Gráfica, 2008b.

SAURA, Soraia Chung. *Planeta de Boieiros: culturas populares e educação de sensibilidade no imaginário do Bumba-meu-Boi*. Tese (Doutorado em Educação). Faculdade de Educação, Universidade de São Paulo, 2008.

SILVA, Tomás Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença. In: SILVA, Tadeu Tomaz da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.). *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10 ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

SANTOS, Joelina Maria da Silva. As toadas do Bumba-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo. Tese (Doutorado Lingüística e Língua Portuguesa), Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, 2011.

VEAL, Anthony. *Metodologia da pesquisa em lazer e turismo*. São Paulo: Aleph, 2011.

WILLIAMS, Raymond. *Palavras Chave: um vocabulário de cultura e sociedade*. São Paulo: BOITEMPO, 2007.

WILLIAMS, Raymond. *Cultura e sociedade: de Coleridge a Orwell*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tadeu Tomaz da; HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn (Orgs.) *Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais*. 10ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2011.

YIN, Robert K. *Estudo de caso: planejamento e métodos*. 4ed. Porto Alegre,RS: Bookman, 2010.

APÊNDICE

Título do Trabalho: O Bumba Meu Boi e as suas manifestações urbanas: uma análise a partir dos Estudos Culturais

Lívia Cristina Toneto

Observação em equipe

O intuito desse instrumento é a observação de três aspectos da Festa da Morte do Boi do Grupo Cupuaçu: o cenário, os atores e as regularidades. Foram selecionados alguns tópicos para observação dentro de cada aspecto, mas fiquem à vontade para apontar/analisar outros pontos.

1- CENÁRIO (local onde é encenado o auto do boi):

- que tipo de local é, identificação do local de encenação;
- descrição do local;
- é um local de encontro? Como?

2- ATORES (integrantes do Bumba Meu Boi):

- identificação das personagens;
- representações de cada personagem dentro do auto;
- do que se tratam os diálogos (se existirem);
- identificação do tom dos diálogos (crítica, sátira etc.);
- do que se tratam as letras das músicas?
- identificação do comportamento de cada personagem durante a encenação;
- existe liderança? De quem? Ela interfere na encenação do auto?
- percebe-se alguma influência dos imigrantes africanos, portugueses ou outros?
- percebe-se influência indígena ou de alguma regionalidade brasileira?

3- REGULARIDADES (regras e ordens que existem durante a encenação do auto do boi):

- existe sistema de oposição? (de etnia, de gênero, de idade, etc.);
- existem códigos em comum?
- identificação de valores, hábitos...;
- existem laços de vizinhança, parentesco?
- existem padrões de uso do espaço?
- como se dá(ão) a(s) forma(s) de apropriação do espaço?
- há a presença de símbolos em comum? Quais?
- há a presença de rituais? Como eles ocorrem?