Luísa Sopas Rocha Brandão

**Processos criativos, técnicas e linguagens utilizadas na produção artesanal
da manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Maranhão**

Dissertação apresentada à Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título
de Mestre em Ciências.

Área de concentração: Design e Arquitetura

Orientador: Prof. Dr. Luís Cláudio Portugal
do Nascimento

EXEMPLAR ALTERADO E REVISADO
EM RELAÇÃO AO ORIGINAL,
SOB A RESPONSABILIDADE DO AUTOR
E ANUÊNCIA DO ORIENTADOR.

O original se encontra disponível na sede
do programa.

São Paulo, 11 de janeiro de 2017.

São Paulo

2016

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.

E-mail da autora: luisasrbrandao@gmail.com

Brandão, Luísa Sopas Rocha
B817p Processos criativos, técnicas e linguagens utilizadas na produção
 artesanal da manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Maranhão /
 Luísa Sopas Rocha Brandão. -- São Paulo, 2016.
 251 p. : il.

Dissertação (Mestrado - Área de Concentração: Design e
Arquitetura) - FAUUSP.

Orientador: Luís Cláudio Portugal do Nascimento

1.Festejos populares – Maranhão 2.Figurino 3.Bumba-meu-boi –
Maranhão 4.Técnicas artesanais 5.Tradições culturais I.Título

CDU 398

Esta pesquisa contou com o apoio financeiro do CNPq, Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico.

BRANDÃO, Luísa Sopas Rocha

Título: Processos criativos, técnicas e linguagens utilizadas na produção artesanal da manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Maranhão

Dissertação apresentada à Faculdade
de Arquitetura e Urbanismo da Universidade
de São Paulo para obtenção do título
de Mestre em Ciências.

Aprovado em: ____ / ____ / ____

Banca Julgadora

Prof. Dr. Luís Cláudio Portugal do Nascimento (orientador)

Universidade de São Paulo - Faculdade de Arquitetura e Urbanismo

Julgamento _____ Assinatura _____

Banca:

Instituição:

Julgamento _____ Assinatura _____

Banca:

Instituição:

Julgamento _____ Assinatura _____

*A todos que se dedicam aos festejos do Bumba-meu-boi,
especialmente aos que me receberam durante o percurso
deste trabalho, doando seu precioso tempo, suas memórias,
experiências e seus conhecimentos de maneira generosa
e carinhosa; estes momentos inesquecíveis foram essenciais
para o meu crescimento pessoal.*

Agradecimentos

Ao meu marido, Luiz, pelo amor, carinho e apoio de sempre. Agradeço também por ter insistido para que eu me dedicasse à área acadêmica. Sem isto, talvez jamais teria descoberto minha paixão pela pesquisa.

Aos meus pais, por tudo, mas especialmente pela participação ativa na pesquisa de campo; minha mãe Olga Rocha, que foi tão pesquisadora e observadora quanto eu, portando-se nas visitas aos artesãos como verdadeira assistente e, também, meu pai, Manuel Alexandre Neto, que aventurou-se dirigindo por caminhos em condições adversas para nos fornecer o acesso mais seguro às comunidades selecionadas para este estudo. Não foi surpresa: sempre foram pais participativos e presentes em todas as minhas empreitadas, sabia que não seria diferente na mais importante, até o momento.

À minha mãe postiça Maria de Fátima Sopas Rocha, sem a qual eu jamais teria tido segurança de começar e nem finalizar minhas jornadas. Sempre tive a sorte de ter duas mães que se completam. Entre revisões de texto, conversas, orientações, mesmo quando o sono mal a deixava formar frases inteiras. Por toda dedicação e o amor proporcionado, meu muito obrigada.

Aos meus irmãos Claudia Rocha e Alexandre Rocha, mas também aos irmãos postiços Carolina Rocha, Luciana Rocha, Rochinha e Manuela Dias: cada um ajudou à sua maneira, de forma direta ou indireta. Não teria tido a força necessária para vencer este desafio sem vocês e os maiores presentes da minha vida, que são meus sobrinhos.

Ao meu orientador, Cláudio Portugal por ter se colocado não só como orientador, mas também como amigo, dando conselhos valiosos a respeito de tantos “pontinhos” que me ajudaram a ultrapassar os mais variados obstáculos durante este tempo. Meu muito obrigada por todas as conversas, sempre em momentos cruciais que acabavam por me tranquilizar e estimular a seguir em frente. Cada palavra foi essencial para o desenvolvimento da pesquisa e meu, pessoal.

Aos tios Mundicarmo Ferretti e Sérgio Ferretti, cujo gosto pela cultura popular e seus desdobramentos foram inspirações para mim, além de terem doado seu tempo para dar sugestões valiosas seguidas nesta pesquisa. À tia Cristina Rocha, sem a qual não teria tido acesso a quase todo material bibliográfico que baseou esta pesquisa; à tia Luluda Rocha, pelas palavras de apoio e companheirismo de sempre.

À amiga Camila Pinto Boullosa, que me acompanhou nos primeiros registros e me ensinou sobre as diferenças entre os grupos da manifestação folclórica do Bumba-meu-boi, especialmente em relação a aspectos musicais. Seu entusiasmo foi combustível para minha segurança de prosseguir com a proposta desta pesquisa.

À tia Rosa Antunes e tio Matheus Antunes por terem sido presentes, pelo carinho e preocupação comigo e meu marido, sobretudo enquanto residíamos na cidade de São Paulo. Cada momento passado com vocês representou o conforto familiar que nos faltava morando longe de nossas cidades de origem.

Aos amigos que conheci (e nos quais me reconheci) na minha jornada pela Usp, em especial Gabriella Araújo com quem troco as ideias mais profundas e amistosas a respeito de tantos aspectos da vida; Elisa Arruda, minha querida amiga com quem divido o amor pelo artesanato; Allan Richard da Luz, meu amigo mais lúcido e sincero, que me deu tanto apoio para que eu iniciasse minha carreira como docente; Issaaf Karhawi, minha querida amiga da área de Comunicação, cujas conversas também foram essenciais para o desenvolvimento desta proposta.

Às mestras amigas, que sempre foram verdadeiras norteadoras dos caminhos deste trabalho, cuja atenção dispendida à mim parece nunca faltar quando preciso, e cuja generosidade ultrapassa a distância que nos separa. São elas Célia Arbore, Maria do Rosário Mira e Letícia Sá. Não tenho palavras pra agradecer todos os conselhos, materiais e carinho fornecidos a mim.

À Patrícia Alvarez, amiga que ganhei em 2012 e que parece interceder por mim sempre e em muitos aspectos, tanto pessoais quanto profissionais. Sou grata pelo zelo e amor com que me recebe todas as vezes que preciso passar temporadas em São Paulo, compartilhando seu teto, seu alimento e suas ideias.

Ao querido Marcelo Marar, o Molla, por ter me permitido perseguir meus sonhos. Serei eternamente grata por todas as oportunidades oferecidas.

Às amigas Francine Furtado, Raquel Mattos, Daniela dos Anjos, Mayle Peres e Cacá Sachetto por terem me ajudado, diariamente, em uma das batalhas mais difíceis durante o ano de 2016: a de recuperar a saúde e o ânimo necessários para o término desta pesquisa. Obrigada pelo apoio emocional e por reconstruírem meus conceitos de amizade.

Às amigas Michele Johann e Sigi Johann, Eli Vanin, Caroline Back e Tais dos Santos por sua amizade, por terem me dado tanto carinho e regado a chá e abraços as tardes mais difíceis de estudo.

Aos amigos professores da Universidade Federal da Fronteira Sul, onde iniciei minhas atividades como docente, no cargo de professora substituta, em meio ao trajeto desta pesquisa. O apoio destes amigos dentro e fora de sala de aula foi essencial para conclusão desta etapa.

Aos amigos e brincantes de Bumba-meu-boi Beethoven Rabelo e Naldo Sá, que se tornaram verdadeiros anjos deste estudo, disponibilizando-se a me colocar em contato com líderes de grupos e me acompanhando, quando necessário, a locais que eu não conhecia. Esta pesquisa não seria possível sem a generosidade de vocês.

Por fim, agradeço a cada um dos líderes de Bumba-meu-boi, Clarissa Ferreira Lobato, Nadir Olga Cruz, Claudia Regina Avelar Santos, José Inaldo Ferreira e Eliéser Gomes Martins, pela disponibilidade e interesse em participar desta investigação.

Agradeço também a cada um dos artesãos com os quais pude ter contato; eles possibilitam um dos aspectos mais representativos desta expressão popular, que é o visual. Agradeço por seu trabalho, do qual esta dissertação é fruto.

Resumo

O presente estudo, de natureza qualitativa, registra, analisa e compara processos criativos, técnicas e linguagens utilizadas na produção artesanal de quatro agremiações tradicionais que se dedicam à manifestação cultural do Bumba-meu-boi no estado do Maranhão, os grupos “Bumba-meu-boi de Morros”, “Bumba-meu-boi da Floresta”, “Bumba-meu-boi da Maioba” e “Bumba-meu-boi da Liberdade”. Buscou-se compreender a configuração de suas identidades culturais, sobretudo em relação às características visuais dos figurinos de seus participantes. Esta escolha foi motivada pela diversidade de atributos artístico-expressivos, além de sociais e culturais, entre os grupos selecionados. A pesquisa se justifica pela importância da manifestação cultural no cenário estadual e nacional, pela escassez de estudos que focalizem o fenômeno visual do Bumba-meu-boi e que evidenciem, em especial, a atuação dos artesãos na produção dos vestuários dos grupos maranhenses. Configura-se ainda como um registro de técnicas tradicionais que podem se perder ou se modificar significativamente com o passar dos anos. Inicialmente, uma pesquisa bibliográfica foi realizada para compreender a natureza do fenômeno. Após reconhecimento das especificidades destes festejos populares, foi conduzida extensa pesquisa de campo, levantando dados junto a líderes e artesãos dos grupos pré-selecionados, por meio de entrevistas semiestruturadas, registros fotográficos, observações e anotações. Entre os resultados desta pesquisa, destaca-se a constatação da existência de técnicas artesanais que passam de geração a geração, motivando artesãos de diferentes idades e gêneros a dar continuidade a este ofício e manter seu vínculo com os grupos. Evidencia-se também as discussões que revelam as diferentes escolhas que baseiam o processo de produção das indumentárias em cada um dos grupos observados, que buscam reforçar identidade cultural. Ressalta-se, ainda, a compreensão de aspectos sociológicos que influenciam as reconfigurações e ressignificações relacionadas à manifestação cultural do Bumba-meu-boi, sobretudo seus desdobramentos no artesanato produzido pelas comunidades que seguem representando a identidade maranhense e perpetuam esta relevante parte da cultura popular brasileira.

Palavras-chave: figurinos; festejos populares; técnicas artesanais; tradições culturais; Bumba-meu-boi; Maranhão

**Creative processes, craft techniques and visual languages
which are part of the traditional handmade costumes for the cultural
celebration of Bumba-meu-boi in the state of Maranhão in northern Brazil**

Abstract

This qualitative research documents, analyses and compares different creative processes, craft techniques and visual attributes present in the handmade production of each year's costumes for four traditional groups of performers of the well-known June-to-July cultural celebration of Bumba-meu-boi in the northern Brazilian state of Maranhão. The Bumba-meu-boi folk tradition involves music, dance, dramatic narrative, as well as visually rich costumes. The four groups of players investigated in this research are "Bumba-meu-boi de Morros", "Bumba-meu-boi da Floresta", "Bumba-meu-boi da Maioba" and "Bumba-meu-boi da Liberdade". These four groups were selected based on their diverse expressive and artistic qualities, in addition to their social and cultural exuberance. The Bumba-meu-boi artistic phenomenon has great significance in the state of Maranhão, and also in Brazil as a whole. In contrast, there is little scientific research documenting Bumba-meu-boi's visual language and the way the costumes are conceived and crafted by such varied groups of folk dancers in the state of Maranhão. In this regard, this research also sought to record the craft techniques in danger of being forgotten or significantly altered in the coming years. A preliminary review of the related literature was done to provide an initial, general understanding of the Bumba-meu-boi phenomenon. Once this first survey of the various specific aspects of this folk tradition was concluded, extensive fieldwork was also carried out to collect data from leaders of the four selected groups of players and their craftspeople. This was accomplished by means of semi-structured, recorded interviews, as well as photographs, direct observation and note taking. Among the results of this study is the identification of craft techniques which are passed from one generation to the next, engaging craftspeople of all ages, thus keeping their craft alive as they strive to preserve cultural ties within each particular group of players which they identify with. The process of discussing different creative and manufacturing alternatives amongst the creators and producers of each year's new costumes, so that such visual components can reinforce the thematic and cultural identity of each group of players of Bumba-meu-boi, is documented and analyzed as well. The study also features some key sociological aspects that determine the reconfiguration and resignification of the cultural activity of Bumba-meu-boi, in particular its costumes, each year handcrafted anew by these communities which keep on representing the cultural identity of people of the state of Maranhão and perpetuating this relevant component of Brazilian popular culture.

Keywords: costumes; cultural celebration; craft techniques; folk tradition; Bumba-meu-boi; Maranhão

Sumário

1.	Caracterização geral da pesquisa	15
1.1.	Introdução	15
1.2.	Objetivos	18
1.2.1.	Objetivo Geral	18
1.2.2.	Objetivos específicos	19
1.3.	Justificativas desta pesquisa.....	19
2.	Referencial teórico.....	20
2.1.	Objeto pesquisado: o Bumba-meu-boi no Maranhão.....	20
2.2.	O processo histórico de transformação da manifestação folclórica do Bumba-meu-boi em símbolo máximo da identidade cultural maranhense	25
2.3.	A celebração do Bumba-meu-boi, a indústria cultural e a teoria chamada “folkcomunicação”	34
3.	Método de pesquisa.....	42
3.0.	Delimitações da pesquisa	42
3.1.	Pesquisa bibliográfica	43
3.2.	Levantamento de dados em campo	44
3.2.1.	Definição da amostra	44

3.2.2.	Técnicas de coleta de dados	45
3.2.2.1.	Entrevistas.....	45
3.2.2.2.	Registros de imagens, vídeos e sons.....	45
3.3.	Tratamento dos dados recolhidos	45
3.4.	Análise dos dados	46
3.5.	Quadro descritivo da estrutura metodológica da pesquisa	47
4.	Resultados	50
4.1.	Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi de Morros	50
4.1.1.	Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi de Morros.....	50
4.1.2.	Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi de Morros.....	54
4.1.3.	Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi de Morros	56
4.1.4.	Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi de Morros.....	72
4.1.4.1.	Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi de Morros.....	72
4.1.4.2.	Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi de Morros.....	76
4.1.4.3.	Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi de Morros	81
4.1.4.4.	O caso específico da estrutura e bordado do Boi.....	88
4.2.	Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi da Floresta	94
4.2.1.	Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi da Floresta	94

4.2.2.	Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi da Floresta.....	99
4.2.3.	Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi da Floresta.....	100
4.2.4.	Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi da Floresta	120
4.2.4.1.	Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Floresta.....	120
4.2.4.2.	Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Floresta.....	126
4.2.4.3.	Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi da Floresta.....	135
4.3.	Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi da Maioba.....	140
4.3.1.	Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi da Maioba.....	140
4.3.2.	Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi da Maioba.....	146
4.3.3.	Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi da Maioba	147
4.3.4.	Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi da Maioba	158
4.3.4.1.	Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Maioba.....	158
4.3.4.2.	Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Maioba.....	164
4.3.4.3.	Aspectos relacionados aos artesão do grupo Bumba-meu-boi da Maioba.....	170
4.4.	Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi da Liberdade.....	172
4.4.1.	Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade.....	172

4.4.2.	Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi da Liberdade	179
4.4.3.	Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi da Liberdade	180
4.4.4.	Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade.....	192
4.4.4.1.	Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo de Bumba-meu-boi da Liberdade	192
4.4.4.2.	Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade	195
4.4.4.3.	Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade	202
4.5.	Apreciações acerca do sotaque costa-de-mão baseadas em entrevista com presidente do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade.....	206
4.5.1.	Aspectos gerais acerca do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade.....	206
4.5.2.	Aspectos gerais sobre a produção artesanal do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade.....	209
4.6.	Análise de resultados acerca da artesã especializada em bordado de indumentárias e couros de Boi de diversos grupos	214
4.7.	Cotejamento	227
4.7.1.	Apreciação de aspectos relacionados aos personagens presentes em cada um dos grupos pesquisados	227
4.7.2.	Apreciação de aspectos relacionados aos processos de concepção e planejamento da execução do artesanato dos grupos estudados.....	229
4.7.3.	Apreciação de aspectos relacionados à escolha e emprego dos materiais utilizados na execução do artesanato dos grupos estudados	231
4.7.4.	Apreciação de aspectos relacionados à organização de trabalho e aos artesãos envolvidos na produção do artesanato dos grupos estudados	234

5.	Considerações finais	237
6.	Recomendações para novas pesquisas	243
6.1.	Artesanato de grupos de Bumba-meu-boi que tenham a mesma classificação artístico-expressivas	243
6.2.	Aspectos ergonômicos das indumentárias do Bumba-meu-boi	243
6.3.	Registro detalhado das etapas das técnicas artesanais	244
6.4.	O artesanato produzido pelos participantes de outras manifestações populares	244
6.5.	Análise das mudanças sofridas pelo artesanato do Bumba-meu-boi a partir de registros históricos impressos	245
6.6.	Análise comparativa entre concepção e produção artesanal do Bumba-meu-boi hoje e no futuro	245
6.7.	Aspectos sociológicos do Bumba-meu-boi	246
	Referências bibliográficas	247
	Bibliografia	253

1.

Caracterização geral da pesquisa

1.1.

Introdução

O presente trabalho buscou registrar, analisar e comparar as técnicas, linguagens e processos criativos utilizados por artesãos para conceber e produzir os figurinos típicos de grupos de Bumba-meu-boi¹ previamente selecionados, a fim também de identificar de que maneira as diferentes características artísticas e expressivas das comunidades podem tornar-se visíveis no resultado final da produção artesanal.

A celebração do Bumba-meu-boi em períodos juninos se estende por diversos estados brasileiros, e tem aparições públicas registradas desde o século XIX. Sua permanência em destaque como manifestação cultural demonstra inegável importância no cenário da cultura nacional. Esta representação folclórica ganha contornos particulares no Maranhão.

A brincadeira² (assim chamada pelos participantes que se autodenominam brincantes) é realizada, especialmente, nos meses de junho e julho, período relacionado aos festejos de São João. Os arraiais neste período se tornam palcos para apresentações de conjuntos comunitários, detentores de características próprias. Cada grupo de Bumba-meu-boi possui sua identidade rítmica, dramática e visual, formando um espetáculo de rua cuja popularidade aumenta a cada ano e atrai turistas de dentro e fora do Brasil.

Cada uma destas agremiações possui suas especificidades quanto ao auto representado, vestimentas, personagens, ritmo e instrumentos utilizados

¹ Apesar de, na literatura especializada, é possível encontrar diversas grafias desta palavra, para este estudo optou-se por utilizar esta forma, utilizando somente a primeira letra maiúscula. O mesmo princípio foi utilizado para o nome dos personagens envolvidos nesta manifestação folclórica, todos com a primeira letra grada em maiúsculo.

² O termo é utilizado por populares para designar ora a festa popular, ora a apresentação de algum grupo. Refere-se, invariavelmente, aos festejos de Bumba-meu-boi (REIS, 2008).

para produzir sua musicalidade. Estas especificidades são refletidas no artesanato criado para estas apresentações. Desta produção, destacam-se o couro do Boi³ e as indumentárias dos participantes, apresentando geralmente um bordado detalhado.

A figura principal do Boi surge a partir de uma fantasia cujo esqueleto é feito de buriti (tipo de palmácea) revestido de veludo, também bordado, ligado a um saiote de tecido leve com a finalidade de esconder as pernas do participante que a carrega. O auto baseia-se em múltiplos personagens vestidos, cada um com figurinos dotados de características estéticas singulares e de grande carga simbólica.

Os materiais utilizados nos trajes para caracterizar os personagens são variados. Identificam-se predominantemente canutilhos, miçangas, pedrarias, fitas de tecido, veludos e penas. O resultado final destas indumentárias reflete a preocupação estética dos artesãos com o objetivo de atrair maior número de espectadores. Há certa exigência e expectativa por parte dos envolvidos com as apresentações em relação ao requinte deste trabalho que vai representar o nome do batalhão⁴.

Extensa produção acadêmica já foi elaborada acerca do auto em si: enredo (que pode diferenciar-se de acordo com a comunidade pesquisada), danças e aspectos estéticos e dramáticos, vocabulário utilizado pelos integrantes, aspectos ritualísticos e caráter político associado ao período das festas juninas. No entanto, pouco se pode encontrar sobre os procedimentos utilizados na execução das vestimentas que condicionam as apresentações e fornecem identidade a cada um dos conjuntos comunitários.

Para viabilizar a pesquisa, foi necessário eleger quatro grupos cujo caráter preeminente rítmico fosse diferente. Foi adotada a classificação reconhecida pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Iphan/MA).

³ Neste caso, refere-se à estrutura “[...] confeccionada à imagem de um boi, realmente construída de madeira (jeniparana, canela-de-veado, paparaúba ou buriti), recoberta de veludo, de preferência preto, com lindos e ricos bordados em canutilhos, miçangas, paetês, etc” (REIS, 2008, p. 42).

⁴ É a denominação popular para o conjunto, por inteiro, da brincadeira. “Também denominado por Tropeada. Grande número de pessoas (boieiros)” (REIS, 2008, p. 42).

Estas diferenças são evidentes por meio do caráter sonoro (feito com ritmos e instrumentos utilizados pelos participantes) e visual, por meio dos trajes e acessórios típicos de cada personalidade representada no auto. Foram, portanto, escolhidos Bumba-meu-boi de Morros, classificado como sotaque⁵ de orquestra, Bumba-meu-boi da Floresta, classificado como sotaque da Baixada, Bumba-meu-boi da Maioba classificado como sotaque de matraca⁶ e Bumba-meu-boi da Liberdade, classificado como sotaque de zabumba⁷.

Por meio da revisão bibliográfica pertinente ao tema e observação sistemática da produção de peças artesanais, classificou-se cada um dos personagens presentes nas apresentações do auto de cada um dos grupos. Em momento ulterior, verificou-se a composição dos figurinos destes personagens, analisando-os segundo suas características estéticas e materiais. Após entrevistas feitas com artesãos e presidentes dos grupos selecionados, evidências verbais e imagéticas foram analisadas e conectadas a partir de padrões abstratos de associação que buscaram respostas para os problemas abordados nesta pesquisa.

Dentre as preocupações instigadoras desta pesquisa, estão também transformações do ofício dos artesãos objetivando adequar peças produzidas ao meio e tempo em que vivem. Este processo é visto como necessário pelos envolvidos, pois, sob sua ótica, garante a sobrevivência dos grupos que buscam ampliar sua popularidade perante os espectadores da brincadeira. Para entender em quais âmbitos estas modificações acontecem e quais elementos socioambientais as motivam, pretende-se compor uma iconografia da produção contemporânea de vestimentas e acessórios com o propósito de possibilitar comparação com outros anos de

⁵ Em uma clara referência às pronúncia características de certos locais, aqui, a palavra sotaque diz respeito ao estilo estético e musical dos grupos que têm origens em regiões específicas do Maranhão. Apesar de cinco tipo serem mais reconhecidos, “[...]uma incursão pelos municípios do Maranhão demonstra que essa categorização não abarca a diversidade dessa manifestação cultural popular maranhense” (IPHAN, 2011).

⁶ “[...] instrumento confeccionado com dois pedaços de madeira rústica ou trabalhada, batidos deliberadamente, repenicado, um contra o outro [...]” (REIS, 2008, p.24).

⁷ “São tambores que possuem, mais ou menos, meio metro de altura, feitos atualmente de madeira (compensado), amparados por uma forquilha” (REIS, 2008, p. 24).

elaboração artesanal. A exemplo destas variações, em 2013, viu-se a incorporação da tecnologia LED (*light emitting diod*, um diodo semicondutor que emite luz quando energizado) nas fantasias de alguns dos conjuntos que se apresentaram na cidade de São Luís, fato inovador em relação às criações de anos anteriores.

Este trabalho se propõe a expandir o conhecimento acerca do processo de concepção e produção artesanal de uma das festas mais tradicionais e importantes do estado do Maranhão, além de provocar novos questionamentos que possibilitem outras pesquisas que tenham como tema a perspectiva do Bumba-meu-boi como fenômeno visual, visto que suas características antropológicas e linguísticas já foram abordadas em outras produções intelectuais.

1.2.

Objetivos

1.2.1.

Objetivo Geral

Registrar, analisar e comparar as técnicas, linguagens e processos criativos utilizados pelos artesãos que elaboram os figurinos dos grupos Bumba-meu-boi de Morros, classificado como sotaque de orquestra, Bumba-meu-boi da Floresta, classificado como sotaque da Baixada, Bumba-meu-boi da Maioba classificado como sotaque de matraca e, por fim, Bumba-meu-boi da Liberdade, classificado como sotaque de zabumba.

1.2.2.

Objetivos específicos

- Categorizar, detalhar e analisar os figurinos de maneira a esclarecer técnicas, linguagens e processos criativos dos artesãos, além de examinar a utilização destas vestimentas e acessórios por parte dos brincantes dos grupos de Bumba-meu-boi de Morros, Bumba-meu-boi da Floresta, Bumba-meu-boi da Maioba e Bumba-meu-boi da Liberdade.
- Comparar os resultados obtidos de cada um dos grupos citados considerando suas diferenças rítmicas e comunitárias, a fim de identificar distinções simbólicas, estéticas, metodológicas e de utilização.

1.3.

Justificativas desta pesquisa

A contribuição potencial desta pesquisa está, sobretudo, no registro sistemático dos processos de concepção e métodos de execução dos artesãos associados a quatro dos principais grupos de Bumba-meu-boi do Maranhão, e na documentação de seus conhecimentos tácitos e técnicos.

Tratando esta produção artesanal específica como concretização de identidade cultural destes grupos, considerando o contexto social, político e econômico que os suportam em diversos níveis (desde sua viabilização financeira até sua representação simbólica), este trabalho pretende dar retornos investigativos à comunidade acadêmica e às comunidades escolhidas para serem o ponto central desta pesquisa.

2.

Referencial teórico

2.1.

Objeto pesquisado: o Bumba-meu-boi no Maranhão

As festas juninas, assim denominadas por serem realizadas em homenagem a três santos católicos muito populares, cujas datas comemorativas ocorrem em junho (Santo Antônio no dia 13, São João no dia 24 e São Pedro no dia 29), são das mais apreciadas em todo o território brasileiro. No Maranhão, a estes santos ainda se soma a comemoração de São Marçal, no último dia do mês.

Em algumas cidades, existe uma ligação intrínseca com as Igrejas que promovem arraiais nos seus arredores com ajuda da comunidade. No Maranhão, a festa, que adquiriu contornos também profanos, tem como sua principal expressão as apresentações de Bumba-meu-boi. Pelo reconhecimento do seu valor, esta manifestação folclórica recebeu a titulação de Patrimônio Imaterial Cultural do Brasil por parte do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) a 30 de agosto de 2012.

Existem inúmeros grupos que realizam as apresentações do Bumba-meu-boi e que são, em geral, identificados pelo nome do bairro ou do município em que foram criados, ou de onde se originam seus componentes. Cada grupo apresenta características que o identificam, mas alguns fatores costumam ser comuns a todos eles.

O Bumba-meu-boi possui quatro etapas básicas que marcam as festividades juninas: os ensaios, realizados por todo o mês de maio até o ensaio geral que acontece geralmente no dia 13 de junho (dia de Santo Antônio); o nascimento, ocorrido no dia 23 de junho quando ocorre seu batismo sob a bênção de São João; as apresentações e, por fim, a morte, que ocorre geralmente entre julho e dezembro, de acordo com cada grupo. As apresentações se estendem oficialmente até o dia 31 de junho, homenageando assim não só São João e Santo Antônio, mas também

São Pedro, cujo dia se comemora a 29 de junho, e São Marçal, cujo dia se comemora a 30 de junho (AZEVEDO NETO, 1997).

Considerada uma dança dramática por incluir enredo nas suas apresentações, possui em seu cerne um caráter contraditório entre aspectos profanos e religiosos. Profanos porque envolve personagens das culturas indígenas e africanas (Pajés, Escravos, Caboclos, Índias) e também pelo objetivo principal da festa que é o lazer. Pode também ser considerado pagão pela faceta comercial que envolve a produção da brincadeira, e pelo combustível principal dos integrantes: a bebida alcoólica. Religiosos porque os festejos ocorrem para homenagear o Deus católico e santos: no dia 23, em seu batizado, constrói-se um altar em homenagem a São João e assim se mostra a crença de que a participação do evento aproxima o brincante do santo (RIOS, 1999).

Não se sabe ao certo a origem da chegada do Bumba-meu-boi ao Maranhão. Alguns autores defendem que, como existem várias manifestações culturais onde o boi⁸ é o elemento central nas culturas ibéricas, este festejo tenha chegado ao Brasil com seus colonizadores. Seguindo esta linha, tem sido divulgada a ideia de que o auto pode ter sido criado para fins de catequização dos indígenas brasileiros.

Já Nina Rodrigues, um dos precursores dos estudos da cultura negra no Maranhão, sustenta que a origem desta representação está nos povos africanos, em especial bantus e sudaneses⁹, que foram trazidos na época da colonização (IPHAN, 2011, p. 14). Dentre as teorias, é também aceito por diversos estudiosos que foi no Maranhão que a representação ganhou particularidades no período do ciclo do gado brasileiro, expandindo-se para interior do território com a disseminação da atividade agrícola de pastoreio (SOUZA, 2002, p. 9).

Misturando dança, música, artesanato e representações teatrais, o auto representado pelo Bumba-meu-boi se baseia na história de Pai Francisco,

⁸ Aqui, a palavra refere-se ao bovino comum, e não ao personagem que simula o animal. Por isto está grafada com letras minúsculas.

⁹ Bantus e sudaneses foram os grupos sociais africanos de origem da maior parte das pessoas escravizadas e trazidas ao Brasil, entre os anos 1525 e 1851 (PRANDI, 2000).

um escravo negro que, para satisfazer o desejo de sua esposa grávida Catirina, captura o boi preferido do amo da fazenda onde trabalha para retirar sua língua e dar de comer à gestante. O amo então manda os fazendeiros à procura do boi, encontrando-o sem vida. É então que entram os pajés cujo papel é ressuscitar o animal e assim festejar novamente as glórias do boi de São João. Os grupos possuem sua própria versão do enredo, adicionando ou retirando partes e personagens do auto.

Os conjuntos que se apresentam nos festejos juninos (e atualmente fora deste período, em caráter especial) são formados por pessoas ligadas a uma mesma comunidade, que pode ser um dos bairros da capital maranhense, ou uma das cidades da ilha de São Luís ou outras cidades e vilarejos do interior do Maranhão. Portanto, existe relação de afinidade e de orgulho pelo trabalho elaborado pelos envolvidos, criando certa rivalidade entre os grupos. Esta rivalidade provoca nos espectadores afeto e entusiasmo similares à escolha de um time de futebol de preferência. Esta relação é também comparada à afinidade dos espectadores com escolas de samba de grupos especiais no Rio de Janeiro (BEZERRA, 2004, p. 43).

Para o Bumba-meu-boi do Maranhão, Américo Azevedo Neto propôs uma classificação, dividindo-os nos seguintes grupos: aqueles com características predominantemente africanas; os grupos com características predominantemente indígenas e os grupos com características predominantemente brancas, estes últimos considerados os mais recentes (AZEVEDO NETO, 1997). Esta classificação segundo influências étnicas não é amplamente aceita entre antropólogos, pois limita a produção cultural a diferenças entre raças, o que vai contra ao que se acredita, que, qualquer grupo, independentemente de sua raça, procura a diferenciação em relação a outros (BOURDIEU, 2000, p. 112).

Existe outra maneira de classificar os conjuntos em questão: o agrupamento por meio de estilos que, são chamados no Maranhão, de sotaques. O sotaque é um termo convencionado para as características de ordem artístico-expressiva e sociológicas comuns a certos grupos. Entre eles, estão os instrumentos, o ritmo em que eles são tocados e os figurinos. Cerca de cinco tipos de sotaque

são popularmente reconhecidos: sotaque da Ilha ou de matraca (instrumento composto por dois pedaços de madeira que quando batidos um conta o outro, emite som forte); sotaque de Guimarães ou de zabumba (instrumento coberto de couro dos dois lados tocado por uma baqueta, e que emite som grave), sotaque de Cururupu ou costa-de-mão (conhecido assim porque os ritmistas tocam os instrumentos utilizando as costas das mãos), sotaque de Baixada e, por fim, sotaque de orquestra. No entanto, esta classificação não é definitiva ou restritiva, visto que existem outros grupos que utilizam vestimentas e instrumentos variados e não se encaixam em nenhuma destas classes mais comumente vistas (IPHAN, 2011, p. 9).

Os especialistas regionais dedicados à questão dos bens culturais vêm demonstrando maior atenção em relação às mudanças que as manifestações tradicionais vêm apresentando. No caso do Bumba-meu-boi, vê-se também mudanças expressivas na forma de apresentação dos grupos: eventualmente o auto é deixado de lado (pois, no total, teria três horas de apresentação) em prol da execução de maior quantidade de apresentações em uma mesma noite. Este fato decorre do caráter comercial que a manifestação popular vem adquirindo; quanto mais apresentações, mais renda o grupo obtém para se manter e maior o alcance de sua popularidade perante o público. As etapas características do auto (ensaios, batizado e morte), antes específicas de cada comunidade de brincantes, hoje são largamente difundidas pelos meios de comunicação locais e atraem, além de espectadores, consumidores do comércio informal estabelecido ao redor da apresentação (comidas, bebidas, CDs dos grupos, instrumentos típicos como a matraca, entre outros) (RIOS, 1999).

Destacam-se duas visões de futuro em relação à geração de valor comercial a partir do valor simbólico desta manifestação cultural popular maranhense: a primeira hipótese seria que o Bumba-meu-boi, por deixar o auto, a obrigação religiosa, e sua capacidade de análise crítica de lado (hoje são apadrinhados pelos políticos, que eram antes criticados em toadas), “[...]deixe de ser feito assim e assim classificado para tornar-se, simplesmente um folguedo [...] onde ao invés de enredo/crônica de seu dia-a-dia, textualmente exposto, surja um outro, fútil e alienado com intenções meramente estéticas” (AZEVEDO NETO, 1997, p. 96).

A segunda visão entende a tradição como algo dinâmico, e a transformação desta festa folclórica como fator necessário para que se encaixe em um novo contexto e assim sobreviva. Os autores que discutem esta visão, veem os festejos do Bumba-meu-boi como forma simbólica que “[...] alterna-se porque é feito por homens conectados, inter-relacionados e situados em um determinado contexto[...]

 (RIOS, 1999, p. 71).

Posto que os grupos em questão possuem uma relação íntima com suas comunidades de origem, vale abordar a questão dos interesses políticos envolvidos nos festejos. Há alguns anos, os grupos de Bumba-meu-boi vêm se associando a políticos, popularmente chamados de padrinhos da comunidade. Este convite ora ocorre em homenagem a alguma benfeitoria feita pelo político à comunidade em que o os grupos se organizam, ora ocorre por patrocínio financeiro dos órgãos governamentais. Nos batizados dos Bois apadrinhados, estes mesmos políticos, que, por vezes são cobrados pela população por intermédio dos amos (responsáveis pelos conjuntos) nas toadas, também aproveitam para fazer discursos que podem ser entendidos como campanha eleitoral. É, portanto, compreensível que, em alguns estudos, o Bumba-meu-boi não se seja visto somente como um agente cultural e social, mas também um artefato político. (SOUSA, 2002.)

Conseguir mais ou menos patrocínio significa também conseguir mais ou menos apresentações e conseguir elaborar mais ou menos as fantasias. As transformações ocorridas nas alegorias em si estão ligadas a fatores financeiros, simbólicos, práticos e também ergonômicos. A exemplo do Bumba-meu-boi da Floresta, o aumento do número de apresentações criou a necessidade de deixar as carcaças dos Bois mais leves: houve uma modificação de dimensões visando ajuste de centro de gravidade para equilibrar melhor o peso da peça sobre o brincante. A área de contato da armação de buriti com o veludo bordado (que é reconhecido popularmente como couro do Boi) aumentou, aperfeiçoando assim o bordado e tornando esta peça um importante veículo de comunicação. Para o bordado, por exemplo, houve um aumento da paleta de cores utilizadas e, a partir do ano 2000, os artesãos passaram a utilizar técnicas de representação mais elaboradas como, por exemplo, o uso da perspectiva (FILHO, 2012, p. 10).

2.2.

O processo histórico de transformação da manifestação folclórica do Bumba-meu-boi em símbolo máximo da identidade cultural maranhense

Visto hoje como a expressão máxima das características culturais maranhenses, o significado da brincadeira do Bumba-meu-boi passou por transformações radicais na sociedade local. A julgar pela importância dada ao folclore em dias atuais, parece quase impossível imaginar que a festa era vista, desde o século XIX até meados de 1930, como a manifestação de uma cultura negra, inferiorizada por uma visão racista e discriminatória das elites que, anteriormente, haviam se esforçado arduamente para dar ao Maranhão o status europeizado de “Atenas Brasileira”. Para compreender este processo histórico formado por reviravoltas e mediado por atores culturais de origens diversas, foi necessário recorrer a alguns trabalhos desenvolvidos na área das ciências sociais e estudos culturais.

A partir da análise dos meios de comunicação impressos de época, produção literária e ainda ocorrências policiais, é possível compreender que os limites ideológicos impostos aos grupos de Bumba-meu-boi não eram expressados apenas por meio de críticas em jornais e revistas, mas também em limites físicos e territoriais impostos dentro da cidade de São Luís pelas autoridades locais (BARROS, 2007).

Segundo dossiê publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN, 2011), que trata desta celebração junina, apesar de indícios literários acerca das atividades do Bumba-meu-boi no Maranhão, o primeiro registro histórico oficial que data de 28 de junho de 1828, foi encontrado em uma ocorrência policial que relatava a prisão de um soldado, acusado de agredir participantes da brincadeira. No entanto, os instrumentos da lei não seguiram em defesa deste tipo de festejo, como foi observado em análises subsequentes.

Cavalcanti (2006 In: IPHAN, 2011, p. 36) afirma, em sua pesquisa, que o registro mais antigo das festividades que tinham a figura do boi como tema central foi

uma carta de um leitor enviada ao jornal *Farol Maranhense*, impresso cuja circulação foi iniciada em 1821, justificando assim a dificuldade de achar registro anteriores a esta data. A carta, produzida em tom de revolta, descreve a festa como momento de desordem, reclama da falta de atitude policial a fim de reprimir os brincantes e dos incômodos dos fogos de artifício que acompanhavam o grupo, dando assim indícios da maneira como a brincadeira era tratada por parte da sociedade ludovicense.

Posteriormente, outra ocorrência policial descreve que, a 11 de março de 1839,

“A sétima patrulha composta dos guardas nacionais do segundo batalhão prendeu às seis horas da tarde na rua de Santana o preto Fernando, escravo de José Maria Barreto por andar com uma armação coberta vulgarmente conhecida por bumba-meu-boi, dando assim motivo a que se reunissem grupos de pretos fazendo motim pela rua” (IPHAN, 2011, p. 37).

Até 1861, foram encontradas mais duas referências na imprensa maranhense, e, em uma delas, a celebração era chamada de “inocente divertimento de escravos”. Apesar desta visão, as tensões sociais eram intensificadas pela profunda crise econômica enfrentada pelo estado e pelo país, até o final do século XIX: em 1888, a Lei Áurea põe fim à escravidão e, em 1889, a monarquia chegava ao fim e um regime republicano era instaurado. Seria natural, portanto, que a nobreza rural, então decadente, procurasse conforto em ideias que fornecessem alguma possibilidade de manter sua diferenciação perante as transformações: na busca pela singularidade, esta aristocracia procurava reviver o prestígio cultural fornecido por escritores e poetas (em especial, Gonçalves Dias) do século XIX, que conferiram ao local o título de “Atenas Brasileira”, além de também serem exacerbadas as origens da fundação da cidade de São Luís, capital do estado, por franceses que ali deixaram rastros de sua cultura.

A busca por referências europeizadas, brancas e líricas para diferenciar o estado perante a nação fará oposição, até pelo menos a segunda década do século XX, ao popular, negro, índio e supersticioso. Segundo Barros (2007):

“As idéias de civilização e cultura europeamente entendidas foram levadas muito a sério pelas elites letradas do Maranhão. Elas tentaram, a todo custo, europeizar e, sob certo aspecto, embranquecer o patrimônio identitário regional. E tal operação, muitas vezes, foi acompanhada por um outro empreendimento, a tentativa de ignorar ou execrar a herança

quantitativa e qualitativa de indígenas e africanos, e de seus descendentes, na região” (BARROS, 2007, p. 38).

Este contexto torna-se essencial para compreender que, ainda antes da abolição da escravidão no Brasil, surge a demanda do desenvolvimento de aparelhos repressores que, tendo como justificativa “a manutenção da ordem”, institucionalizaram a proibição da celebração do Bumba-meu-boi sem licença prévia das autoridades responsáveis, em diversos bairros da cidade. A marginalização posta em prática por parte da sociedade maranhense deixa as páginas da imprensa local e passa a segregar espacialmente as manifestações da cultura popular. O anteriormente citado demonstra, a partir de levantamento feito entre 1890 e 1893, que cinco de seis requerimentos que mostravam intenções de ocupar, ainda que de passagem, logradouros do centro da cidade de São Luís foram indeferidos, sendo que alguns alegavam que a recusa visava o “bem da ordem e moralidade pública” (IPHAN, 2011, p. 43).

Barros (2007), em sua tentativa de mapear as atividades do Bumba-meu-boi, entende que, apesar dos indícios de intervenção policial, de portarias estabelecendo proibições e discriminação por parte da elite, os esforços do impedimento da realização das festas foram descontínuos entre o século XIX e XX. O que se pode afirmar, neste caso, é que o menosprezo em relação à brincadeira dominou as publicações encontradas até a década de 1920, sendo que, desde a proibição oficial ocorrida nos anos de 1862 a 1867, os grupos, a cada ano, conseguiam mais licenças: primeiro para sua realização, em 1968, até a aproximação e passagem dos grandes grupos pelo perímetro urbano, durante a Primeira República e no pós-revolução.

Os direitos de utilizar os perímetros urbanos da cidade de São Luís para realização da brincadeira somente foram revogados novamente durante o Estado Novo, com portarias como a de 1947, que impedia não só a celebração da festa no centro da cidade, como também que os participantes frequentassem a área após a meia-noite. Estas proibições, no entanto, não impediam que os grupos se apresentassem esporadicamente, seja por meio de pedidos de donos de grupos que precisavam pagar suas promessas em igrejas na capital maranhense, seja por

pedidos de famílias e comerciários que manifestavam interesse em receber grupos específicos.

Nota-se, portanto, que a construção da referência do Bumba-meu-boi como elemento de identificação do Maranhão segue um processo descontínuo, dotado de controvérsia, onde é considerado “bárbaro”, “inferior”, mas ao mesmo tempo encontra brechas para acontecer com aval de uma parte da sociedade que o considera tradição maranhense. Oficialmente, a leitura desta festa profano-religiosa passa a se transformar com algumas mudanças no cenário intelectual brasileiro que passa a enfocar a identidade como algo resultante da mestiçagem e das influências africanas na formação do país, tais como o movimento modernista, e o lançamento de algumas obras como *Casa Grande & Senzala* (publicado em 1933), de Gilberto Freyre, e *A cozinha africana no Brasil* (publicado em 1964), de Luiz Câmara Cascudo; a ideia de pureza racial passa a ser criticada por diversos estudiosos da área de ciências sociais. No cenário maranhense da crítica de resgate da cultura popular como elemento central da identidade do estado, destacam-se as obras de Domingos Vieira Filho e Celso Magalhães.

A partir de meados da década de 1930, apesar das proibições de 1947, é possível ver a crescente valorização do Bumba-meu-boi, inclusive por meio da análise dos elementos de imprensa que, se antes deste período rechaçavam as festas, nesta década passam a preparar a população para a celebração, dando, inclusive, destaque para os nomes dos grupos e dos donos. A mesma imprensa tem papel fundamental nas liberações subsequentes ao ano de 1947, saindo em defesa das festividades que, em 1948, já é anunciada pelos jornais como um grande evento: um concurso de bumbas organizado pela empresa fotográfica Kodak no bairro do João Paulo, atraindo a atenção do público não somente para a valorização da cultura popular, mas também para as qualidades dos produtos fabricados pela empresa. (BARROS, 2007, p. 161).

Segundo Roldão Lima (*In*: FERRETTI, 2002, p. 41): “Foi praticamente na década de 50, com os concursos de Bumba-meu-boi realizados no Bairro do João Paulo e promovidos com incentivos da Prefeitura Municipal, que deve ter começado a ‘valorização’ do folclore, em São Luís”. Com apoio de radialistas e comerciários,

este é o período em que as relações entre os grupos de Bumba-meu-boi e a sociedade elitizada passam a se modificar. É também um momento em que se modificam as organizações dos grupos, especialmente os que se apresentavam neste evento, pois, a partir da oficialização da competição, novas preocupações surgem, relacionadas aos aspectos visuais de cada grupo.

Decerto, com o fortalecimento da presença dos grupos populares em um contexto socioespacial que antes era proibitivo, surge a necessidade da dessemelhança entre conjuntos juninos perante um público dotado de perspectivas e com ilustres agentes sociais: aos grupos folclóricos considerados distintos pela plateia, seriam dadas recompensas, além do próprio reconhecimento do trabalho ali investido.

Os concursos também foram meios de organizar uma brincadeira que era frequentemente vista como violenta. No entanto, a adequação destas festividades à competição modificou a característica espontânea dos festejos que, inicialmente, percorriam ruas e se dedicavam a dançar em frente às residências ou comércios de quem poderia ter feito algum tipo de promessa a um dos santos homenageados no período junino. Já entre as décadas de 1930 e 1950, a celebração segue seu caminho rumo à institucionalização, processo este que promove debates atualmente, especialmente sobre a reestruturação das tradicionais comunidades de Bumba-meu-boi que têm como objetivo a adequação a novas realidades de mercado.

Não é tarefa desta pesquisa expor detalhadamente a dinâmica destes festejos. No entanto, cabe dizer que, a partir de 1955, é possível ver a categorização da competição entre grupos de natureza similar, especialmente em duas classificações: sotaque da Ilha (ou de matraca) e sotaque de Guimarães (ou de zabumba). Barros (2007, p. 163) afirma que foi por meio da realização destes concursos que os grupos passaram a ser diferenciados de acordo com suas características artístico-expressivas. Apesar desta primeira distinção entre sotaques, em relato ao dossiê de registro do Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão, Francisco Naiva, então dono do Bumba-meu-boi de Axixá, afirma que não havia distinção entre grupos de sotaque de orquestra e os de sotaque de Baixada no período citado acima.

É também entre 1950 e 1970 o período em que se presencia a fundação de um número considerável de grupos, incluindo o Bumba-meu-boi da Liberdade, um dos analisados nesta pesquisa, além da migração de algumas agremiações originadas em outros municípios, para a capital do estado.

O crescente número de espectadores interessados nas apresentações dos conjuntos em concursos modificou também a relação entre os donos destes grupos e os comerciantes: se desde o século XIX, algumas apresentações eram contratadas para entreter a elite ludovicense em cafés, a partir da popularização da manifestação folclórica e difusão dos concursos por intermédio dos meios de comunicação, o interesse de diferentes setores comerciais em se associar com estes conjuntos, por volta da metade do século XX, passa a ser visto como estratégia de marketing.

Barros (2007, p. 167) afirma que, em 1960, a realização do concurso contou com verbas não somente da prefeitura de São Luís, mas também de auxílio de comerciários e industriais. Ganhando cada vez mais destaque, o concurso de grupos de Bumba-meu-boi deixa de ser realizado, em 1964, no João Paulo e passa para a Praça Deodoro, no centro da cidade, deixando para trás oficialmente os tempos das proibições.

A manifestação, a partir de 1950, assim como a divulgação de diversas outras práticas populares em outros estados, passa a tornar-se reconhecida como característica diferenciada do Maranhão no âmbito nacional. Na década de 1960 a 70, vê-se, portanto, o aumento do interesse do poder público tanto em termos municipais quanto estaduais em gerir a festa junina e, junto a intelectuais e imprensa, fazer do Bumba-meu-boi o símbolo máximo da identidade maranhense. Grupos eram convidados a se apresentar fora do estado e também em reuniões e oficiais do governo: se antes, o lugar desta manifestação popular era fora da cidade, vê-se, a partir de 1950, conjuntos se apresentando em lugares geralmente associados às apresentações eruditas tais como o Palácio dos Leões, em cerimônias do governo, ou mesmo o Teatro Artur Azevedo. É a partir deste contexto que o Bumba-meu-boi do Maranhão passa a ser tratado como elemento potencializador de turismo na região.

Albernaz (2004), em sua pesquisa sobre o processo de formulação de identidade maranhense, descreve as décadas de 1960 e 1970 como período em que surgiu o maior número de criação de órgãos associados à cultura com capacidade de subsidiar ações relacionadas às práticas populares. É também a partir da década de 1970 que data outra transformação que modificará o funcionamento das formações de Bumba-meu-boi: a institucionalização dos grupos que deixam de ser relacionados a pessoas físicas e passam a responder por intermédio de uma pessoa jurídica, as associações juninas ou folclóricas.

A partir desta definição, sedes eram criadas para cada conjunto onde a administração e organização dos grupos, em sua maioria, com grande número de adeptos, passa a não ser mais uma construção dos brincantes, mas sim de uma mesa diretora composta por pessoas que eram relacionadas por laços familiares com a figura do fundador ou, ainda, brincantes que presenciaram os primórdios das apresentações de cada um dos grupos (IPHAN, 2011, p. 58). A partir da possibilidade física de centralizar as atividades relacionadas aos festejos do Bumba-meu-boi, era possível, portanto, convidar novos membros que se encarregassem de produzir as peças dos figurinos de maneira diferenciada, como hoje acontece na maior parte dos grupos pesquisados.

Albernaz (2004, p. 229-230) afirma ainda que, ao mesmo tempo em que se criavam instituições que fomentassem a pesquisa, a valorização e a preservação da cultura popular maranhense, o governo fazia investimento nas infraestruturas relacionadas ao turismo na região, e que esta associação não se dá por acaso, já que uma das formas de impulsionar o turismo é o conhecimento da cultura por meio de seus bens, sejam eles materiais ou imateriais.

Neste sentido, o governo estadual cria a Maratur, empresa maranhense de turismo, que, desde 1976 até fins da década de 90, influenciou as dinâmicas das manifestações folclóricas do Maranhão. Isto porque, a partir deste órgão, os grupos foram catalogados, categorizados e hierarquizados a partir de critérios formatados segundo intelectuais que então faziam parte do corpo de funcionários públicos

do Governo do Estado para que, desta maneira, as comunidades tivessem acesso às ações do poder público dedicadas às manifestações folclóricas maranhenses.

É por intermédio da Maratur que surgem contratos de apresentações. Os valores simbólicos cobrados pelos grupos se transformam em cachês que são revertidos, entre outros aspectos, para a configuração visual produzida para exposições públicas.

“O processo que já vinha sendo gestado desde a década de 60, com o estreitamento dos laços entre o poder público estadual e o Bumba-meu-boi, culminou, a partir dos anos 90, com a dependência dos Bois em relação ao Estado. As consequências desse vínculo se refletiram em vários aspectos na dinâmica da brincadeira: apresentações reguladas formalmente por contratos; concentração das apresentações em locais padronizados pelo Governo; supressão dos autos; e criação de um padrão estético para os grupos, impulsionada pela inserção do Bumba-meu-boi no mercado de bens culturais, tendo como consequência a espetacularização dos Bois e, mais especificamente, a introdução de novas personagens e mudanças na indumentária e na sonoridade dos Bois originados a partir do sotaque da região do Munim” (IPHAN, 2011, p. 61).

Não é intenção deste estudo produzir análise detalhada a respeito das dinâmicas sociais e institucionais que calcaram a transformação do Bumba-meu-boi em símbolo maior da identidade maranhense, e sim procurar de que maneira esta valorização e ações tomadas em direção a estas manifestações podem ter influenciado em sua organização primeira. Isto porque cada readaptação dos grupos em virtude destas ações fazem com que a cadeia produtiva do artesanato e seus produtos finais sejam modificados.

Este estreitamento entre políticas públicas voltadas ao turismo e à cultura suscitaram uma série de pesquisas, especialmente nas décadas de 1980 e 1990, que alertavam para a desfolclorização, espetacularização ou, ainda, para a perda de significado e remodelação das festividades que tinham como caráter principal o religioso e o lazer, devido à busca por adequação na lógica mercadológica.

A relação foi bastante alterada com as mudanças impostas nas políticas adotadas de 1995 a 1999, com Fernando Henrique Cardoso na presidência da República e Roseana Sarney assumindo o cargo de governadora do Maranhão. A Política

Nacional do Turismo impulsiona as ações da Maratur que, em 1999, transforma-se em subgerência do Turismo, subordinada à Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Cria-se, então, um plano de desenvolvimento econômico apoiado na organização do turismo no estado, a fim de atrair investimentos do setor privado. É a partir daí que o fenômeno do Bumba-meu-boi passa a ser visto como diferencial identitário, funcionando como uma das ferramentas de projeção da imagem do estado em nível nacional e internacional (ALBERNAZ, 2004).

As associações entre ações no âmbito público para as ramos do turismo e cultura em busca de atrair investimentos privados altera, significativamente, a partir do final do século XX, a organização dos Bois¹⁰ que, hoje, funcionam com grau de organização similar à empresarial, transformando suas apresentações em bens que se adequam, tanto quanto possível, às demandas da indústria cultural e do turismo.

O Estado, na busca por fomentar a época mais prolífica do Maranhão, cria os arraiais oficiais, onde cada dia de programação de cada um dos bairros incluídos nos festejos é calculada precisamente, e cada apresentação possui cachê. Entre os Bois mais requisitados, já não há quase tempo para brincar em frente à residência ou comércio dos amigos, pois, com a associação dos arraiais públicos bancados pelo governo, quanto maior o número de apresentações, maior o retorno financeiro. Há uma diversidade intencional na agenda que causou uma redução nos tempos de apresentação, o que faz com que os grupos suprimam partes do auto e mesmo alguns personagens.

Para compensar a diminuição da representação, os grupos organizam-se em torno da estética do espetáculo, investindo cada vez mais nas indumentárias, a fim de que, visualmente, possam marcar a memória do espectador, que vira também consumidor do mercado informal composto pela comunidade de origem de cada conjunto. Para que seja possível manter o nível de sofisticação visual das

¹⁰ Para fins desta dissertação, respeitou-se o termo que, popularmente, diz respeito ora à carcaça de madeira feita à imagem de um bovino, ora as organizações de Bumba-meu-boi. Neste caso, diz respeito às agremiações que se dedicam à manifestação cultural do Bumba-meu-boi.

indumentárias, as diretorias das associações folclóricas buscam patrocínios, sejam de origem pública ou privada e, por isto, não é incomum ver couros (revestimento em veludo preto bordado) de Boi ostensivamente estampados com símbolos governamentais ou de empresas privadas a fim de tornar recíproco o investimento feito nos grupos (RIOS, 1999).

Diante deste novo cenário em que a transformação das manifestações culturais e folclóricas acontece de maneira acelerada, torna-se necessário voltar-se para olhares de pesquisadores que enfocam estas dinâmicas sob outro aspecto, que é o da midiaticização. Isto porque o prestígio dos conjuntos juninos é associado às empresas, políticos e órgãos governamentais cuja popularidade é potencializada pelos meios de comunicação como rádio e TV. A mídia, portanto, foi interventora fundamental para que a manifestação cultural do Bumba-meu-boi se transformasse em ícone da identidade maranhense, desde os primórdios dos concursos, debatidos preliminarmente, até os dias atuais.

2.3.

A celebração do Bumba-meu-boi, a indústria cultural e a teoria chamada “folkcomunicação”

“Desde 1994, José Inaldo também carrega nos ombros a difícil missão de conduzir as diretrizes da brincadeira na função de presidente da Associação Folclórica Beneficente Bumba-Boi da Maioba, que nos últimos anos tem assumido a condição de profissionalizar a atividade e transformá-la num produto da indústria cultural para comercialização tanto no mercado interno quanto externo” (CARVALHO, 2014)¹¹.

Ao início da pesquisa, deparar com esta afirmação fez com que os pressupostos direcionamentos das análises ganhassem novas conotações. Isto porque, de fato, é comum induzir o investigador a observar o fenômeno como se as características primordiais fossem puras, religiosas e espontâneas; e este tipo de marketing faz-se

¹¹ Disponível em: <<http://imirante.com/oestadoma/online/29062014/pdf/DOM03.PDF>>. Acesso em: 8 out. 2016.

eficaz para o espectador. Em entrevista publicada no jornal O Estado do Maranhão, não há clareza se a afirmação acima é uma conclusão do redator ou se a frase foi proferida pelo próprio José Inaldo, diretor do grupo Bumba-meu-boi da Maioba. Independente da autenticidade de qualquer das duas alternativas, ao ler toda a entrevista é possível ver que, ainda que possa não haver clareza no objetivo de transformar o grupo em bem cultural, o resultado descrito pelo presidente é o mesmo.

A partir daí nascem, portanto, questionamentos relacionados à ambiguidade do significado atual do que ainda é chamado de brincadeira pela população que celebra o Bumba-meu-boi, mas que tem ganhado contornos cada vez mais empresariais e profissionais. Assim, de que maneira ocorre a mediação entre promessas religiosas e promessas contratuais?

Para iniciar esta busca, foi necessário recorrer, primeiramente, à definição do termo que provocou a inquietação no discurso do entrevistado: “indústria cultural”. Este termo foi primeiramente utilizado por Theodor Adorno e Max Horkheimer em 1947 com a publicação de *Dialética do Iluminismo*, obra baseada em reflexões a respeito da produção artística e cultural na Alemanha nazista. Estes dois filósofos fizeram parte do que se designou de Escola de Frankfurt, que reuniu intelectuais adeptos à teoria social neomarxista. Segundo Rodrigo Rüdiger (1999, p. 18) o termo “indústria” na acepção original de Adorno e Horkheimer não deve ser entendida em sua definição primeira e literal e, a partir da leitura dos manuscritos destes autores:

“O fundamental aqui é o processo social que transforma a cultura em bem de consumo [...] O conceito designa basicamente o conjunto de práticas através das quais se expressam as relações sociais que os homens entretêm com a cultura no capitalismo avançado” (RUDIGER, 1999, p. 18).

Tendo usado de maneira consciente ou inconsciente pelo editor ou entrevistado, é inegável compreender que a configuração social das associações juninas envolvidas na manifestação cultural do Bumba-meu-boi estão inseridas na lógica mercadológica imposta pelo sistema capitalista de produção, ainda que em um momento histórico e contexto econômico diferente dos processos sociais estudados originalmente pela Escola de Frankfurt.

É neste sentido que a observação prévia das comunidades observadas neste estudo gerou questionamentos sobre a configuração dos festejos juninos que levaram a procurar respostas em outras áreas. Esta busca deve-se especialmente à necessidade de compreender as contradições percebidas no fenômeno quando visto sob a perspectiva do contexto da sociedade contemporânea e a sua intrínseca relação com a mídia.

Para o processo, diversos autores foram essenciais para construção da compreensão da natureza das dinâmicas estudadas, tais como Pierre Bourdier, Stuart Hall e Néstor García Canclini. No entanto, este item dedica-se em especial à teoria da folkcomunicação devido à necessidade de explicar de maneira mais acurada e a partir de análises de um universo mais próximo ao do Bumba-meu-boi, de que maneira acontecem as trocas, ressignificações e reconstruções das culturas populares tradicionais adaptadas ao cenário contemporâneo e à lógica de mercado.

A relação entre identidades culturais, práticas populares e mídias é investigada por pesquisadores interessados em algum recorte histórico, pois acredita-se que a imprensa, ainda que inserida em contexto social, econômico e político totalmente diversos dos da atualidade, se propõe a ser uma produção adequada para análise de variadas naturezas. Como exemplo, podem ser citados dois autores abordados no subitem anterior: Albernaz (2004), que analisou a construção da identidade maranhense por meio de documentos e folhetos produzidos pelas instituições culturais e do turismo do governo estadual do Maranhão para divulgação turística, e Barros (2007), que faz caminho similar, porém define seu recorte de análise no período de 1937-1965, utilizando registros de imprensa que considera “lócus privilegiado para observar os bumbas como mediadores e modeladores de ser maranhense” (BARROS, 2004, p. 171).

Diversos autores têm observado estas mudanças, no entanto, para este trabalho, as interpretações feitas por pesquisadores que se dedicam ao que se define como folkcomunicação foram de especial importância. A folkcomunicação é um termo criado pelo intelectual Luiz Beltrão para nomear o “processo de intercâmbio de informações e manifestações de opiniões, ideia e atitudes de massa através

de agentes e meios ligados direta ou indiretamente ao folclore” (BELTRÃO, 2001, p. 79). Partindo da observação da inter-relação entre comunicação popular e manifestações folclóricas, Beltrão lança o livro *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*, em 1980, baseado em sua tese de doutorado concluída ainda em 1964, sendo assim pioneiro nesta área de pesquisa que hoje faz parte do currículo de diversos cursos de graduação no Brasil (BENJAMIN, 2008). Considerada por alguns autores como sendo a primeira teoria comunicacional genuinamente brasileira, as ideias inauguradas por Luiz Beltrão têm sido aprofundadas por outros pesquisadores até os dias atuais, sendo que, para o caso específico desta dissertação, os estudos produzidos por Osvaldo Meira Trigueiro tornaram-se importantes por terem como foco de pesquisa as manifestações culturais nordestinas e suas transformações.

Este autor parte da premissa de que os festejos juninos possuem origens nas mais antigas tradições pagãs de rituais em homenagem ao solstício de verão (entre os dias 22 e 23 de junho), que marcavam o início das colheitas. Ainda que, durante a colonização, houvesse a pressão do cristianismo europeu sobre outras culturas, é possível afirmar que não foi possível desmontar as tradições profanas que acabaram por reinventar-se para adequação e sobrevivência destes folguedos que chegam ao Brasil trazidos pelos colonizadores (TRIGUEIRO, 1993).

Compreende-se, portanto, que as festas folclóricas sempre passaram por grandes transformações, ratificando a ideia de que a cultura popular não pode ser vista como uma manifestação social de características imutáveis que representam uma comunidade específica: os processos interculturais em si e seus desdobramentos foram os elementos que originaram os festejos juninos como conhecidos no Brasil.

“No Nordeste, as festas juninas estão diretamente vinculadas ao início da colheita do milho. As suas características de origem rural vêm se mantendo apesar da influência que recebem do meio urbano. Com a apropriação pela indústria cultural das tradições populares, as festas juninas ganharam uma nova dimensão e passam por transformações para adequar-se à nova realidade sócio-cultural e aos interesses turísticos” (TRIGUEIRO, 1993).

Trigueiro passa a observar as festas folclóricas e suas transfigurações a partir das apropriações delas por parte da comunicação de massa e do turismo, dando

especial atenção aos festejos nordestinos juninos e os compreendendo como processos culturais dinâmicos que se entrelaçam às novas tecnologias de comunicação e informação para atender às especificidades econômicas na contemporaneidade.

É importante destacar que estas festas denominadas tradicionais e populares nasceram em contexto totalmente diverso do atual: eram folguedos essencialmente rurais em uma sociedade escravista, colonial e que marcavam ciclos e passagens com características ritualísticas bem definidas de povos vindos de outros continentes. Com o processo de urbanização e desenvolvimento tecnológico, estes grupos comunitários, que antes permaneciam isolados, passaram a comunicar-se e trocar informações com outros atores sociais; muitos deles migraram do rural para o urbano e passaram por processos de resignificação.

Esta questão fica clara quando se observa que os grupos são influenciados mais por outros que estão localizados no mesmo bairro ou em proximidades que por grupos que possuam características artístico-expressivas semelhantes. Com clareza vê-se também que, antes, estas manifestações comunitárias eram próprias de uma localidade, já que existiam essencialmente para homenagear santos católicos: não havia necessidade de segmentação que não fosse a do trabalho necessário para celebrar as festas. Também não havia formalidade na oficialização daquele festejo organizado pelos residentes locais. Hoje, parte considerável dos grupos formalizou-se como associação junina, e é possível ver mais de uma em um mesmo bairro. Desta maneira, os moradores daquela comunidade dividem-se entre os conjuntos de acordo com sua crença, costume ou mesmo oportunidades de renda oferecidas por este festejo.

Trigueiro (2004) explica que, diferente do que se pensava entre os acadêmicos na década de 1980, o avanço do fenômeno da globalização não homogeneizou a cultura a partir da massificação. De maneira contrária, o que houve foi o aumento de interesse pelas culturas e manifestações locais, interesse potencializado pela velocidade da informação, e circulação de bens materiais e simbólicos. Não é possível analisar os fenômenos separados da economia: a espetacularização

dos festejos juninos no nordeste está ligada ao turismo que, em 2016, movimentou cerca de setecentos milhões de reais (PORTAL NO AR, 2016)¹².

É desta maneira que as comunidades envolvidas nas apresentações folclóricas veem a necessidade de reconfiguração, ressignificação. A formação de um marketing da identidade local promovida por diversos agentes que culminam em ações estatais no âmbito do turismo influencia ativamente, como já foi mencionado em item anterior, a dinâmica social que baseia não só a manifestação cultural do Bumba-meu-boi no Maranhão como as festas folclóricas de outros estados: Trigueiro ocupa-se, em um de seus estudos, do caso concreto do São João de Campina Grande (PB), que é divulgado em âmbito nacional como “O Maior São João do Mundo” (TRIGUEIRO, 1993). Diversos paralelos podem ser estabelecidos de acordo com suas observações, mas mais importante é entender que estas semelhanças acontecem porque:

“Vivemos num mundo de coexistência entre as culturas tradicionais e modernas. A modernização não vem para acabar com o folclore e a cultura popular por ser até mesmo uma de suas estratégias. A incorporação de bens simbólicos modernos nas festas tradicionais não elimina a cultura *folk*, mas a transforma e insere no mercado de consumo dos meios de comunicação de massa e do turismo” (TRIGUEIRO, 1993).

Trigueiro (2006) vê cada participante do processo como agente midiático, visto que a comunicação é constante, entendendo que as relações entre local e global são essenciais para compreender a hibridização complexa que alavanca o consumo de bens culturais. Esta observação se torna uma das chaves para compreender alguns processos que acontecem na manufatura e organização social da cadeia produtiva do artesanato: o artesanato tem ganhado configurações cada dia mais sofisticadas, a fim de captar cada vez mais audiências. Apesar da forma de produção ser manual e cada peça ser única, vários artesãos chamam atenção para a necessidade de adquirir materiais importados devido ao grau de industrialização não permitir variações de formatos ou cores. Afirmam que, com isto, é possível ter mais precisão no resultado do bordado. Esta é apenas uma das contradições captadas durante o processo de análise dos dados coletados para esta pesquisa.

¹² Disponível em: <<http://portalnoar.com/festa-de-sao-joao-movimenta-pelo-menos-r-700-milhoes-no-nordeste/>>. Acesso em: 25 out. 2016.

É assim que se conclui que o artesanato reflete as relações e intermediações estabelecidas entre os atores sociais, ou os que, na abordagem de Trigueiro, são definidos como “ativistas folkmediáticos”.

Torna-se possível, no entanto, afirmar que as culturas consideradas tradicionais sempre estiveram em processo de transformação: basta dizer que o Bumba-meu-boi traz consigo uma série de valores simbólicos de culturas que foram trazidas de outras culturas. A espetacularização destas manifestações é mais uma dentre tantas outras transformações ocorridas, visto que a cultura popular jamais foi engessada: entender se é autêntica ou não, não é o papel da folkcomunicação e também não é interesse desta pesquisa, mas sim investigar de que maneira estes processos sociais são modificados e, por sua vez, são materializados pelo artesanato de alguns dos grupos de Bumba-meu-boi com maior visibilidade nas festas juninas maranhenses.

Como descrito anteriormente, foi possível compreender de que maneira esta festa passou a ser vista como artifício para atender o interesse econômico do mercado globalizado, tal como o concurso de Bois organizado pela Kodak em 1948.

Mas torna-se importante também ressaltar que, quando se fala do Maranhão como “a terra dos bumbas”, este construto identitário não parte somente de agentes externos, mas que também há o “[...] desejo dos protagonistas locais de se inserirem no contexto da sociedade midiaticizada, mesmo que sazonalmente” (TRIGUEIRO, 2015). É somente assim que se explica a afirmação publicada sobre a entrevista feita com o presidente do Bumba-meu-boi da Maioba, José Inaldo.

Adequar-se às necessidades e demandas da sociedade midiática é o que faz as festas populares sobreviverem e estar incorporado a esta dinâmica explica a mudança de boa parte das sedes de grupos folclóricos para a capital maranhense, onde o acesso às tecnologias de informação é amplificado. No entanto, este processo também causa efeito contrário: enquanto os grupos que têm possibilidade de aproximar-se do acesso à cultura global são alavancados, outros, por não terem esta possibilidade, acabam sofrendo desmonte por falta de oportunidades, como é o caso dos grupos de sotaque costa-de-mão e que, por permanecerem no interior do estado, foram desaparecendo. Hoje, somente três

dos onze grupos sobrevivem. Quanto mais isoladas da globalização cultural, mais estas práticas populares correm o risco de desaparecer.

Acredita-se, assim, que, estudar esta área do conhecimento foi necessário para compreensão das motivações por trás das transformações do artesanato, justamente porque estas peças refletem as rápidas transformações dos cenários econômico e político. A importância do estudo aqui pretendido é reforçada, não por encerrar o assunto, mas por reafirmar a necessidade de registrar esta e outras manifestações folclóricas populares em diferentes momentos da história (MELO *apud* TRIGUEIRO, 2015, p. 71).

3.

Método de pesquisa

Esta pesquisa tem como questão central os métodos de concepção utilizados pelos artesãos na produção das peças pertencentes aos figurinos dos grupos de Bumba-meu-boi. Objetiva-se também explorar as diferenças de técnicas advindas de origens comunitárias diversas. Portanto, este trabalho possui caráter descritivo, analítico e comparativo.

Para alcançar os objetivos intencionados, alguns aspectos da festa e da comunidade necessitam de acompanhamento e documentação. Foram necessárias entrevistas com os artesãos e responsáveis pelos grupos escolhidos a fim de entender a dinâmica e periodicidade da atividade de confecção das vestimentas. A partir da delimitação do período, foi feita a observação sistemática do desenvolvimento das vestimentas, acompanhando e registrando as técnicas de desenho, as matérias-primas utilizadas, técnicas de confecção e ainda a organização social dos artesãos para realização das atividades. Este registro foi realizado por meio de documentação fotográfica, de vídeo, e de modelos gráficos das técnicas utilizadas.

As entrevistas semiestruturadas são utilizadas também para basear reflexões sobre o presente e futuro das técnicas registradas.

3.0.

Delimitações da pesquisa

Para seleção dos grupos que foram foco desta investigação, foi necessário estipular alguns limites à análise inicialmente pretendida. Considerando a quantidade e diversidade de formações de Bumba-meu-boi no estado do Maranhão e, para que fosse possível chegar a resultados expressivos, foi necessário adequar a quantidade de grupos ao tempo estipulado pelas normas de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (Fau-Usp). A partir da sondagem das condições da pesquisa, concluiu-se que, devido às dificuldades

de locomoção pelo interior do Maranhão, os grupos deveriam ter sede estabelecida na capital maranhense, a cidade de São Luís.

Optou-se, também, por analisar agremiações que tivessem características visuais distintas entre si. Para isto, buscou-se um tipo de classificação estabelecida pelo Iphan, que serviu de guia para que fosse possível selecionar, de maneira prévia, as associações juninas a serem investigadas. Esta escolha também se deu pela exuberância demonstrada nas peças artesanais das indumentárias destes grupos.

Inicialmente, era intenção deste estudo abordar aspectos da produção, da concepção e, ainda, aspectos ergonômicos relacionados às indumentárias utilizadas pelos integrantes dos grupos. A partir de orientações da banca no exame de qualificação, ocorrida em outubro de 2015 e que analisou os primeiros esboços deste trabalho, decidiu-se por restringir o estudo aos aspectos de concepção e, sobretudo, de produção das vestimentas, de modo a permitir a coleta mais acurada, eliminando, assim, as análises relacionadas à ergonomia das peças observadas.

3.1.

Pesquisa bibliográfica

No primeiro momento do desenvolvimento desta pesquisa, foram pesquisadas produções literárias sobre cultura popular, folclore e arte popular; produções científicas que tratam dos autos dos grupos de Bumba-meu-boi no Maranhão, a fim de entender a dinâmica da manifestação cultural e a diferença entre os grupos; produções literárias que tratam da história do Maranhão; relatórios da Comissão Maranhense de Folclore, documentos essenciais para reconhecimento dos festejos do Bumba-meu-boi como Patrimônio Cultural Imaterial; documentações do Iphan (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) a respeito do tema; dicionários.

3.2.

Levantamento de dados em campo

3.2.1.

Definição da amostra

Foram acompanhados os grupos de Bumba-meu-boi de Morros, Bumba-meu-boi da Floresta, Bumba-meu-boi da Liberdade e Bumba-meu-boi da Maioba. A escolha destes grupos se deu pelo pela diversidade de componentes, exuberância de suas vestimentas e adereços, além de suas diferenças rítmicas e identitárias, procurando assim encontrar peculiaridades resultantes nos processos criativos e técnicas utilizados por artesãos para executar o artesanato. A seguir, mostram-se algumas informações relacionadas aos grupos selecionados: os quatro são integrantes das programações juninas oficiais da capital maranhense, possuem mais de trinta anos de existências e ampla rede de seguidores.

	Morros	Floresta	Liberdade	Maioba
Fundador(a)	Maria Marlene Ferreira Lobato	Apolônio Melônio	Leonardo Martins Santos	Indefinido
Origem do(a) Fundador(a)	Morros - MA	São João Batista - MA	Cururupu-MA	Indefinido
Responsável atual	José Carlos Muniz Lobato	Nadir Olga Cruz	Claudia Regina Avelar Santos	José Inaldo Ferreira
Data de fundação	23/6/1976	12/3/1972	1/10/1956	22/7/1897
Quantidade de integrantes	160	160	125	130
Local da sede	Cohatrac III em São Luís - MA	Liberdade em São Luís - MA	Liberdade em São Luís - MA	Maioba em São Luís - MA
Categoria	Boi de Orquestra	Boi de Baixada	Boi de Zabumba	Boi de Matraca
Musicalidade	Inst. corda, metais e sopro	Pandeirões e matracas (lento)	Zabumba e tamborinho	Pandeirões e matracas (rápido)
Outra man. folclórica	_____	Tambor de Crioula	Tambor de Crioula	_____

Quadro 1: Informações acerca dos grupos de Bumba-meu-boi selecionados.

3.2.2.

Técnicas de coleta de dados

3.2.2.1.

Entrevistas

A coleta de dados por meio de relatos orais foram conduzidas de forma semiestruturada em profundidade a partir de perguntas abertas. Foram feitas com:

- Líderes dos grupos (ou Amos): a fim de verificar a estrutura administrativa e dados sobre fundação, número de integrantes.
- Artesãos: compreende questionamentos como identificação do mesmo em relação ao grupo, há quanto tempo participa daquele grupo, etapas do processo de produção, atribuições de funções dentro da cadeia do artesanato, apreensão e transmissão das técnicas, temas de inspiração, sensações em relação ao próprio trabalho, entre outros questionamentos que surgirão com o acompanhamento da atividade.

3.2.2.2.

Registros de imagens, vídeos e sons

Para realização de pesquisa, foram utilizados gravadores para registro de entrevistas; máquina fotográfica para registrar etapas do processo criativo, etapas das técnicas aplicadas e elaboração de iconografia das vestimentas; filmadora, também para registrar as técnicas e apresentações dos grupos estudados.

3.3.

Tratamento dos dados recolhidos

- Transcrição das entrevistas obtidas;

- Tabulação (codificação) das informações dos personagens presentes em cada auto;
- Seleção de imagens e vídeos que possam esclarecer as técnicas utilizadas;
- Descrição de cada um dos elementos comuns das vestimentas estudadas.

3.4.

Análise dos dados

Após tratamento dos dados, foi possível interpretá-los e analisá-los de forma a identificar padrões e comparar variáveis entre os resultados acerca da elaboração e utilização das peças dos artesãos de cada grupo, procurando relacionar os resultados à bibliografia previamente pesquisada. Objetivou-se divulgar novos dados que elucidem as peculiaridades existentes nos conjuntos comunitários selecionados e estimular a reflexão sobre o presente e o futuro das técnicas artesanais em constante transformação.

No item a seguir, expõe-se quadro esquemático da estrutura metodológica da pesquisa desenvolvida para esta dissertação.

3.5.
Quadro descritivo da estrutura metodológica da pesquisa

O primeiro contato com os grupos foi realizado em julho de 2014, no evento Maranhão Vale Festejar 2014, quando o propósito era o de trabalho de sondagem e registro das indumentárias do respectivo ano. A ideia era captar, com o máximo de detalhes possível, algumas configurações das peças produzidas, além de criar certa familiarização com o desenvolvimento das apresentações. A visita se mostrou produtiva, pois a partir das imagens e algumas conversas informais foi possível analisar previamente o fenômeno.

Torna-se importante descrever algumas configurações espaciais deste evento que delimitaram não somente o acesso do público às apresentações, mas também os limites das coreografias e, eventualmente, dimensões das fantasias para que seja possível a execução do auto.

Figura 1: Palco do evento no Maranhão Vale Festejar 2014. Com altura maior que um metro, é possível dar visibilidade para mais pessoas. No entanto a alteração espacial impacta diretamente na produção artesanal dos grupos que procuram se adequar à nova realidade. Antes, as apresentações eram feitas no chão, na mesma altura do observador. (Fonte: Site da agência de turismo Aris do Mar¹³.)

¹³ Disponível em: <<http://arisdomar.blogspot.com.br/2014/07/saiba-programacao-do-maranhao-vale.html>>. Acesso em: 5 set. 2015.

As apresentações do Bumba-meu-boi se dão, usualmente em um tablado montado no meio do espaço disponível para o evento. Este evento, em 2014, foi realizado em um espaço originalmente concebido para receber torneios de esportes de praia na orla da Lagoa da Jansen em São Luís do Maranhão. Conta com área de palco para apresentações, uma arquibancada e algumas barracas que comercializam comida típica do Maranhão, formando, em conjunto, a delimitação espacial do evento.

O tablado para apresentações é instalação recente, pois, há alguns anos, os grupos apresentavam-se no chão, ao nível do olho do observador. Acredita-se que esta modificação teria como intuito fornecer a possibilidade de visualização da apresentação pelo maior número de espectadores, no entanto, esta estrutura causou mudanças nas apresentações, pois limita as possibilidades de movimento do Boi e cria distanciamento entre plateia e brincantes. Vale ressaltar que, antes dos grupos de Bumba-meu-boi terem suas participações essencialmente em arraiais, caracterizava-se como uma manifestação popular que acontecia nas ruas de bairros residenciais das cidades do estado do Maranhão.

As transformações destas relações sociais e espaciais estarão melhor descritas no capítulo de revisão bibliográfica, sendo também apontadas por alguns entrevistados no decorrer desta pesquisa. Esta delimitação física foi fator que marcou o início da captação destas imagens.

4.

Resultados

4.1.

Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi de Morros

4.1.1.

Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi de Morros

O grupo de Bumba-meu-boi de Morros (ou Boi de Morros) é o único, entre os estudados nesta pesquisa, fundado em uma escola. O papel feminino possui destaque em sua história desde o início, diferindo dos demais que foram fundados e administrados por homens, até pouco tempo atrás. Em 1976, a diretora da Escola Normal Monsenhor Bacellar, localizada no município de Morros, região do Baixo Munim no Maranhão, decidiu dar início à brincadeira, tendo como objetivo o reforço da importância deste festejo popular entre a comunidade de professores e estudantes e a comunidade local.

O grupo escolar, desde o início, preocupava-se em incluir ambos os sexos em seu cordão¹⁴, algo incomum em relação à maioria dos conjuntos que se dedicavam a esta manifestação cultural já que, de maneira geral, os cordões eram tradicionalmente formados por homens adultos. No primeiro ano, o grupo se apresentou com o nome de “Alegria dos Estudantes”, e conta-se que as indumentárias não passavam de incrementos de peças de vestimentas tradicionais da brincadeira usadas sobre a farda da escola, tais como cocares, golas e chapéus de fita.

Devido à escassez de recursos para dar continuidade ao grupo e, com a decisão da idealizadora da brincadeira, a senhora Maria Marlene Ferreira Lobato, de mudar-se para a capital, 1979 foi o último ano em que a agremiação se apresentou dentro da escola. Temendo o fim das apresentações, a senhora Marlene entrou em contato,

¹⁴ “A roda dos brincantes. Formação dos baiantes, com exceção das personagens centrais do auto do boi” (REIS, 2008, p. 47).

no mesmo ano, com o senhor José Hugo Lobato, casado com Maria Izabel Muniz Lobato (uma das entrevistadas desta pesquisa), sugerindo que ele tomasse conta da administração da brincadeira (MARQUES, 2007).

Maria Izabel Muniz Lobato, que diz ter sido reticente inicialmente com o apadrinhamento do grupo por parte de seu marido, conta que, nas vésperas do primeiro ensaio do “Sonho Realizado”, nome do grupo em seu primeiro ano sob a tutela de José Hugo (popularmente conhecido como Zuza), ele lembrou-se de que não havia a estrutura do Boi revestida para exibir à comunidade. O Boi, como dito anteriormente, é a figura central do folguedo. Sua esposa, então, sugeriu que ele alugasse a estrutura já confeccionada, de propriedade da Escola Normal, um Boi pequenino “[...] feito com a carcaça de madeira e arco de pau, cheio de saco de estopa, e tinha uns algodões por dentro para acolchoar. O bordado era que ia pegando ‘tudininho’, ia se enfiando em tudo”, relata a entrevistada.

A entrevistada descreve também que, na época, usavam-se penas e canutilhos para confeccionar as roupas das Índias, e que, em 1979, Índios não faziam parte da brincadeira. No ano seguinte, a senhora Maria Izabel narra que o grupo apresentou-se com o título de “Dominador” e, na ocasião, duas estruturas de Boi foram produzidas para brincarem juntas durante as apresentações daquele ano.

Os membros da família Muniz Lobato entrevistados para esta pesquisa lamentam o fato de que o senhor Zuza só pôde presenciar três anos da brincadeira. Relatam que, em seu leito de morte, o senhor Hugo pediu à esposa e a seu filho, José Carlos Muniz Lobato, que não deixassem de celebrar a brincadeira. No entanto, em 1982, a brincadeira não foi realizada devido ao luto pela morte de seu dirigente.

As tentativas de achar cantores que assumissem as toadas do grupo foram inúmeras, segundo Dona Maria Izabel, até que seu filho, José Carlos Muniz Lobato (conhecido apenas como Lobato) assumiu a parte musical da brincadeira e, hoje, seu núcleo familiar dedica-se quase que exclusivamente às atividades relacionadas ao Bumba-meu-boi de Morros.

De acordo com Marques (1997), Lobato conta que o grupo foi levado para a cidade de São Luís ainda na década de 1970, e que enfrentou muita resistência dos pais dos alunos que brincavam no Boi, pois preocupavam-se com o fato de que os cordões dos grupos geralmente eram formados por homens adultos, caboclos estimulados pela bebida alcoólica e que, um grupo formado por jovens, com disciplina para participar da festa, poderia sofrer assédio na capital.

Lobato explica que, nesta época, não era comum falar-se de grupos classificados como sotaque de orquestra, classificação rítmica considerada mais recente se comparada com as outras. Segundo o mesmo informante, as apresentações do grupo em São Luís, passaram a dar mais visibilidade à cidade natal da família Muniz Lobato que tem grande parte dos seus integrantes residindo, até o presente momento, no bairro Butiquim, em Morros (SILVA, 2012).

Lobato afirma que, atualmente, com diversos familiares que se envolvem ativamente no prosseguimento das atividades da agremiação. Pode-se citar, como exemplo, seu irmão, José Maria Muniz Lobato, também cantor de toadas, sua irmã Maria Aparecida Lobato Reis, compositora de toadas, a sua esposa, Maria da Conceição Ferreira Lobato e seus filhos José Carlos Muniz Lobato Filho, intérprete, Saul Ferreira Lobato, Talyta Ferreira Lobato, Emanuelle Ferreira Lobato e Mateus Evangelista Ferreira Lobato. No entanto, nos dois anos de pesquisa que se passaram, foi notória a participação e empenho de sua filha Clarissa Ferreira Lobato que, desde o primeiro momento, quando as intenções deste trabalho lhe foram explicadas, se prontificou a servir de guia nesta trajetória de investigação sobre a parte folclórica que se tornou um dos elementos agregadores de sua família.

O grupo, nos dias atuais, tem alto grau de organização e possui calendário definido para o ano todo. São muitos os envolvidos na organização e confecção de todas as peças que compõem os figurinos utilizados nas apresentações anuais, estrutura organizacional que será descrita mais adiante, com o objetivo de compreensão desta cadeia de produção singular. Se, no início, o grupo era formado por vinte integrantes, todos originários do município de Morros, hoje possui cento e sessenta integrantes entre Índios, Índias, Vaqueiros, Bois (que são dois, pois o do ano anterior volta a brincar com o do ano atual), pai Francisco e Catirina. Os brincantes

são originários de diversas cidades, alguns de fora do estado do Maranhão, apesar da maioria residir no município de São Luís. Além dos cento e sessenta componentes, há ainda os intérpretes e a banda, que é contratada anualmente para acompanhar o conjunto da brincadeira.

Com sede no bairro do Cohatrac III, em São Luís, o espaço físico que sedia o grupo se configura em uma chácara com diversos equipamentos para treinamento físico e diversão dos componentes que, para se associarem ao Boi de Morros, passam por um processo de seleção rigoroso. Os ensaios são realizados durante os fins de semana e ficam à disposição dos participantes diversos profissionais como nutricionista, coreógrafa e monitores de educação física.

Clarissa Lobato Ferreira está envolvida em todas as fases do processo: seleção dos integrantes, o contato com profissionais que farão parceria com o grupo, a organização geral dos ensaios, a concepção das indumentárias, a compra de material para executá-las e o plano de execução. É ela, também, que supervisiona a confecção das peças que são feitas por famílias no município de Morros, pelo artesanato feito por sua própria família, por um senhor que reside no município de Icatu, responsável pela confecção do couro do Boi apresentado em 2015 e, ainda, por uma costureira e uma bordadeira na capital do estado. Fora os indivíduos que participam do bordado das peças, a família possui parceria com um artesão que há anos desenha a concepção inicial dos trajes, de acordo com o tema estabelecido para cada temporada junina.

Tendo assim introduzido a história e exposto breve descrição do grupo, seguem as observações referentes ao andamento da pesquisa de campo, que teve como objetivo compreender de que maneira acontece o processo de concepção e seus desdobramentos na produção das indumentárias do Bumba-meu-boi de Morros.

4.1.2.

Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi de Morros

O primeiro contato com o grupo foi realizado em julho de 2014, no evento Maranhão Vale Festejar 2014, quando foi desenvolvido o trabalho de sondagem e registro fotográfico para análise das indumentárias do respectivo ano.

No segundo momento, um dos dançantes que simula o papel de Índio, disponibilizou-se como contato inicial para esta pesquisa. A partir daí, foi possível frequentar um dos ensaios na sede da associação junina no dia 3 de maio de 2015, quando houve o contato oficial com a senhora Clarissa Lobato. Esta se prontificou a atender as necessidades da pesquisa, marcando visita às pessoas envolvidas com seu grupo em São Luís, Morros e Icatu, em maio daquele ano. A dirigente ofereceu transporte, estada e alimentação, fornecendo assim a possibilidade de uma experiência com contornos similares ao de uma investigação etnográfica.

Ainda naquele mês, portanto, foram feitas algumas entrevistas, sendo duas em caráter mais particular e que foram acompanhadas somente pela guia desta visita e, outras três, com pessoas que se encontravam na presença de vários familiares, quase todos envolvidos na confecção do bordado das vestimentas do grupo. Neste dia, somente uma delas foi realizada em São Luís e as demais foram feitas em Morros. No dia 6, o artesão responsável pelo bordado do couro do Boi naquele ano foi entrevistado, no município de Icatu.

Apesar de, formalmente, terem sido realizadas seis entrevistas, ressalta-se que vários outros diálogos foram estabelecidos nestes dois dias com diversas pessoas que possuem elo com o grupo. Alguns diálogos foram gravados, com o consentimento dos entrevistados. Outros geraram informações somente em forma de anotações e forneceram subsídios valiosos para compreensão do fenômeno estudado.

O retorno à capital maranhense possibilitou visitar mais uma artesã que, em anos anteriores, havia sido responsável pelo bordado de grande parte das fantasias do

grupo, quando ainda era formado por um número menor de integrantes. Atualmente, por motivos de saúde, esta bordadeira é responsável pelas indumentárias dos dois Amos, o senhor José Carlos e o senhor José Maria. Esta visita gerou imagens do processo de bordado no ano atual e, também, de algumas fantasias de anos anteriores, pois suas filhas foram Índias do Bumba-meu-boi de Morros em temporadas passadas.

As peças foram produzidas pelos artesãos no curso dos meses anteriores ao período das festas juninas, até que, em 6 de junho de 2015, aconteceu um evento chamado Noite da Indumentária, no Teatro Arthur Azevedo¹⁵, em São Luís, evento em que houve apresentação das vestimentas idealizadas para aquele ano, relacionando-as com o tema, os elementos simbólicos e os materiais utilizados para sua formatação.

Este estudo passa, no item a seguir, às análises elaboradas a partir das imagens obtidas em 2014, durante as apresentações observadas em julho, durante o evento Maranhão Vale Festejar 2014.

¹⁵ Teatro de grande expressividade, inaugurado em 1817. Construção em estilo eclético, já homenageou diversas personalidades com seu nome, até passar a ser chamado de Teatro Artur Azevedo, na década de 1920, fazendo referência a um reconhecido teatrólogo maranhense (MARANHÃO, 2016).

4.1.3.

Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi de Morros

Antes de iniciar as considerações a respeito das indumentárias, é necessário que se compreenda quais são os personagens que compõem a encenação. São eles: Índias Curumins, Índias destaque, Índios Tamoios, Cacique, Vaqueiros campeadores, Vaqueiros de fita, Vaqueiras de fita, Bois (usualmente, dois), Pai Francisco, Catirina e Amos. Torna-se importante ressaltar que esta configuração de personagens não é a mesma em todos os grupos, e, no Boi de Morros, outros personagens podem ser adicionados de acordo com o tema do ano em questão ou, caso haja algum tipo de homenagem a outras classificações de sotaque.

Esta estrutura de apresentação diferencia-se dos demais porque há mais subcategorias que as empregadas nos outros grupos estudados. Mais adiante, criou-se um quadro comparativo, o quadro 2, no item 4.7 desta dissertação, que explicita as diferenças entre os quatro grupos de forma mais adequada.

Cabe ainda lembrar que a maioria das imagens mostradas a seguir não foi produzida por fotógrafos profissionais ou com técnicas avançadas, pois coube a esta pesquisadora sua captação, quase sempre em movimento. As demais imagens utilizadas trazem os devidos créditos, de acordo com as normas formais estabelecidas para trabalhos desta natureza.

De maneira geral, percebem-se diferenças nas cores predominantes utilizadas para cada bloco de integrantes. Esta sequência cromática pontua os tempos e movimentos da apresentação, sendo que, no início do auto, cada bloco de personagens é apresentado em sequência, até que todos se unam para dançar as toadas.

Quanto às Índias, verificou-se que suas fantasias eram compostas por acessórios para pulsos, acessórios para tornozelo, acessórios para os braços, saiote, bustiê, cocar e colar. O cocar trazia um elemento frontal, que poderia ser menor ou maior,

e que as diferenciava. Além disto, algumas levavam consigo artefatos que se assemelhavam a um arco e uma flecha, em tamanhos reduzidos.

Notou-se amplo uso de penas, tingidas ou não, pedrarias multicoloridas, canutilhos, miçangas e tecidos espessos, que são mais resistentes aos movimentos necessários para as apresentações.

Quanto às técnicas, pedrarias foram aplicadas sozinhas, em alguns acessórios e, em outros, foram unidas, formando figuras pouco complexas como flores. Observou-se canutilhos e miçangas empregados de duas maneiras: bordados diretamente no tecido das peças e formando franjas que contribuem para o efeito do movimento durante a dança. Os canutilhos e miçangas também faziam o acabamento do bustiê e cocar, tendo sido aplicados de maneira a assemelhar-se à trama de uma corda.

Figura 2: Índia do Boi de Morros.

Figura 3: Índia destaque do Boi de Morros.

As penas foram utilizadas em todos os acessórios (tornozelos e pulsos) e também em alguns saíotes, embora algumas Índias apresentassem assimetria em suas indumentárias como mostrado na figura 3.

Como dito anteriormente, foi definida uma cor predominante para as fantasias referentes a cada conjunto de personagens. Pedraria ou penas menores configuravam os detalhes coloridos pontuais das peças.

As indumentárias dos Índios seguiam os mesmos conceitos aplicados aos das Índias, no entanto, não foi percebida assimetria em nenhum dos trajes. Eram formados por peças de funções similares aos das Índias, tendo sido suprimido o bustiê e o artefato que empunham que, no caso dos Índios, se assemelhava a uma lança, e não a um arco.

Figura 4: Índios do Boi de Morros.

Analisando as imagens, constatarem-se algumas diferenças em relação às indumentárias das Índias, especialmente em relação a materiais e técnicas. O saíote dos Índios era composto por um cinto que servia de base para fixação

de pedaços de pano bordados, e costurados em toda a sua extensão, possibilitando amplitude de movimentos e forte efeito visual durante a dança. Além desta diferença, foi possível identificar dois materiais específicos aplicados em suas roupas, e que não foram identificados nas das Índias: uma pedra, que se assemelha às presas de animais e lápis de cor. Nas figuras a seguir, é possível identificar estes materiais mais claramente.

Figura 5: Materiais nas vestes do Índio.

Figura 6: Materiais nas vestes do Índio.

Figura 7: Indumentária completa do Índio destaque do Boi de Morros.

Figura 8: Detalhe do cocar com lápis de cor.

Os trajes das Vaqueiras de fitas eram formados por uma calça, uma camiseta de alça em malha, que simulava a cor da pele, colete, chapéu e chocalho com aplicações de fios plásticos com cores metalizadas. O chapéu era revestido com fitas coloridas que foram fixadas no topo da copa. Também possuíam um elemento frontal feito em tecido estruturado para que ficasse vertical. Este elemento trazia bordados em miçangas e o mesmo acabamento em canutilho do cocar das Índias, cuja aplicação assemelha-se a uma corda.

Outra técnica utilizada foi aplicação de canutilhos, formando uma espécie de rede, cobrindo parte do tecido das calças e do colete. As calças apresentavam acabamento em pedaços de tecido bordados e aplicados, técnica similar à utilizada no saiote dos Índios, porém com tecido de cores distintas. O colete tinha aplicação de fitas de diferentes cores nas costas, detalhe que compunha o chapéu, mas com fitas menos compridas. Franjas feitas de miçangas e canutilhos foram aplicadas nas bordas do colete, como pode ser visto nas figuras 11 e 12.

Figura 9: Vista frontal da Vaqueira de fitas.

Figura 10: Vista posterior da Vaqueira de fitas.

Figura 11: Detalhe do colete e chocalho.

Figura 12: Detalhe da aplicação de canutilhos nas calças.

Ressalta-se também um recorte nas mangas do colete que permitia maior amplitude de movimentos às usuárias. É possível que, por esta mesma razão, o fechamento desta peça se desse somente na altura do pescoço, deixando o tronco mais livre e mais exposto.

A indumentária dos Vaqueiros de fita se assemelhava à das Vaqueiras, porém com algumas modificações. A camisa usada sob as peças bordadas era produzida em cetim e era dotada de mangas longas finalizadas com punho bordado. O colete tinha o recorte dos braços finalizados com pequenas peças de tecido bordadas no centro e finalizadas com uma franja de miçangas. As calças possuíam o mesmo desenho das calças das vaqueiras, com aplicação das mesmas técnicas de bordado em miçangas e canutilhos.

Figura 13: Vaqueiro de fitas brancas.

Figura 14: Vaqueiro de fitas amarelas.

O chapéu dos Vaqueiros de fita apresentava detalhes não vistos em nenhuma outra indumentária: as fitas eram mais compridas que as dos chapéus das Vaqueiras

e eram de uma só cor, e estavam fixadas no topo do chapéu. Existia um número específico de brincantes com fitas de cores diferentes, tendo sido identificadas pelo menos seis cores diferentes.

O elemento frontal deste chapéu era estruturado para que ficasse vertical, formando uma ponta no topo (semelhança ao arco ogival) e era totalmente bordado com canutilhos e miçangas que, unidas, configuravam uma espécie de painel com imagens e, eventualmente, exibindo letras que compunham o nome do grupo. A parte frontal foi finalizada com uma pequena franja de canutilhos. Já a posterior, possuía acabamento em papel resistente de cor metálica.

A parte de trás deste chapéu exibia uma trama feita de canutilhos que extrapolava os limites do tecido e das fitas, tendo somente suas pontas presas nas bordas da peça, o que fornecia movimento a esta rede. As figuras 15 e 16 deixam claros os detalhes frontal e posterior.

Figura 15: Detalhe frontal do chapéu.

Figura 16: Detalhe posterior do chapéu.

Os Vaqueiros de fitas carregavam também um chocalho com aplicações de fios de plástico com cores metálicas.

Quanto aos Vaqueiros campeadores, apesar das peças das vestimentas serem as mesmas em relação aos outros Vaqueiros, os elementos que as compunham eram radicalmente distintos. Isto porque os campeadores são detentores de maior status perante o grupo e seus movimentos são mais complexos do que dos demais.

Figura 17: Vaqueiro Campeador.

Figura 18: Colete pintado e bordado.

O colete das indumentárias deste personagem não tinha as mangas completas, para possibilitar facilidade de movimentos ao brincante. As costas desta peça eram pintada se bordadas com imagens relacionadas ao tema do ano. Em 2014, o tema deste grupo era “Sabedoria: Atributo de Deus”. Ressalta-se que os temas variam, no entanto, há alguns anos, os temas têm sido essencialmente religiosos, seguindo a natureza das festas juninas. Na área do tecido frontal deste colete, foram bordados motivos geométricos cuja execução não foi percebida em nenhuma outra indumentária.

As calças deste tipo de traje foram elaboradas de tecido resistente, na cor preta e, para acabamento, elementos abstratos foram bordados com canutilhos e miçangas. Alguns ornamentos repetiam-se como nas indumentárias de outros personagens, apresentando aplicações pontuais de fios formados por canutilhos, com uma de suas extremidades soltas. Este detalhe fornecia grande efeito visual na execução dos movimentos. Esta peça era finalizada com um cinto que apresentava, em suas bordas, franjas feitas pelos mesmos fios aplicados nas calças. Estes detalhes ficam claros na figura 19.

O chapéu também era formato de forma particular para este tipo de personagem, cujo diferencial parece ser a aplicação de uma rede de canutilhos em toda a sua extensão e o emprego de franjas feitas em canutilho por todo perímetro de suas abas. Na figura 20, é possível ter noção do efeito visual causado pelo balanço destes fios.

Figura 19: Calças do Vaqueiro campeador.

Figura 20: Chapéu do Vaqueiro campeador.

Os Vaqueiros campeadores carregavam também um chocalho similar aos acessórios dos demais personagens. Assim como no Vaqueiro de fitas, este personagem vestia uma camisa de manga comprida sob as peças bordadas, porém feita de cetim preto e sem detalhes nos punhos.

Os amos, que são também os intérpretes principais das toadas que embalam o grupo, possuíam indumentária com bordado específico, apesar de o tema ser o mesmo para todo o grupo. Vestiam calça, camisa de cetim cinza sob as outras peças, além de jaqueta e chapéu. Todas as peças eram ricamente bordadas, deixando clara a diferenciação simbólica dos senhores José Carlos Lobato e José Maria Lobato, dirigentes deste grupo. O desenho das costas de suas jaquetas se assemelhava ao dos Vaqueiros campeadores, fazendo alusão ao tema do ano, no entanto os bordados, de maneira geral, eram maiores e mais detalhados. Percebem-se técnicas de execução similares às aplicadas em outros trajes, porém utilizadas nas dos amos de maneira mais ostensiva.

Figura 21: Vestes dos Amos.

Figura 22: Amo.

Figura 23: Detalhe do chapéu de um dos Amos.

Figura 24: Detalhe do chapéu de um dos Amos, exibindo seu nome bordado em miçangas e canutilhos.

Catirina, personagem central no auto original, é representada por uma mulher grávida. Possivelmente, a julgar pelo exagero de dimensões, esta gravidez foi simulada pela própria vestimenta, que era configurada por um vestido branco. Este vestido apresentava saia e mangas com detalhes feitos de tecido branco semi-translúcido com haste metálica nas barras modeladas em ondulações.

A região frontal do vestido exibia, na região do abdômen, o mesmo desenho presente nas costas dos casacos dos amos, certamente referenciando o tema do ano em questão. No colo, trazia a imagem de um coração bordado, além da aplicação da mesma técnica de rede feita em canutilho. A estes detalhes, foram adicionadas flores de tecido aplicadas pontualmente em toda a extensão da vestimenta, buscando possivelmente a representação da delicadeza, aspecto usualmente associado à figura de mulher e mãe.

Figura 25: Catirina em apresentação.

Figura 26: Catirina e seu figurino.

Esta representação do personagem de Catirina é própria deste grupo, pois, em outros grupos, esta personagem é representada de maneira caricata, usualmente sendo aferida a participante do sexo masculino que se cobre quase completamente para simular a personagem.

Já em relação ao personagem central do auto, foi percebido que dois Bois se apresentavam na ocasião. Os dois eram similares, porém o primeiro tinha o couro branco e o segundo tinha o couro preto.

O saiote do Boi era composto por diversas fitas multicoloridas presas em uma espécie de tecido com bordados e acabamentos dourados. Acredita-se que os detalhes deste tecido não foram trabalho manual e é possível que já tenha sido adquirido como apresentado nas figuras 27 e 28. Este pano tinha corte irregular e ligava-se ao couro do Boi, que foi escondido por outro tipo de tecido. Há indícios de que o couro de um dos Bois, em 2014, era serigrafado, e não bordado. Infelizmente, não foi possível conferir a estampa no veludo destas estruturas, pois, na maior parte do tempo da apresentação, estes estavam recobertos por outro tecido que era removido em momentos pontuais.

Os chifres dos dois Bois traziam diversos fios plásticos com aspecto metalizado, possivelmente o mesmo tipo utilizado na ponta dos chocalhos dos Vaqueiros. Suas bases eram ornamentadas com uma espécie de pelúcia alaranjada. Já os elementos que representavam os rabos dos Bois assemelhavam-se a uma corda. A ponta desta corda era finalizada com nó feito de diversos fios de lã, cada Boi com cor de lã diferente.

Usualmente, a parte frontal do Boi é trabalhada com aspectos simbólicos da brincadeira. Foi possível perceber que o Boi de couro preto trazia uma estrela na testa. Não foi possível identificar o trabalho feito na frente do Boi de couro branco.

Figura 27: Boi revestido com tecido branco.

Figura 28: Boi revestido com veludo preto.

Dois outros personagens não puderam ser fotografados de maneira satisfatória, no entanto é possível desenvolver uma breve descrição relacionada às suas vestes. O primeiro, Pai Francisco, vestia uma indumentária simples com calças, chapéu de palha, camisa preta de cetim usada sob colete elaborado com tecido de cores claras. Este colete tinha o corpo dotado do tipo de aplicação em canutilho que se assemelha a uma rede. As calças eram de tecido claro e resistente, e possuíam acabamento pontual em pedrarias. O chapéu de palha parecia ter passado por processo de coloração para deixá-lo com tom dourado.

O outro personagem, o cacique, possuía cocar grande com penas verdes, marrons e brancas de dimensões maiores que as dos cocares dos demais Índios. Sua vestimenta compreendia acessórios para tornozelo, acessórios para pulsos, gola e saiote. O saiote era produzido em partes de tecido branco bordado com miçangas, canutilhos e apresentava aplicação de fios de palha. Os acessórios eram dotados de penas, assim como o cocar. Não foi possível fazer uma leitura mais aprofundada desta indumentária devido à participação mais escassa

deste personagem, além de configurar a vestimenta de um só participante em um universo de mais de cem.

As observações e imagens produzidas no decorrer do evento Maranhão Vale Festejar 2014 foram primordiais para a seleção de perguntas para as entrevistas semiestruturadas desenvolvidas em momento posterior. Em seguida, é realizada a análise de alguns aspectos investigados durante a segunda fase de pesquisa de campo, ocorrida em 2015.

Para os fins desta pesquisa, não será necessária a exposição das identidades dos entrevistados 2 a 6. Na fase de pesquisa de campo, seis pessoas foram formalmente entrevistadas, de maneira individual e em diferentes momentos. Foram eles:

- Entrevistado 1: responsável pela concepção, senhor de meia idade do sexo masculino, residente no município de São Luís;
- Entrevistada 2: Clarissa Ferreira Lobato, dirigente jovem do sexo feminino, residente no município de São Luís;
- Entrevistada 3: artesã responsável pelas roupas dos Vaqueiros de fita, idosa do sexo feminino, residente no município de Morros;
- Entrevistada 4: artesã responsável pelas roupas dos Vaqueiros campeadores, jovem, do sexo feminino, residente no município de Morros;
- Entrevistado 5: participante, Vaqueiro campeão, jovem, do sexo masculino, residente no município de Morros;
- Entrevistado 6: artesão responsável pela execução do revestimento bordado do Boi, idoso, do sexo masculino, residente no município de Icatu.

Outros diálogos informais foram estabelecidos durante as visitas feitas à comunidade de artesãos, gerando um grande número de informações complementares à análise elaborada.

4.1.4.

Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi de Morros

4.1.4.1.

Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi de Morros

O processo de criação destas indumentárias é concentrado em duas pessoas: a dirigente Clarissa Lobato e o entrevistado 2. A entrevista foi feita em 5 de maio de 2015 com a presença da dirigente que tem participação ativa na concepção do conjunto, aspecto deixado claro frequentemente pelo segundo entrevistado.

Segundo o entrevistado 2, há dezoito anos é responsável pelo desenho dos figurinos deste grupo e, recentemente, tem se envolvido também com outros grupos, apesar de ressaltar o comprometimento que tem de guardar em sigilo as definições do Boi de Morros, ano a ano. Sua entrada para o grupo se deu, inicialmente, quando assumiu o papel de Vaqueiro de fita. Incomodado com alguns aspectos da indumentária, realizava modificações em suas próprias peças, o que despertou a atenção dos demais brincantes. Quando o desenhista anterior (assim designado pela dirigente) se desligou do grupo, o entrevistado foi convidado a assumir o papel.

O relato deste artesão mostra-se rico em detalhes: “Eu já fui mais próximo do Boi, eu participava da concepção do show, da direção artística do show. Faz uns três anos que eu ‘tô’ meio que afastado, eu só ‘tô’ com concepção de figurino mesmo e confecção das cabeças das meninas e dos meninos”. O termo cabeça, na realidade, diz respeito aos cocares dos Índios e Índias, peças cujas estruturas foram mostradas no fim desta entrevista. Apesar do afastamento indicado pelo entrevistado, frequentemente refere-se ao grupo incluindo-se, deixando clara a relação de identificação que tem com o Bumba-meu-boi de Morros.

O tema de cada ano é escolhido no seio da família Muniz Lobato, com aparente peso de decisão por parte do dirigente e amo Luiz Carlos Muniz Lobato. No entanto, o desenvolvimento dos figurinos, a partir da escolha do tema, fica sob

a responsabilidade de sua filha e do entrevistado 2. Ele afirma que: “Eu desenho, ela já olha o desenho e já sabe o que é, vai e compra, a gente só se fala por telefone. Sempre assim”. Pela análise de seu relato, entende-se também que os temas são baseados em passagens bíblicas, relacionadas à característica religiosa do período junino. A dirigente, no entanto, deixa claro que esta preocupação surgiu somente há oito anos, pois antes os temas eram questões de cunho social como o papel da mulher, a democracia, liberdade, entre outros.

Pouco foi dito em relação à inspiração para idealização dos figurinos. Porém, algumas partes da entrevista foram significativas para compreender a relação do entrevistado 2 com a mídia e a festa do Carnaval no Rio de Janeiro: “No ano passado, quando eu criei, eu não tava aqui, eu tava no Rio, onde eu desenhiei [...] eu sempre gostei de dégradé, aí uma vez olhando no Rio o lápis de cor numa escola de samba, muito lápis no chão, aí me veio a ideia de usar o lápis de cor na concepção das roupas dos meninos (Índios) que têm um certo destaque no boi”.

Sobre outros grupos, afirma: “Tinha uma certa restrição por causa da tradição [...] lá nesse outro grupo, é um grupo onde eles não seguem a tradição como nós seguimos. Então lá se eu colocar a ‘nave da Xuxa’ para os brincantes saírem de dentro, pode. Então é isso que eles querem”. Esta afirmação indica também a preocupação com a escolha dos materiais para confecção das indumentárias do Boi de Morros, com o intuito de que não apresentem similaridades com as fantasias dos blocos carnavalescos do Rio de Janeiro.

No entanto, esta preocupação, ele esclarece, vem da dirigente que o acompanha: “E Clarissa já ‘me barrou’ muito nisso, porque se ela fosse atrás, eu colocava um carnaval mesmo. Ela sempre me freia. Por exemplo: o LED. Eu sempre quis colocar LED no Boi de Morros, ela diz que não pode porque não é tradicional, vai ficar muito carnavalizado”, afirma ele sobre o dispositivo de diodo emissor de luz utilizado para iluminação pontual em projetos de iluminação, decoração e moda, elemento que, inclusive, já foi adotado por outros grupos na capital maranhense.

Outra ferramenta citada para busca de referências no processo de concepção é a internet. O entrevistado narra o processo de utilização: “Primeiro eu procuro algo

sobre o tema que ele (o dirigente) me deu, uma imagem. Aí, baseado nesta imagem eu vejo a cor mais forte, daí vejo se realmente tem a ver com o que eu quero falar, mas nunca busco material [...] eu não coloco nada onde ali não tem um sentido”. Alguns textos pesquisados em *websites* também ajudam a definir as justificativas no uso de certos matizes para vestimentas específicas. A coordenadora completa que há sempre preocupação com a sequência de cores em relação à apresentação, especialmente na sequência de coreografias.

Existe a intenção de inovar a cada ano, mas no sentido de modernizar a roupa, para que cada temporada de apresentações do grupo seja caracterizada por diferenças perceptíveis para o público. Portanto, a inovação possui limites, ainda que abstratos e determinados pelos dirigentes. Cita-se, por exemplo, a modernização dos cortes dos saíotes, a eliminação das golas das Índias e substituição por um bustiê que tem como base o sutiã (roupa íntima feminina) comprado no mercado local.

Apesar destas modernizações, os entrevistados justificam que existe um limite considerado aceitável entre o que pode ser considerado inovação e o que pode ser caracterizado como descaracterização, especialmente quando comparam a produção de grupos, que se inspiram em outras manifestações da cultura popular. Cuida-se para que o Bumba-meu-boi não seja confundido com outras festas tradicionais do Maranhão. A definição dada para o Boi de Morros pela administradora participante desta entrevista é a de “Boi estilizado”.

Quanto à escolha das cores, os setores de dançantes são chamados pelo entrevistado de naipe, fazendo alusão aos valores das cartas de baralho. Ele afirma: “Às vezes parece tudo igual por causa do estilo. A gente já fixou um estilo”. Acredita-se que o estilo citado pelo desenhista refere-se aos detalhes e técnicas utilizadas ano a ano com aplicações diferentes. A caracterização de personagens como naipes também deixa clara a relação de diferenciação e peso simbólico relacionado a cada conjunto de personagens.

O planejamento inicial das indumentárias é feito a partir de um esquema desenvolvido pelo entrevistado que se intitula “criativo”. Ele justifica: “Eu não tenho

os traços tão bons, eu não tenho traço de desenhista profissional, eu sou mais criativo que desenhista. E eu também não sou estilista porque eu não desenho vestido [...] pra mim, basta Clarissa olhar e entender o que eu 'tô' querendo passar pra ela". A partir desta afirmação é possível depreender que não houve educação formal para o desenvolvimento da atividade que este senhor desenvolve há quase duas décadas, no entanto, pelo seu histórico, é possível dizer que sua associação com o grupo rendeu-lhe certo reconhecimento, o que fez com que outros grupos procurassem seu trabalho.

Seus desenhos são dotadores de cores, texturas e colagens, como pode ser visto nas figuras 29 e 30.

Figura 29: Esquema inicial para indumentária dos Vaqueiros.

Figura 30: Esquema inicial para indumentária das Índias.

Quanto à busca por conforto, segundo Clarissa Lobato, há adaptação de peças para que não haja danos físicos aos brincantes, pois os eventuais desconfortos,

tais como peças apertadas, podem causar a desistência dos participantes, especialmente os selecionados há menos tempo.

A partir da análise dos relatos descritos, é possível compreender que o processo de criação não possui interferências por parte dos artesãos que participam da rede de produção, como mão de obra qualificada o suficiente para executar o que foi previamente estabelecido pelos dois indivíduos supracitados. Os usuários também não são incluídos no processo, cabendo aos criadores pensar no que pode vir a ser confortável durante a utilização nas inúmeras apresentações do período festivo ocorridas anualmente.

Na descrição, algumas ferramentas são citadas como mais frequentemente utilizadas para desenvolvimento das vestimentas. São elas: internet, festas carnavalescas cariocas e mídia televisiva.

Atualmente, os temas são de natureza evangelizadora com base nas definições do principal dirigente. Outros participantes do grupo não interferem nesta decisão, cabendo-lhes apenas a adaptação dos outros aspectos artísticos componentes das apresentações, a exemplo das coreografias e das indumentárias.

No item a seguir serão expostas observações acerca do material da produção artesanal do Boi de Morros.

4.1.4.2.

Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi de Morros

Os relatos sobre materiais foram diversos e permearam toda a pesquisa de campo. A maioria das colocações aqui feitas deu-se por meio de observações escritas durante as entrevistas ou outros diálogos estabelecidos durante o processo.

Os materiais selecionados para bordado das indumentárias são essencialmente comprados fora do Maranhão, pois, segundo os entrevistados, a variedade local

encontrada é limitada e seu valor é consideravelmente maior. O entrevistado 2 deixa claro que a principal responsável pela escolha destes materiais é a dirigente Clarissa Lobato, especialmente devido ao custo da confecção de um número grande de peças produzidas, pois cabe lembrar que a associação junina possui, atualmente, cento e sessenta participantes. A dirigente, portanto, adapta as intenções do desenhista às possibilidades de orçamento e ao que se encontra disponível no mercado.

As adaptações ocorrem também pela necessidade de inovação, pois, tradicionalmente, as vestimentas que compõem o grupo de Bumba-meu-boi possuem base em veludo preto bordado e, a roupa utilizada por baixo, feita em cetim, sem corte específico. Segundo a administradora deste processo, o Boi de Morros inovou na busca por outros materiais como gorgorão, tule, lamê, veludo molhado e couro sintético.

Os materiais para bordado, portanto, tiveram que passar por novos critérios de escolha, pois seriam aplicados sobre tecidos não usuais. Procuram-se estes tecidos no mercado local, apesar da indicação de dificuldades em encontrá-los na quantidade necessária para execução dos trajes. Muitos deles são adquiridos em lojas de tapeçaria, especialmente os que compõem a base para bordado das peças, pois os tecidos utilizados para estes fins possuem mais resistência e durabilidade. Esta razão foi uma das indicadas para justificar o abandono do veludo preto: segundo alguns entrevistados, antes os veludos eram de grande qualidade e duravam mais que uma temporada. Hoje, a qualidade do veludo encontrado no mercado é inferior, desgastando-se após as primeiras apresentações.

Seguem algumas fotos tiradas durante a pesquisa de campo que mostram exemplos de tecidos selecionados para configurar vestimentas em 2015.

Figura 31: Tule dourado.

Figura 32: Veludo Molhado.

Figura 33: Couro Sintético.

Figura 34: Veludo Molhado.

Quanto às miçangas, canutilhos e pedrarias, grande parte é comprada em São Paulo e a marca Jablonex (de pedrarias importadas) é frequentemente citada. Quando questionada em relação a esta aquisição, a dirigente esclareceu que o padrão desta pedraria é uniforme, característica que não se aplica às marcas disponíveis no mercado local. Outro diferencial é a durabilidade, pois algumas peças metalizadas de outras marcas correm o risco de perder sua base metálica após as primeiras lavagens.

As penas utilizadas nas indumentárias são do tipo rabo de galo. São compradas já tingidas. Os criadores deixam claro que, o diferencial em relação a outros grupos está na maneira de aplicação e composição destas penas, com diferentes cores e materiais. Este tipo de pena é encontrado com certa facilidade em lojas específicas da capital maranhense.

Figura 35: Materiais sobre a mesa de uma das bordadeiras.

Os chapéus podem ser de palha ou de feltro e são, usualmente, forrados com um dos tecidos mostrados anteriormente. Faz-se exceção ao chapéu do Pai Francisco que, em 2014, foi confeccionado com palha e passou por processo

de tingimento para adquirir tons dourados. Alguns dos chapéus recebem uma armação metálica revestida de tecido que configura a superfície a ser bordada.

O cocar é formado por estrutura de arame metálico, base esta que é feita por um ferreiro residente do bairro da Liberdade, em São Luís. Esta estrutura é revestida por fita crepe e uma espuma é aplicada na parte interna para dar mais conforto ao usuário. As penas são coladas e são aplicados eventuais acabamentos em tecido bordado.

Figura 36: Estrutura do cocar em arame galvanizado.

Figura 37: Estrutura revestida em fita crepe.

A pintura com tinta especial para tecidos também é frequentemente utilizada nas vestes, especialmente para dar o efeito dégradé ou multicolorido em superfícies originalmente elaboradas com tecidos lisos.

Algumas peças do vestuário são compradas prontas no mercado, em especial os corpetes usados por baixo dos coletes das vaqueiras, as sapatilhas de muitos integrantes e o sutiã que serve de base para o bustiê bordado utilizado pelas Índias. Para a execução do bordado e de acabamentos de costura, de maneira geral, usam-se agulhas nº 9 ou 12, e linhas de diversas cores e espessuras.

A compra de todos estes materiais está concentrada na dirigente que, ao adquirir os materiais, se encarrega de separá-los e entregá-los a cada um dos artesãos. Vale dizer que esta estrutura de fornecimento não contempla o artesão responsável pelo bordado do Boi, exceto quando há alguma especificidade em relação à cor da pedraria.

4.1.4.3.

Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi de Morros

Os artesãos com quem foi possível estabelecer contato, com exceção do indivíduo responsável pela execução da estrutura e bordado do Boi, não têm participação ativa na escolha dos materiais ou na concepção das indumentárias.

Seu envolvimento com a produção tem o incremento da renda familiar como principal objetivo, visto que são pagos de acordo com a quantidade de vestes preparadas.

A coordenadora dos trabalhos conta que esta estrutura é relativamente recente, pois, antes, as peças de tecido eram fornecidas pela administração do grupo e distribuídas entre os brincantes para que eles bordassem sua própria fantasia. Isto fazia com que não houvesse trajes padronizados, pois cada indivíduo bordava em sua roupa as imagens de seu agrado. A dirigente aponta como uma inovação, a concentração da execução de todas as indumentárias do Bumba-meu-boi de Morros nas mãos de poucas pessoas. Uma costureira é contratada para produzir as peças em tecido de acordo com as medidas corporais dos brincantes e estas peças são distribuídas aos bordadeiros em Morros e São Luís. E completa: “Pra eu buscar essa coisa homogênea, aquela linha certinha de tons e de cor, eu preciso acompanhar uma equipe. E se eu entregar para cada brincante, vai voltar

àquela coisa antiga e o trabalho vai ser muito maior porque eu vou ter que ir à casa de cada um, cobrar e dizer ‘tá desmanchando, tá errado’, isso e aquilo outro. Então, eu tendo uma coisa que eu já posso deixar até vinte roupas, pra mim é mais fácil porque eu só vou na casa daquela pessoa acompanhar”.

Sendo assim, quatro famílias se envolvem diretamente na execução, além de uma bordadeira responsável pelas vestes dos amos e um senhor residente no município de Icatu, responsável pela confecção do couro do Boi. Uma das quatro famílias é a própria família Muniz Lobato: em 2015, o bustiê e os chapéus dos Vaqueiros campeadores foram tarefas atribuídas a dois de seus integrantes. São cerca de trinta envolvidos no bordado das peças, sendo este um número flutuante, pois as crianças aprendem com suas mães, pais e irmãos, passando, eventualmente a participar da atividade artesanal. As quatro famílias foram visitadas na ocasião, mas, para fins desta pesquisa, a análise foi desenvolvida a partir das informações fornecidas por três delas, que possuem relação de parentesco entre si, e que residem no município de Morros, interior do Maranhão.

Figura 38: Ao chegar ao povoado, Clarissa traz o carregamento de materiais que é distribuído pelas famílias que residem todas na mesma rua. As crianças se reúnem em torno da luz do porta-malas do carro, luz esta que possui mais potência que a dos postes públicos locais.

A entrevistada 3, quando procurada, estava na presença de sua filha, tendo também, em certo momento, apresentado uma criança de dez anos que já participa do trabalho de bordado. Ela, uma senhora de certa idade, conta que o envolvimento da família com a produção artesanal do grupo iniciou-se com sua mãe, hoje falecida, que não só bordava peças para o Boi de Morros, mas também cozinhava para seus integrantes em algumas festividades. Esta senhora foi a responsável pelo ensino das técnicas de bordado com miçanga e canutilho para outros integrantes da família. Não foi possível, portanto, chegar à origem destas técnicas que, hoje, já se configuram como resultado de conhecimento tácito e são ferramentas utilizadas para aplicação de novas formas de bordado.

A artesã explica que as técnicas utilizadas atualmente são mais evoluídas que as usadas no tempo de sua mãe, pois antes eram aplicadas pedrarias pontuais e, no máximo, eram empregados cordões simples feitos de canutilhos e miçangas. Hoje, ela aponta a técnica de aplicação de canutilhos em rede como um exemplo de transformação. A entrevistada atribui esta mudança às transformações no próprio grupo, por exemplo, a criação do conjunto dos Índios e o aumento de participantes que representam Vaqueiros, fazendo com que os dirigentes buscassem mais exclusividade entre as indumentárias de diferentes personagens.

Torna-se importante frisar que algumas peças são produzidas para fins de teste pela irmã da dirigente Clarissa. Estas peças tornam-se modelos que, posteriormente, são utilizados pelos outros artesãos para direcionamento do trabalho de bordado.

Quanto à organização em casa, a entrevistada 3 explica que há certa divisão de tarefas entre ela e sua filha: alguns elementos são produzidos fora da base de tecido das peças e, em momento posterior, são aplicados nas peças costuradas. Esta forma de divisão acaba gerando uma produção em que se torna possível a confecção de várias vestimentas ao mesmo tempo. Em média, esta família consegue finalizar cinco indumentárias de Vaqueiros de fita em um mês.

Figura 39: Algumas técnicas desenvolvidas com miçangas e canutilhos.

A segunda família entrevistada se organiza com uma estrutura de trabalho diferente, sendo formada por pelo menos seis crianças e adolescentes que, tendo aprendido com a sua avó este ofício, são responsáveis pelo bordado das indumentárias dos Índios. Segundo estes jovens artesãos, não há divisão de trabalho na mesma indumentária, sendo cada um responsável por uma fantasia completa. Torna-se difícil estipular quanto tempo levam para finalizar um traje, pois dividem as atividades de bordado com as atividades escolares.

Figura 40: Alguns dos integrantes da família que se dedica ao bordado das roupas de Índios; a avó que ensinou as técnicas para filhos e netos está à direita da imagem.

A terceira família é formada por seis irmãos que ficam responsáveis pela execução das vestes dos Vaqueiros campeadores. O ambiente de trabalho mostrou-se conturbado e a entrevistada 4 explica que cerca de quinze pessoas moram nesta mesma residência. Sua mãe também borda, até hoje, para o Boi de Morros e foi com ela que seus irmãos aprenderam a bordar.

As famílias entrevistadas possuem muitos integrantes. Grande parte dos envolvidos não tem o bordado como principal atividade de renda, no entanto, percebe-se que este trabalho já é computado como aumento de sua renda anual.

Figura 41: Alguns dos integrantes da família que se dedica ao bordado das roupas de Vaqueiros.

Quanto ao espaço de trabalho, nenhuma das três casas visitadas dispunha de um local dedicado para esta atividade, sendo a maior parte feita na sala sobre os sofás e mesas de apoio. Nas figuras 42, 43, 44 e 45, este aspecto fica claro. Também não foi identificado nenhum local específico dedicado ao armazenamento do material, cabendo a cada artesão a responsabilidade sobre seus utensílios. Não é incomum ver o material alojado em caixas reutilizadas, especialmente de produtos de consumo diário, tais como depósitos plásticos de margarina, molhos ou requeijão. Além deste aspecto, notou-se a constante troca de matéria-prima entre as famílias, prática facilitada pela proximidade entre residências e as relações de parentesco entre seus integrantes.

Ressalta-se que estas características de relações sociais são particulares a este grupo, o que justifica o trabalho ora desenvolvido.

Figura 42: Junto às compras de mercado.

Figura 43: Sobre a mesa de jantar.

Figura 44: Almofada como base de bordado.

Figura 45: Montagem sobre sofá.

4.1.4.4.

O caso específico da estrutura e bordado do Boi

Existem variações no processo de execução do Boi, no entanto, as explicações aqui dadas são referentes ao processo desenvolvido, em 2015, por um artesão que prestou serviços para o grupo do Bumba-meu-boi de Morros. Estas variações se devem a diversos fatores como limitações de custo, disponibilidade do artífice que faz a estrutura do Boi e disponibilidade de quem borda o couro do Boi (quando o indivíduo que borda não é o mesmo que faz a estrutura).

Nota-se, a partir das entrevistas realizadas, que há uma grande preocupação com as proporções do Boi que será apresentado à plateia, portanto, há artesãos especializados, especialmente no interior do estado do Maranhão, que são procurados por diversos grupos por serem reconhecidamente competentes em estabelecer proporções consideradas ideais entre cabeça e corpo.

Em 2015, os administradores das festividades do Boi de Morros decidiram dar ao entrevistado 6 uma estrutura pronta para ser bordada. Esta estrutura é popularmente chamada de capoeira. No entanto, este artesão também desenvolve estruturas para outros grupos há vinte e cinco anos, ofício este aprendido com o seu sogro. Hoje conta com a ajuda de seu filho.

Ele explica que, para modelar a cabeça com serra e plaina, a madeira utilizada é a paparaúba e que ela é o ponto inicial de construção do Boi. Tendo isto feito, faz-se um quadro que servirá de base estruturadora de todas as peças arredondadas que formarão o que o artesão chama de lombo do Boi. Estes arcos fixados em toda a extensão da peça, denominadas por ele de costelas, são feitos de madeira juruparana e, posicionando a cabeça em relação ao quadro, é possível aplicá-los sequencialmente na área interna da estrutura, desde a cabeça até o rabo, processo denominado pelo artesão como “botar na forma”.

A estrutura pronta é revestida com talas de Buriti, uma palmácea típica da região, e sobre esta camada, são aplicados pedaços de saco de estopa para aumentar a resistência da peça e proteger as talas. Sobre a estopa, é aplicado o veludo,

camada mais externa e mais refinada que será usada como base de bordado. A peça mostrada na figura 4 é de outro artesão, mas mostra o detalhe da fixação da cabeça.

Figura 46: Madeira do tipo paparaúba usada para modelagem da cabeça do Boi.

Figura 47: Fixação interna da cabeça na estrutura de madeira.

A cabeça do Boi, mostrada durante a entrevista, foi feita em cedro, madeira que, segundo o artesão, é mais dura e só pode ser trabalhada por meio da utilização de torno. O chifre do Boi em questão também foi produzido em madeira, mas o entrevistado afirma que, quando a cabeça é feita por ele, alguns detalhes são elaborados de maneira diferente: os olhos do Boi devem ser feitos com bolas de gude encaixadas em fendas feitas na própria madeira e, o chifre, deve ser natural, tendo pertencido a um boi vivo e tratado antes de ser aplicado na peça de madeira.

Figura 48: Cabeça fornecida ao entrevistado.

Figura 49: Verso do bordado.

Diferente de alguns outros Bois, cujo couro é bordado separadamente e, posteriormente, aplicado na estrutura, o entrevistado 6 borda o couro diretamente sobre a estrutura, tendo assim que vencer todas as camadas de revestimento colocadas sobre os arcos. O artesão afirma que é necessário que se tenha força e cuidado para evitar danos às mãos. Percebe-se que a linha utilizada no bordado acaba por configurar-se como reforço da estrutura previamente montada, como pode ser visto na figura 45.

Quanto ao bordado, cabe ao artesão a decisão de cores e tipos de pedraria aplicada ao couro. No preço do Boi pronto está incluso todo o material que, segundo o artesão, é comprado em uma loja específica na cidade de São Luís. Esta decisão de materiais e cores só é adaptada quando quem encomenda indica alguma especificidade requerida. Para exemplificar esta inserção do cliente, pode-se citar a necessidade declarada pela dirigente Clarissa da utilização de miçangas com cor específica para o bordado do rosto e mãos da figura bíblica representada pelo bordado.

Quanto às imagens, o desenho é decidido pelo cliente, trazido para explanação ao bordador e, neste caso, foram aplicados recortes impressos de figuras consideradas adequadas para o resultado final. O bordado foi feito sobre estes recortes, de acordo com a figura 50. O artesão afirma que este papel mais claro, quando aplicado sobre o veludo de cor preta, se transforma no agente responsável pelo brilho do bordado, clareando a cor das miçangas e canutilhos escolhidos e aplicados.

De maneira geral, é perceptível um maior cuidado com a representação de mãos e rostos, utilizando para este fim, miçangas menores, que dão a possibilidade de expressar maiores detalhes. Para roupas, é utilizado o canutilho de diversos tons. Além do cuidado com a representação, há também o cuidado com o acabamento da peça, tendo sido bordado, neste caso, uma espécie de cinto que circunda os limites do veludo. Este detalhe é mostrado na figura 51.

Figura 50: Papel impresso e recortado fixado sobre o veludo preto para guiar a aplicação de miçangas e canutilhos.

Figura 51: Acabamento de borda do couro.

Além do entrevistado, outra artesã responsável pelo bordado de diversos Bois na capital foi entrevistada, mas esta análise se dará em item posterior a este, visto que esta não teve envolvimento com o Bumba-meu-boi de Morros em 2015. No entanto, os relatos fornecidos na ocasião foram importantes para basear a comparação de diferentes processos de confecção do mesmo tipo de peça.

Assim como os artífices previamente entrevistados, o trabalho do artesão é desenvolvido nos cômodos comuns de sua casa. Cadeiras, bancos e mesas de apoio são caracterizados como móveis de apoio ao material necessário para o bordado da peça. Este ambiente pode ser percebido na figura 53.

Figura 52: Trabalho de bordado em andamento.

Figura 53: O artesão sentado no sofá de sua sala de estar com seus instrumentos de trabalho.

Figura 54: O artesão em um momento de pausa do seu ofício.

4.2.

Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi da Floresta

4.2.1.

Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi da Floresta

O grupo de Bumba-meu-boi da Floresta está estabelecido no bairro da Liberdade, região central da capital maranhense, São Luís. Este é um dos três grupos considerados mais tradicionais, que ali fizeram suas sedes, porém, suas atividades excedem a característica de grupo folclórico: na residência dos dirigentes deste conjunto funciona um ponto de apoio social à comunidade. Segundo a responsável do grupo: “Uma coisa puxa a outra; é a geração de trabalho e renda retirando essa juventude e a criança do tráfico, porque rapidinho elas são ‘copitadas’ por conta da dificuldade de cotidiano que elas têm e por causa da proximidade com o tráfico”.

O fundador, Mestre Apolônio, fazia, em 2015, noventa e seis anos e estava presente no início das entrevistas, em cadeira de rodas de que fazia uso em razão da saúde comprometida por uma queda ocorrida em março. Infelizmente, o criador do grupo veio a falecer meses depois desta entrevista, tendo dedicado oitenta e nove anos à manifestação popular do Bumba-meu-boi. Antes de seu falecimento, já havia algum tempo que a direção geral do grupo estava sob a responsabilidade de sua companheira, Nadir Olga Cruz, que se prontificou a apoiar a pesquisa aqui apresentada.

A história de vida de Nadir é entrelaçada com a história do grupo; tendo perdido os pais em um acidente de carro em que estava envolvida, quando tinha quatro anos, a atual dirigente do conjunto folclórico passou por um longo período de internação para livrar-se das sequelas e, depois, foi encaminhada a um orfanato.

Com o fechamento do orfanato, aos treze anos, foi enviada à casa da tia que tinha nove filhos e que ofereceu sua casa para que Nadir morasse. Devido a alguns

problemas sofridos na casa, decidiu abandonar a residência da tia e ir morar nas ruas, até que duas personalidades locais¹⁶ da época pediram-lhe para que voltasse para casa de sua tia, oferecendo como incentivo o material necessário para que ela passasse a dar aulas particulares para crianças. Em 1973, Nadir Olga pediu para que a tia a levasse para participar de um dos grupos de Bumba-meu-boi que têm sede no bairro da Liberdade, já que ficava nas cercanias do lugar onde morava, tendo assim chegado aos cuidados de Apolônio Melônio, presidente (chamado de mestre pela comunidade, título comum do vocabulário popular maranhense) do Boi da Floresta.

A dirigente que, durante seu percurso nesta associação junina, graduou-se no curso de Turismo da Ufma (Universidade Federal do Maranhão), conta que, inicialmente, quase não havia mulheres no grupo, e que as mulheres que se envolviam nos festejos tinham somente o papel de acompanhar brincantes do sexo masculino ou, ainda, de representar as Índias do auto. Tendo aprendido a bordar quando morava no orfanato, Nadir rapidamente chamou atenção pelo seu trabalho e passou a produzir sua indumentária, bem como chapéus de outros brincantes que admiravam sua habilidade. Após se envolver de maneira efetiva nas atividades do grupo, na década de 1980 foi convidada pelo Mestre Apolônio a assumir o cargo de secretária da diretoria. Na época, a agremiação era formada por cerca de sessenta pessoas.

Apesar de sua entrada, em 1973, o grupo foi fundado em 12 de março de 1972 e se chamava Turma de São João Batista, referência ao município da região da Baixada Maranhense¹⁷ onde nasceu o fundador, Apolônio Melônio. O conjunto folclórico era popularmente conhecido como Boi de Apolônio, pois muitas funções eram acumuladas pelo então dirigente. Com a entrada de outros jovens dando apoio à direção, o grupo passou a ser mais conhecido como Boi da Floresta.

¹⁶ Não foi possível identificar as personalidades citadas pela entrevistada.

¹⁷ Microrregião da ilha de São Luís, no Maranhão, formada por vinte e um municípios, e caracterizada por extensas planícies alagáveis e por seu expressivo sistema hídrico (SILVA, FARIA E COSTA, 2015).

Diferente do grupo anterior, apesar de anualmente haver inovações nas toadas¹⁸, o tema mostrado nas indumentárias é invariável e sempre reflete a homenagem aos santos. “Hoje somos considerados o grupo mais tradicional do estado. Carregamos esse baú de responsabilidades que nos faz ter muito cuidado com todos os aspectos dentro do Boi”, completa a entrevistada, relatando que mesmo os instrumentos de percussão são feitos pelos artesãos e pessoas da comunidade, utilizando, por exemplo, o couro de cabra que é fornecido por um açougueiro estabelecido no mesmo bairro.

Quanto às indumentárias, de maneira geral, as peças que as configuram não são refeitas a cada ano, mas somente reformadas, a não ser que alguma esteja sem condições de ser apresentada ao público. Alguns materiais são reaproveitados, como as penas, quando possível. Nadir conta que o ideal é que, caso a roupa seja reformada, um novo desenho seja executado, porém mantendo o tema, a não ser que o brincante que usará a indumentária tenha alguma preferência de esquema diferente do original¹⁹.

Os artesãos se dividem em tarefas como costura, bordado, confecção das caretas (máscara de um dos personagens mostrado na figura 55 e popularmente denominado de Cazumba), confecção dos chapéus, confecção das franjas do chapéu e composição das peças. A maior parte destes artífices tem residência no bairro da Liberdade. No entanto, um dos que concedeu entrevista mora, hoje, no bairro de Fátima, também na capital maranhense. A mudança de bairro não o impede de retornar à sede do Bumba-meu-boi da Floresta durante a temporada de elaboração dos trajes típicos do grupo.

¹⁸ A cantiga do Bumba-meu-boi, quase sempre de composição de um poeta popular associado à comunidade (REIS, 2008, p. 53).

¹⁹ Alguns brincantes pedem para que sejam bordadas imagens específicas quando têm a intenção de pagar promessas.

Figura 55: Os Cazumbas em apresentação.

Para manter toda a estrutura do grupo, a responsável explica: “O Ministério da Cultura abre uma chamada pública com edital todos os anos. Então a gente entra com um projeto, contando a nossa história e o que nós queremos fazer, que é o projeto verdadeiramente dito. O Ministério reconhece aquela iniciativa como verdadeira, tanto que de vez em quando eles vêm nos visitar. Além do ensino de bordado, trabalhamos com a percussão, com a dança, com a inclusão digital, com a leitura, com a biblioteca. Para isto, o Ministério disponibiliza uma verba de sessenta mil durante três anos. Você recebe essa quantia para trabalhar o ano todo, e o que a gente faz: a gente pega esse projeto e reverte ele todo para o Boi”. Assim, são mantidas oficinas que, além do ensino de costura bordado, dão origem às indumentárias que, de maneira geral, possuem custo elevado.

Tendo em vista a renovação deste subsídio financeiro, é necessário que se faça prestação de contas da primeira parcela e, em momento posterior, da segunda parcela, já que o programa tem duração de três anos. Esta subvenção chamada

“Pontos de Cultura”²⁰ tem duração limitada, e a dirigente explica que, quando acabar, será necessário procurar outras instituições para apoiar, tal como o Banco do Nordeste, Fundação Banco do Brasil, Criança Esperança, entre outras. Com as apresentações anuais do período junino, o grupo consegue certa quantia que é repartida igualmente: metade é destinada ao pagamento, alimentação e transporte dos brincantes, e a outra metade é destinada ao período denominado de morte do Boi²¹, solenidade considerada simbólica para a comunidade, no que diz respeito a esta manifestação. Ela é composta por oito dias de festa, com banquete oferecido à comunidade e acontece em frente à sede do Boi da Floresta.

A representante conta que, hoje, cento e sessenta pessoas formam o grupo de Bumba-meu-boi e que, associado a ele, há um grupo de Tambor de Crioula²² formado por sessenta e cinco pessoas. Faz questão de deixar claro que os indivíduos entram no grupo por vontade própria e que nenhum tipo de seleção por características físicas ou psicológicas é feita, o que faz do Boi da Floresta um grupo reconhecidamente pertencente à comunidade que o acolheu. Para se associar, é necessário que a pessoa compareça aos ensaios a fim de aprender os rituais da manifestação e das apresentações. Uma vez adequado à praxe, tem direito à indumentária que é doada pela direção e feita pelos artesãos que participam do processo. O brincante, portanto, não contribui financeiramente para ter direito de participar ou para receber as vestes do personagem que irá representar.

²⁰ “Trata-se de uma política cultura que, ao ganhar escala e articulação com outros programas sociais do governo de outros ministérios, pode partir da Cultura para fazer disputa simbólica e econômica na base da sociedade” (BRASIL, 2015).

²¹ Grandes festas promovidas pelos grupos, em suas comunidades, para celebrar o fim do período junino. Geralmente acontece entre final de setembro e início de outubro, tendo duração de até três dias com música, dança, distribuição de comida e a presença de seguidores (REIS, 2008).

²² “Tambor de Crioula no Maranhão, é uma dança de negros ao som de tambores, sobre a qual há poucos trabalhos publicados. A dança de umbigada semelhante a outras do mesmo gênero existente no país. No Maranhão, o tambor de crioula possui características específicas e só aqui é conhecido com este nome” (FERRETTI, 2006).

4.2.2.

Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi da Floresta

Como dito em item anterior, assim como ocorreu com todos os grupos, o primeiro contato com o Boi da Floresta foi realizado em julho de 2014, no evento Maranhão Vale Festejar 2014, quando executado o trabalho de sondagem e registro das indumentárias do respectivo ano.

Posteriormente, em abril e maio de 2015, foi feito contato direto com a responsável pelo grupo, a Senhora Nadir Olga Cruz, em sua residência, no bairro da Liberdade, casa em que funciona também, em construção separada, a sede do Bumba-meu-boi da Floresta. A primeira entrevista foi concedida em 30 de abril do mesmo ano, pela dirigente, em sua residência, inicialmente na presença do fundador, o Senhor Apolônio Melônio (popularmente chamado de Mestre Apolônio) que estava convalescendo em cadeira de rodas, após um período internado no hospital, havendo contraído uma infecção. Infelizmente, no período posterior às entrevistas, o quadro de infecção se agravou, fazendo com que o Senhor Apolônio Melônio falecesse, após longo período de internação.

A entrevista de Nadir Olga foi continuada por entrevistas coletivas registradas, ocorridas ainda em 30 de abril e, também, em 5 de maio de 2015. A intenção inicial desta pesquisa era realizar entrevistas semiestruturadas de maneira individual, mas, neste caso, notou-se que a maioria dos artesãos é composta por adolescentes e jovens do sexo masculino, e que seu trabalho é feito de forma coletiva. Julgou-se, portanto, que a entrevista individualizada poderia causar certo receio, por parte dos jovens, quanto ao fornecimento de informações importantes para o objetivo desta pesquisa. Durante as visitas, um dos artesãos se prontificou a exhibir o processo de manufatura da maior parte das peças dos vestuários, exibindo alguns itens ainda semiacabados, enquanto os outros continuavam seu trabalho e respondiam às perguntas feitas. Por fim, no total, nove dos doze artesãos foram consultados.

Assim como nos outros casos abordados por este trabalho, muitas informações foram colhidas no momento da primeira sondagem, feita em 2014, e que foram de grande importância para a compreensão do fenômeno estudado.

A partir das explanações preliminares, discutem-se, então, os resultados obtidos por meio dos procedimentos adotados para esta pesquisa, a fim de entender de que maneira se dá a produção das indumentárias do grupo em questão, sua organização e ideias para criação.

4.2.3.

Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi da Floresta

O Bumba-meu-boi da Floresta tem como característica visual predominante, as grandes dimensões de elementos das cabeças. Estas grandes dimensões de chapéus, cocares e máscaras são comuns a quase todos os personagens, ainda que cada um tenha características formais diferenciadas.

Apesar deste grupo ser considerado um dos mais tradicionais, especialmente no que se refere a rituais e manutenção de características dos figurinos, é possível perceber que alguns personagens mostrados nas apresentações não parecem existir em outros conjuntos juninos. Ao contrário do que se pensa, estes personagens criam mais cenas e movimentos na manifestação, contribuindo também para o aspecto identitário do grupo. Alguns destes personagens são a Onça pintada e o Doutor-fala-mas-não-diz. A presença deles no auto depende da disposição de alguns integrantes veteranos de os representarem, pois, pelo que foi percebido, são personagens que contam com menos prestígio do público, quando comparados a outros.

Dos personagens considerados tradicionais, apresentam-se no Boi da Floresta Índias, Caciques (Índios), Vaqueiros, Caboclos de fita (ou Baiantes), Boi, Burrinha, Pai Francisco, Catirina e Amos. Em relação ao grupo descrito anteriormente, nota-se que não há destaques ou tipos diferentes de personagens em uma mesma

categoria. A apresentação conta com coreografia mais livre e de aparência mais ritualística que a do Bumba-meu-boi de Morros, com tempos e movimentos distintos.

Aqui, torna-se pertinente a descrição de alguns aspectos comuns às indumentárias da maioria dos personagens, a fim de compreender de que maneira se dá a unidade visual do grupo. Um destes aspectos é o bordado realizado nesta comunidade, que conta com alto nível de detalhes configurando elementos complexos e figurativos, que podem ser naturais ou religiosos, cuja técnica de utilização de diferentes tipos de miçanga e canutilho faz com que se assemelhem aos mosaicos bizantinos. Para formatação destas figuras, em sua maioria rígidas, a partir de um desenho pré-determinado, escolhem-se pequenas peças de vidro de tamanhos, formatos e cores diferentes que são aplicadas com linha e agulha na peça de veludo. A seguir, as características das indumentárias dos brincantes serão discutidas de forma mais detalhada.

A base do bordado dos elementos de cabeça dos Índios e Índias é sempre em veludo vermelho, outro elemento que diferencia o grupo dos demais durante o ciclo de apresentações juninas, pois, em outros grupos, é comum o uso do veludo preto como fundo.

As Índias executam movimentos mais ágeis. Possivelmente, talvez esta seja a causa de seus adereços de cabeça terem proporções menores. A base desta peça é cilíndrica e revestida com veludo vermelho, com complexas figuras bordadas em miçangas e canutilhos. A pena usada é a de ema e não possui qualquer tipo de tingimento. Para que haja fixação no momento da dança, foi percebido que, em alguns chapéus, há uma espécie de alça que é passada pelo queixo das participantes para que estas executem o movimento de forma segura. Este detalhe é demonstrado na figura 56.

Figura 56: Chapéus das Índias do Boi da Floresta.

A roupa é composta por um bustiê vermelho que deixa o ventre à mostra. Mas cobre os braços, finalizado com um punho também em veludo vermelho que pode ter bordado de padrões geométricos feitos com miçangas, canutilhos, fitas decorativas ou mesmo passamanaria com pedraria colada. Alguns punhos não são fixados no bustiê. Mas neles necessariamente são anexadas penas de ema em dimensões menores, tal como apresenta a figura 57.

Figura 57: Punhos da Índias do grupo Boi da Floresta.

Os saíotes das Índias são colocados sobre um short vermelho e possuem acabamento com bordado ou com fitas decorativas. Penas de ema mais longas são fixadas sob este cinto que, não necessariamente, segue o arremate feito nos punhos. Já as pernas seguem o padrão do punho.

Sobre os ombros, as brincantes vestem golas produzidas também com veludo vermelho bordado, fixado sobre base e penas de ema costuradas sob esta gola. Entre o veludo vermelho e as penas, é feito acabamento com passamanarias cuja cor varia de indumentária para indumentária.

Quanto aos calçados, notou-se que quase todas utilizavam uma espécie de tênis branco com cadarços, provavelmente para facilitar os movimentos. Completando a vestimenta, as Índias utilizam uma espécie de lança com cabo em madeira com pintura branca, onde são fixados fitilhos de diferentes cores, em uma referência clara às típicas decorações utilizadas em festas do período junino. Nas figuras 58 e 59, demonstram-se imagens do corpo inteiro a fim de exemplificar mais claramente o que foi descrito.

Figura 58: Indumentária completa da Índia.

Figura 59: Índias em movimento.

Os Caciques²³ seguem alguns padrões similares aos das Índias, criando unidade visual para o grupo, no entanto as dimensões de seus adereços são maiores, sendo seus chapéus os elementos mais marcantes. Estes chapéus, denominados pelos artesãos de capacete, possuem elemento cilíndrico que serve de encaixe para a cabeça, dotado de uma série de barbantes pretos que simulam cabelos e, fixo neste elemento cilíndrico há um arco revestido de veludo vermelho que, assim como o cilindro, é bordado com temas variados. Ainda neste elemento redondo, há uma estrela feita em metal revestida com papel plástico metálico dourado. No arco bordado, são fixadas penas de ema sem tingimento e, em seu vão, fios com miçangas são aplicados, a fim de criar efeito de movimento enquanto os brincantes executam sua coreografia.

²³ Esta comunidade, em especial, chama os elementos que representam índios de Caciques. Porém, é possível compreender que o papel destes brincantes na dança do Bumba-meu-boi da Floresta é similar aos dos Índios de outros grupos.

Figura 60: Elemento de cabeça do cacique.

Figura 61: Cacique em movimento.

Figura 62: Vista frontal de um capacete.

Figura 63: Vista posterior de um capacete.

Braceletes, punhos e perneiras²⁴ destas indumentárias são feitos em veludo vermelho com penas de ema, sendo que em toda sua extensão, búzios são aplicados alternadamente com uma espécie de presa, formalizando a referência tribal. Este elemento similar a presas também é frequentemente utilizado formando colares que são usados junto a outros fios feitos com miçanga. No caso do Cacique, não há golas, certamente porque a roupa já é demasiado pesada e limita os movimentos dos participantes.

Apesar deste personagem não possuir nenhum tipo de gola ou peça em tecido que cubra seu dorso, o cacique possui um saiote que simula o que seria a tanga indígena, no entanto estas duas peças (frontal e posterior) são feitas de veludo preto bordado, formando verdadeiras telas compostas por desenhos diversos que variam de brincante para brincante. Em volta do quadril, esta peça é finalizada com passamanaria, usualmente dourada, e as laterais são amarradas com fitilhos coloridos. Sob a tanga, os participantes vestem uma calça de tecido resistente vermelho com detalhes laterais em tecido branco.

A lança do Cacique é feita em material metálico e é mais longa que a das Índias, além de possuir uma alça que segue o mesmo padrão da perneira e braçadeiras, com acabamento alternado entre búzios e elementos similares a presas. Os fitilhos coloridos também estão presentes neste elemento, como observado na figura 64.

Especialmente nesta indumentária, são marcantes as referências culturais mais diversas: são santos católicos expostos em peças indígenas que possuem acabamentos em búzios, típicos das religiões de origens africanas como o candomblé e a umbanda. Eventualmente, figuras mitológicas também são retratadas junto a elementos naturais, especialmente nos cocares.

²⁴ Estes termos referem-se a acessórios fixados nos membros superiores (braceletes nos braços, punhos nos pulsos) e inferiores (perneiras nas pernas ou tornozelos).

Figura 64: Detalhe da lança do cacique.

Figura 65: Indumentária do cacique.

Figura 66: Capacete do cacique com Medusa (figura mitológica) bordada e Índia.

De volta à performance do grupo, um dos personagens mais característicos deste tipo de sotaque, o sotaque de Baixada, são os Cazumbas. Os Cazumbas são personagens misteriosos, totalmente vestidos por bata pintada ou bordada, cujas principais características são as máscaras popularmente conhecidas como caretas. Seu movimento, reconhecidamente cômico, deve-se a uma espécie de cofo de palha, cuja extremidade é presa na cintura do brincante por sob a roupa: ao dançar, este cofo se movimenta conferindo gingado típico ao personagem.

Figura 67: Cazumbas em formação no início da apresentação do grupo.

As caretas de Cazumba podem ser feitas de diversos materiais, sendo os mais comuns: madeira, papel machê, isopor ou até mesmo tecidos grosseiros, e, quanto à sua configuração, é frequente ver referências a animais como jacarés, cães, raposas, mas é possível perceber em alguns, um anexo sobre o figura do rosto que pode fazer referência a construções como torres e igrejas. Estas caretas não são feitas, de maneira geral, pelos mesmo artesãos que produzem o restante das indumentárias; alguns dos responsáveis pela confecções destas máscara são especializados e conseguem seu sustento a partir desta atividade. A produção dos Cazumbas foi descrita no livro *Careta de Cazumba* (MAZZILLO, PACHECO

E BITTER, 2005), e por outras dissertações de mestrado, devido à importância que este ser místico com características essencialmente ritualísticas possui, no folgado do Bumba-meu-boi.

Quanto aos bordados das batas, não há regra específica para composição. Em 2014 e 2015, percebeu-se o uso frequente das lantejoulas e não de miçangas e canutilhos. Alguns exibiram santos católicos bordados ou serigrafados nas costas das vestes, outros mostraram figuras abstratas bordadas, como as mostradas nas imagens a seguir.

Figura 68: Cazumba visto de frente.

Figura 69: Cazumba visto de costas.

Figura 70: Cazumba visto de frente.

Figura 71: Cazumba visto de costas.

Figura 72: Cazumba visto de frente.

Figura 73: Cazumba visto de costas.

Outro personagem que carrega sobre sua cabeça grande peso são os Caboclos de fita, chamados pela comunidade de Baiantes²⁵, seus chapéus possuem grandes dimensões e, usualmente, além do bordado em miçangas e canutilhos, possuem franjas presas nesta aba, dando notório efeito visual. Margeando este elemento, são fixadas penas de ema e, na parte posterior, são fixadas as fitas de cetim de diversas cores e padrões.

Figura 74: Caboclos de fita em apresentação.

²⁵ "Bailarino, dançante do cordão, da roda do Boi, brincante, membro ativo da brincadeira" (REIS, 2008, p. 42).

Figura 75: Detalhe da roupa do Caboclo de fita.

Figura 76: Bordado do chapéu e colete do Caboclo de fita.

A base do bordado de todas as peças que compõem o figurino deste personagem é o veludo preto, diferente dos Caciques e Índias cujas indumentárias são elaboradas com veludo vermelho. Os temas também são variados. Mas, de maneira geral, santos e elementos naturais são os mais comumente retratados pelos bordados. A roupa utilizada sob as peças bordadas usadas pelo Caboclo de fita é composta por uma camisa de manga comprida de tecido na cor rosa e uma calça feita com tecido resistente na cor verde. Nota-se que, diferente da dos Caciques, representados por homens jovens, e da das Índias compostas por jovens mulheres, a coreografia dos Caboclos de fita pode ser desempenhada por homens e mulheres, usualmente de meia idade ou idosos.

Segundo a representante do grupo, Nadir Olga, a inserção da mulher no papel de Baiante foi recente, feita por volta da década de 90, pois às mulheres não

era permitido dançar no que a comunidade do Bumba-meu-boi chama de cordão²⁶, sendo reservado a elas, anteriormente, o papel de acompanhantes dos seus maridos, amantes ou familiares. Estas mulheres, que usualmente proviam o grupo de comidas e bebidas, serviam também de apoio para ajudar a carregar os elementos de maior peso dos brincantes e eram popularmente chamadas de mutucas²⁷. Atualmente, o papel da mulher no Bumba-meu-boi é maior e expressivo, havendo inúmeras participantes nas apresentações, além de líderes e integrantes de diretoria do sexo feminino.

Figura 77: Caboclo de fita.

Figura 78: Caboclas de fita.

Ainda sobre os Caboclos de fita, estes brincantes não possuem somente grande expressividade visual, mas também fazem parte da percussão do grupo, carregando

²⁶ “A roda dos brincantes. Formação dos baiantes. Com exceção das personagens centrais do auto do boi” (REIS, 2008, p. 47).

²⁷ “A denominação de mutuca é devido à existência de um inseto com este nome que ataca as pessoas durante o dia e, principalmente, à noite, perturbando demais o sono do indivíduo” (REIS, 2008, p. 21).

sempre consigo as matracas²⁸, elementos percussivos de madeira que, quando batidos um contra o outro em tempos específicos, geram som característico de dois tipos de sotaque: o sotaque de Baixada e o sotaque da Ilha.

Ainda no quesito percussão, particular a este grupo, os responsáveis pelos pandeirões, tambores e algumas matracas maiores vestem-se com a mesma roupa de base dos Caboclos de fita, ou seja, camisa de manga comprida rosa e calças verdes. Eventualmente, o grupo se encarrega de produzir camisetas personalizadas serigrafadas, para distribuir entre tocadores e seguidores do Boi da Floresta. A única peça bordada destes brincantes é o chapéu, que tem dimensões bem menores que os dos outros participantes, especialmente porque precisam ter os membros livres durante a execução dos movimentos necessários para criar a musicalidade específica do grupo. Estes chapéus quase sempre possuem sua aba margeada por franjas de miçangas que podem ou não formar o nome Floresta.

Figura 79: Percussionistas em apresentação exibindo seus chapéus bordados.

²⁸ Conforme nota 6, na página 18.

Figura 80: Brincante com seu tambor.

Figura 81: Detalhe do chapéu de percussionista.

Pai Francisco e Catirina são personagens com indumentárias menos exuberantes, interpretados por homens com máscara de pano. Catirina foi representada em 2014 por uma máscara verde com cabelos crespos, vestido feito com tecidos coloridos drapeados, com acabamento em fitas de cetim também de cores diversas, meia-calça grossa preta e luvas amarelas. Por baixo das vestes, o brincante utilizou um enchimento para simular a gravidez da personagem. Pai Francisco foi representado por um homem com calças amarelas, blazer colorido com listras, máscara branca e chapéu de couro.

Figura 82: Pai Francisco em apresentação.

Figura 83: Catirina em apresentação.

O Bumba-meu-boi da Floresta conta, ainda, com um personagem mascarado que surge nas apresentações montado em uma espécie de equídeo feito com uma carcaça similar à do Boi, porém menor e que não cobre todo o brincante. Esta carcaça revestida com tecido possui um buraco no topo onde o brincante se encaixa e a pendura em seus ombros com duas alças de tecido. Sob a carcaça, é colocado um saíote de material sintético mais resistente para esconder as pernas do brincante que, nas apresentações, simula os movimentos do próprio animal. Este personagem é popularmente chamado de Burrinha.

Animais são frequentemente retratados nas indumentárias, referenciados pelo enredo e por diversas comunidades envolvidas nos festejos de São João. No grupo em questão, veem-se as figuras das Onças pintadas, representadas por pessoas com macacões cujo tecido apresenta padrões que imitam a pelagem, dotados de rabos e máscara que também simula a cabeça do animal. Este personagem é um tipo de figura que nem sempre é vista nas apresentações,

mas que, quando representada, ocupa o centro da coreografia do grupo junto ao Pai Francisco, Catirina e a Burrinha.

Figura 84: Burrinha.

Figura 85: Onça pintada.

Sobre o animal principal do folguedo, o Boi, a carcaça segue padrões visuais semelhantes aos do grupo anterior, porém, diferente do Boi de Morros, este elemento não tem a estrutura bordada diretamente sobre a palha que reveste a estrutura de madeira, tal como faz o artesão descrito anteriormente: o couro bordado do Boi, no caso do Boi da Floresta, é bordado separadamente e, em seguida, é aplicado sobre o esqueleto de madeira utilizando pequenos pinos metálicos. Após os festejos, o couro (veludo preto bordado) é retirado, a dita estrutura é restaurada e reutilizada nos anos subsequentes. Por meio das entrevistas feitas com os representantes do grupo, constatou-se que há uma artesã e seu marido que cuidam exclusivamente do bordado de diversos couros de Boi da cidade de São Luís e de alguns municípios do interior do estado.

Esta artesã foi entrevistada e seus relatos basearam um item, nesta dissertação, dedicado a descrever seu trabalho de forma mais adequada. Seguem fotos do bordado e brincante que se encarregou de dar vida ao Boi em 2014.

Figura 86: Uma das laterais do Boi bordados com motivos católicos e naturais.

Figura 87: Uma das laterais do Boi bordadas com seu nome de batismo em 2014.

Figura 88: Parte frontal do Boi.

Figura 89: Um dos brincantes que representa o Boi.

4.2.4.

Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi da Floresta

4.2.4.1.

Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Floresta

Diferente do Boi de Morros, o Boi da Floresta há muito vem se apresentando com a mesma configuração de indumentária, tendo sido impossível a esta pesquisa conseguir esclarecer a origem deste tipo de vestimenta. É fato, porém, que há algumas similaridades formais em relação a um grupo de Bumba-meu-boi do município de São João Batista conhecido com o nome de Brilho da Noite, o que torna possível inferir que as origens deste tipo de indumentária estão de fato na Baixada Maranhense, local que deu nome ao sotaque destes dois grupos, além de ser a cidade em que o fundador Apolônio Melônio nasceu.

Figura 90: Índios e Índias do Boi Brilho da Noite de São João Batista. Fonte: Site Mauro Jorge Garcia²⁹.

²⁹ Disponível em: <http://maurojorgegarcia.blogspot.com.br/2013/07/lacos-de-felicidade-fecha-com-chave-de_6269.html>. Acesso em: 25 out. 2016.

Figura 91: Caboclo de fitas do Boi Brilho da Noite de São João Batista. Fonte: Site Mauro Jorge Garcia³⁰.

Assim, diferente do grupo apresentado em item anterior, as variações anuais se localizam na diferença de bordados das peças que entram em manutenção naquele ano, ou ainda por pedido dos donos das vestes: neste último caso, os brincantes trazem uma espécie de esquema para que os três artesãos que possuem habilidade para formatar riscos façam a adaptação necessária, tornando possível a execução do bordado. Um deles afirma que algumas pessoas que sabem bordar o fizeram, em anos passados, em suas próprias peças, mas que esta é uma situação mais incomum, já que a maioria prefere delegar a tarefa à parte da equipe que se dedica exclusivamente ao ofício.

³⁰ Disponível em: <http://maurojorgegarcia.blogspot.com.br/2013/07/lacos-de-felicidade-fecha-com-chave-de_6269.html>. Acesso em: 25 out. 2016.

Figura 92: Esquema mostrando os detalhes dos telhados dos casarões coloniais em perspectiva com um ponto de fuga. Mostra ainda lanternas do estilo colonial, apesar de não seguirem o mesmo ponto de fuga.

A concepção e tema destes bordados, portanto, nem sempre são geridos pelo artesão. As imagens utilizadas no processo sofrem, obrigatoriamente, alterações para que seja possível a adequação ao bordado. Três dos artesãos são qualificados com curso de desenho a mão livre, para que seja possível criar diversos tipos de riscos, em especial, rostos, que são, segundo a coordenadora, a especialidade do bordado do grupo. Apesar de estas fronteiras serem de explícita particularidade, é possível identificar bordados complexos com representações de construções e espaços públicos, tais como casarões coloniais, igrejas e praças.

Figura 93: Chapéu de Índia com bordado representando casarão colonial em perspectiva.

Figura 94: Parte posterior do mesmo chapéu, mostrando poste colonial.

Para este risco, um esboço é feito anteriormente e, depois, desenhado em papel de seda para que os ajustes sejam produzidos até o formato final. Visualizando a figura 95, é possível compreender a fase inicial deste processo formatado por um dos artesãos que passou por um curso de representação a mão livre.

Figura 95: Início do processo de formatação do risco.

Viam-se, neste desenho, marcas de ajustes e de riscos feitos anteriormente, mas que não persistiram na configuração final. Nesta representação, é possível perceber a aptidão do artesão quanto a desenhos com temas naturais, o uso de materiais de desenhos técnicos para ilustrar as construções e a plasticidade necessária para retratar figuras humanas.

No segundo momento, este desenho é pintado com lápis de cor e esta pintura é o que servirá de guia para escolha do material a ser aplicado sobre cada uma das cores. Foi possível presenciar o teste de aplicação: os artesãos derramam parte das miçangas sobre o papel e comparam suas cores com a cor definida pelo esquema. Esta escolha também está relacionada com o contraste desejado entre contorno e preenchimento.

Figura 96: Esquema feito a lápis grafite pintado com lápis de cor e início do bordado.

Após a pintura do esquema, o papel de seda é preso sobre uma peça de veludo forrada com TNT que é alinhavado em seu avesso. Esta grande peça retangular é então fixada sobre uma estrutura vazada feita de madeira chamada bastidor que ajuda a dar tensão necessária à definição do bordado no tecido. Ainda que a peça não seja em formato retangular, o recorte em seu formato específico ocorrerá somente após o bordado terminado.

Quanto ao bordado, primeiramente é feito o contorno, alinhavando fios de miçanga aos limites feitos em lápis. Para isso, uma extremidade do fio é ligado à extremidade da figura e as miçangas são enfiadas pouco a pouco para que o artesão teste, colocando o fio sobre o desenho, para checar se o comprimento dará conta da extensão que precisa ser vencida. Após chegar ao comprimento certo, a parte interna da figura é preenchida da mesma maneira. No entanto, por vezes, o preenchimento é feito respeitando o formato do desenho, como se pode observar na curvatura dos fios que preenchem o olho da figura 96 e, eventualmente, quando a extensão interna do formato é grande, as miçangas são aplicadas de forma horizontal ou vertical, como pode ser observado no rosto da mesma figura.

Alguns elementos maiores como pedrarias, búzios e strass são aplicados antes do preenchimento. Depois de finalizado o bordado, o papel que lhe deu origem é recortado junto às miçangas, um trabalho minucioso para que não sejam vistas eventuais rebarbas.

Não há média de reparos por ano. Mas a manutenção das indumentárias é ocupação constante para o grupo. Uma peça de um metro por sessenta centímetros demora em média trinta dias para ser bordada por duas pessoas.

4.2.4.2.

Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Floresta

Quanto ao material, Nadir Olga explica que quando há certa organização e dinheiro disponível, ela prefere comprar fora da cidade de São Luís, pois desta forma consegue adquirir por menor valor. Eventualmente, utiliza o mercado local, quando o pagamento precisa ser feito com mais prazo. Ela explica que o quilo da miçanga chega a custar cento e cinquenta reais, e que o quilo da pena de ema chega a custar oitocentos reais.

Parte da materialidade do conjunto de indumentária foi descrita no item 4.2.3 desta dissertação, a partir de observações feitas nos locais de apresentações. Alguns cuidados dos artesãos são notórios na formatação do bordado: existe a cautela com o contraste entre diferentes partes do bordado, portanto há o planejamento de cores ou tipos de miçanga para cabelos, pele, roupas, olhos e acessórios que possam ser representados na figura, tais como coroas, lanças e colares.

Este planejamento depende, também, do material que se encontra disponível e do tempo disponível para bordado, pois manusear miçangas maiores diminui o tempo de trabalho. Porém, oferece menor grau de definição ao desenho, especialmente se comparadas às miçangas pequenas. Isto demonstra capacidade de coordenação de execução, atividade que acaba ficando a cargo dos mais

experientes. A líder do grupo explica que “[...] é um trabalho que requer paciência, técnica, sensibilidade; tem que ser sensível para descobrir que uma miçanga dessas é mais fina que a outra e que cabe em determinado lugar para ficar certinho. É necessário ter percepção”.

Figura 97: Detalhe do bordado para exemplificar o uso diversificado de materiais.

A partir da visualização da figura 97, é possível perceber a busca pelo contraste entre cada elemento que compõe a figura: nos cabelos, miçangas maiores e, para ressaltar a cor do cabelo, o contorno é feito com miçangas menores brancas. As linhas de contorno do rosto são feitas em pequenas miçangas pretas, porém a auréola e as vestes da figura são feitas de canutilhos. A mesma preocupação é vista no cálice, cujo contorno é feito de canutilhos dourados, mas seu preenchimento é feito com pequenas miçangas amarelas.

Como dito anteriormente, os tecidos mais comumente usados são o TNT, o veludo e o gorgorão que é usado para produção da base das peças bordadas. Visto que o aspecto visual é o mesmo com o passar dos anos e que este foi descrito no item

4.2.3, cabe, neste subitem, descrever algumas características estruturais das peças produzidas pelos artesãos.

Os chapéus dos baiantes adquirem as dimensões necessárias por meio de uma adaptação feita sobre chapéu de palha que é fornecido pronto aos artesãos. As penas de ema, todas do mesmo tamanho, são aplicadas em quase todo o perímetro desta estrutura, exceto na parte posterior onde as fitas decorativas são aplicadas. Depois de feita esta adaptação, a estrutura é revestida com espuma para que seja possível a fixação das fitas de cetim, do veludo bordado e acabamento com passamanaria. A parte central do topo onde se encaixa a cabeça é essencial para dar estabilidade a toda a estrutura do chapéu, pois é nela que são presos fios de miçanga costurados na extremidade frontal do chapéu para que a parte interna da aba esteja sempre de pé, mostrando o bordado para o público. Normalmente na parte de trás desta aba, são feitas aplicações de recortes de tecido ou mesmo figuras simples feitas em lantejoulas.

Figura 98: Detalhe da parte posterior do chapéu do Caboclo de fita.

Já os elementos de cabeça dos Caciques possuem uma estrutura em ferro que é fornecida ao grupo por um ferreiro da comunidade da Liberdade. Este acessório que os artesãos chamam de capacete requer um extenso trabalho de reforço em costura e enchimento para que seja possível sua utilização por horas seguidas de apresentação. Esta estrutura é primeiramente revestida com um fino papel para proteger os materiais de revestimento da ferrugem desta estrutura.

Algumas estruturas novas têm sido feitas em aço, o que agiliza este trabalho de base, já que o aço não oxida, eliminando assim a necessidade de revesti-lo.

Figura 99: Armação do capacete do Cacique revestida com papel de seda.

Figura 100: Capacete em restauração.

Depois de revestida, a estrutura passa por um processo que os artífices chamam de encanelamento, quando penas são amarradas em pequenos palitos retangulares de madeira e estes palitos são amarrados ao redor de todo o capacete. As penas aplicadas neste tipo de chapéu não possuem dimensões semelhantes, porém seguem um padrão crescente das laterais ao topo da armação, tal como mostradas na figura 103.

Figura 101: Detalhe da amarração das penas de ema no palito retangular de madeira.

Figura 102: Detalhe da amarração dos palitos de madeira na estrutura de metal.

Figura 103: Encanelamento finalizado.

O encanelamento precede a forração da estrutura de metal com um grosso papel (conhecido popularmente como papel paraná) e dois tipos de espuma: primeiramente  costurada uma espuma de maior densidade e espessura sobre a armação e, por cima da espuma mais espessa,  costurada outra mais fina e de menor densidade. Sobre esta última espuma  costurada uma malha de algodão vermelha e, finalizando esta base, a peça de veludo bordado  aplicada sobre a malha. O acabamento entre estes dois tecidos é feito com passamanarias ou sianinhas, quase sempre de cor metálica.

Figura 104: Imagem que mostra a aplicação das duas espumas na armação do capacete.

Após todo este processo, os artesãos aplicam franjas feitas com fios de miçangas e pedrarias, além de revestirem a estrela frontal com um material que chamam de galão, na cor dourada. Os capacetes dos caciques possuem bordado tanto na parte dianteira quanto na parte traseira. Os fios pretos que simulam os cabelos na parte posterior deste item são de linha de croch, uma alteração feita recentemente já que antes eram usados fios de lá que com pouco tempo de uso ficavam duros e perdiam o movimento pretendido.

O elemento de cabeça utilizado pelas Índias segue o mesmo processo, porém com pequenas mudanças: a armação metálica é mais simples, menos pesada e segue o formato cilíndrico. As penas são aplicadas diretamente no papelão que reveste a estrutura e não variam de tamanho no perímetro desta peça. Devido aos movimentos mais vigorosos destas personagens, é aplicado um elástico que liga as duas extremidades do cilindro, passando por baixo do queixo da brincante para facilitar a fixação e evitar que caia durante as apresentações.

Figura 105: Elemento de cabeça das Índias visto internamente.

Figura 106: Tecido aplicado na parte inferior do elemento de cabeça das Índias.

Tanto as peças utilizadas nos braços quanto as das pernas de Índias e Caciques são estofadas com espuma sob o tecido que pode apresentar bordado ou passamanaria, e, por fim, as penas são costuradas diretamente sobre a peça. Nos anos da pesquisa, os fechamentos destes elementos eram feitos com velcro ou amarrações de extremidades.

Saiotes e golas de Índias seguem o mesmo princípio descrito anteriormente, no entanto as golas são profusamente bordadas, tendo a passamanaria como acabamento de transição visual entre tecido e penas.

Quanto aos Cazumbas, a variedade dos materiais utilizados, tanto em suas máscaras quanto em suas roupas, é notória e o torna um dos elementos de distinção e identificação dos grupos que constituem a categoria de sotaque da Ilha. Suas batas feitas de gorgorão, quase sempre com cores distintas entre manga, frente e costas, escondem uma complexa estrutura feita com cofo de palha revestido com saco de estopa que, perfurada por um cinto utilizado pelo brincante, dá a possibilidade de um movimento exagerado do quadril, caracterizando assim a dança do Cazumba.

Figura 107: Parte interna da vestimenta do Cazumba fixada na cintura do brincante com cinto.

As estruturas das máscaras de Cazumba são terceirizadas pelo grupo a três artesãos especializados neste tipo de trabalho, e podem ser produzidas em madeira, papel machê ou isopor. O artesão de maior idade explica que, no pedido, é preciso especificar qual parte de que animal deve ser representada nesta carranca,

pois é possível ver formatos de focinhos de porco com orelhas com traços dos de macaco, entre outras partes de bichos tais como onças, cães e ursos. Na sede, estas máscaras, que em alguns municípios do interior do Maranhão são chamadas pelos artesãos de “queixo”³¹, são revestidas internamente com espuma e tecido para que fiquem menos desconfortáveis durante o uso. Estas máscaras não chegam à sede com aspecto externo finalizado, portanto os artesãos do grupo precisam adequá-las às suas intenções por meio de pinturas, aplicações de pedraria entre outros materiais, inclusive alguns reaproveitados. Algumas alegorias remetem a construções religiosas esculpidas em isopor e forradas de tecido ou papel metálico, carregando em pedestais imagens de santos católicos. As figuras 108 e 109 ilustram esta descrição.

Figura 108: Revestimento interno da máscara de papel marchê do Cazumba.

Figura 109: Uma das caretas utilizando CDs descartados como revestimento.

³¹ Referência à parte do corpo humano. As máscaras de Cazumba quase sempre possuem protuberâncias nesta área, dando aspecto extravagante ao acessório.

Não há seleção de materiais específicos para revestir estas máscaras, mas segundo o criador de algumas delas, é necessário que se use de maneira ostensiva materiais que tenham algum tipo de brilho ou luz, sendo que, em anos anteriores, cabos de luzes natalinas já foram usados neste personagem. Estas caretas, feitas de materiais mais pesados, estavam sendo gradativamente substituídas por máscaras mais leves feitas de pano. Este tipo de modernização está ligado ao fato de haver cada dia menos pessoas dispostas ao grande desgaste de portar uma indumentária tão pesada, em horas prolongadas de apresentação. Em 2015, dez brincantes representavam os Cazumbas no grupo Boi da Floresta. Um dos artesãos manifestou seu descontentamento ao final da entrevista dizendo que há supressão de alguns personagens do auto e explica o motivo: “Isso acontece não por falta de matéria-prima, mas sim por falta de material humano”.

4.2.4.3.

Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi da Floresta

Em 2015, dez a doze artesãos ocupavam o salão dedicado à sede do Boi da Floresta no bairro da Liberdade. Este grupo de artesãos era composto por adolescentes e adultos do sexo masculino, sendo que o de maior idade, responsável por diversas modificações nas tradicionais indumentárias, era brincante do grupo há cerca de trinta anos. Este número de pessoas varia de acordo com a disponibilidade de alguns, que são menores de idade e precisam dividir as tarefas de bordado com as atividades escolares. Alguns artesãos começam a frequentar a oficina a partir dos doze anos a fim de aprender o ofício do bordado e, quando são menores de idade, são associados ao grupo pela iniciativa Jovem Aprendiz, iniciativa do governo com objetivo de desenvolver habilidades profissionais de jovens interessados no programa.

Três destes artesãos são responsáveis pelos riscos de bordados, aplicando a criatividade entre bordados de cunho abstrato ou não. Dois deles frequentaram cursos de desenho a mão livre e possuem habilidade para formatar desenhos técnicos com instrumentos tais como réguas e esquadros, capacidade percebida em desenhos como o mostrado na figura de número 96. Estes dois artesãos

passaram algum tempo trabalhando com uma artífice de grande reconhecimento, que borda a maior parte dos couros de associações juninas da ilha de São Luís e de alguns grupos de Bumba-meu-boi de municípios localizados no interior do estado. Esta artesã também foi entrevistada e esta dissertação compreende um item descrevendo seu trabalho.

Figura 110: Dois dos artesãos mostrando uma das batas produzidas para um Cazumba.

Em relação à organização de trabalho, além do artesão que faz algumas inserções de sua autoria, modernizando as fantasias sem alterar as características consideradas tradicionais, dos três artesãos capacitados para formular os desenhos dos bordados e dos demais que desenvolvem a habilidade do bordado, é envolvida também uma costureira que produz as peças em tecido utilizadas sob os elementos bordados do vestuário, adequando-as da melhor maneira às medidas do brincante.

A presidente do grupo também se envolve na produção das peças, responsabilizando-se pela amarração das penas de ema nas indumentárias. Em 2015, o couro do Boi não estava sendo produzido na sede do grupo, mas sim na casa do brincante chamado pela comunidade de Miolo de boi, ou seja,

o brincante que carrega e dança com a peça de representação do personagem central do enredo. Ele era o responsável pelo bordado, que só seria mostrado ao público no dia de seu batizado, em frente ao altar para as bênçãos dos santos.

Figura 111: Estrutura interna do Boi com saiote improvisado virado para reverenciar o altar da sede com imagem de diversos santos católicos. Máscara de Cazumba fixada na parede à direita.

Quanto às máscaras de Cazumba, o grupo é associado a três artífices especializados que não são exclusivos do Bumba-meu-boi da Floresta. É fornecida a estrutura ao grupo que finaliza a decoração na sede, adaptando diversos tipos de materiais para que o resultado seja considerado satisfatório para as apresentações.

Na época de maior produção, os jovens artífices chegam a trabalhar oito horas diárias e, segundo a dirigente, esta atividade não é remunerado, apesar de todos eles receberem ajuda de custo destinada à alimentação e ao transporte no intuito de estimulá-los a permanecerem na atividade e darem continuidade ao trabalho. A líder do grupo, Nadir Cruz explica que “[...] depois, abre uma mão-de-obra que trabalha para nós e para outros grupos. Nós já tivemos alguns que foram ministrar oficinas fora do estado”.

Figura 112: Um dos artesãos segurando uma estrutura de capacete do personagem Cacique .

Figura 113: Um dos artesãos demonstrando a estrutura da Burrinha a ser reformada.

Os esforços da dirigente têm se concentrado em originar outras possibilidades para esta habilidade manual, especialmente para serem aplicadas a objetos de decoração de ambientes, tais como almofadas, abajures, quadros. Ainda segundo Nadir, o grupo foi contatado, em anos anteriores, por arquitetos maranhenses para produzir peças a serem utilizadas como jogos americanos, quadros, forração de cadeiras e poltronas em uma das feiras de arquitetura e decoração reconhecidas nacionalmente, a mostra Casa Cor³² que dispõe de edições anuais em diversos estados.

³² “Pertencente ao grupo Abril, a Casacor é reconhecida como a maior e melhor mostra de arquitetura, decoração e paisagismo das Américas. O evento reúne, anualmente, renomados arquitetos, decoradores e paisagistas e em 2016 chega à sua 30ª edição em São Paulo, e com 20 franquias nacionais (Alagoas, Bahia, Brasília, Campinas, Ceará, Espírito Santo, Goiás, Interior de SP, Litoral de SP, Mato Grosso, Mato Grosso do Sul, Minas Gerais, Pará, Paraná, Paraíba, Pernambuco, Rio de Janeiro, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Santa Catarina) e quatro internacionais (Peru, Chile, Equador e Bolívia)” (CASA COR, 2016).

Em 2015, porém, estes esforços de inserção do trabalho manual no mercado de design de interiores não haviam atingido os níveis desejados; no entanto, o grupo de artesãos ocupava-se com os bordados de mais um conjunto de Bumba-meu-boi de outro município, gerando renda extra aos jovens.

Quanto à remuneração das apresentações, a Prefeitura Municipal de São Luís contrata o Boi da Floresta no período junino, no entanto este pagamento só ocorre em novembro, ou seja, cinco meses após os festejos. Todos os artesãos entrevistados são também brincantes, atuando como diversos personagens no enredo. O turismo no Maranhão, na época dos festejos juninos, acaba sendo de grande importância para os grupos de Bumba-meu-boi, que possuem uma rede de comerciantes ambulantes que acompanham as apresentações, oferecendo matracas, CDs, camisetas e outros acessórios que ajudam na captação de renda. No caso do Boi da Floresta, há ainda a associação com algumas agências de turismo do Maranhão (a dirigente informou que são três ou quatro) que os procuram para fazer o que chamam de turismo de experiência: o visitante vai até a sede do grupo para presenciar e participar da experiência do bordado, a experiência da dança e de percussão. Esta atividade dura cerca de cinquenta minutos e, no ano da pesquisa de campo, em 2014, custava vinte reais por pessoa.

Além dos jovens que se ocupam em produzir as indumentárias do grupo, os pandeiristas são responsáveis pela confecção de seus próprios instrumentos, apesar de os arcos de madeira e o couro serem encomendados. A finalização de cada uma das peças de percussão deve ser feita de maneira artesanal a fim de manter a musicalidade característica do grupo.

4.3.

Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi da Maioba

4.3.1.

Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi da Maioba

Com mais de cem anos de existência, o Bumba-meu-boi da Maioba é popularmente conhecido como um dos mais tradicionais da ilha de São Luís. No início destes mais de cem anos de existência, o grupo era organizado de maneira improvisada, e se apresentava no bairro da Maioba e adjacências, realizando a brincadeira em terreiros e casas de particulares que pagavam suas promessas convidando o grupo para brincar junto às suas famílias.

Maioba, entre outros bairros de características essencialmente rurais, localizados na periferia da capital maranhense, não possuía vias pavimentadas, o que impedia que os brincantes deste grupo e os moradores de localidades mais centrais da cidade de São Luís tivessem maiores trocas culturais durante os festejos juninos. Com o passar dos anos, a pavimentação da rodovia MA-202³³, apesar de ter infraestrutura precária até os dias atuais, deu a possibilidade de que a comunidade externa pudesse acompanhar todas as fases do ciclo festivo do Bumba-meu-boi da Maioba, incluindo ensaios, que ocorrem em fins-de-semana anteriores à temporada oficial de apresentações e, também, a morte do Boi, considerada uma das etapas mais significativas dos festejos juninos no Maranhão.

Há referências constantes a disputas entre Bois, especialmente entre grupos mais antigos e que possuem grande número de seguidores, tais como a agremiação tratada neste item; popularmente, estes grupos são chamados de batalhões pesados³⁴, clara referência ao ambiente de guerra que ora é travado por meio das toadas, ora é travado por meio de investimentos na suntuosidade do bordado

³³ Rodovia que liga bairros periféricos, tais como Maioba e Forquilha e que, quase sempre está em mau estado de utilização.

³⁴ Verificar nota 4, na página 17.

do Boi e indumentárias. Para o referido grupo, a inserção de infraestrutura, ainda que não seja a mais adequada, forneceu a possibilidade de atrair mais seguidores de outros bairros que ocupam, anualmente, a praça principal do bairro, durante as apresentações, agregando mais prestígio ao Boi da Maioba.

A rivalidade entre agremiações juninas dedicadas a esta manifestação folclórica era mais acentuada no passado, pois há registros de relatos de brigas e mortes quando dois grupos de mesmas características artístico-expressivas se encontravam, na noite ludovicense (MARANHÃO, 1999).

Calça Curta e seu cumpadre, João Bixiga³⁵, a partir de 1961, tomaram a responsabilidade de dar seguimento, de maneira mais organizada, às celebrações do grupo. Ambos fundadores do conjunto, então oficializado, nasceram no bairro da Maioba, mas já faleceram.

Em relação à origem centenária do grupo, Calça Curta (apelido de José Raimundo Ferreira, falecido em 1994), um dos donos do grupo, explica por meio de entrevista publicada no livro *Memória de Velhos – Depoimentos, Volume V* (1999) que:

“Antes não existia localidade certa para se fazer os Bois. Cada dono fazia em sua casa, quer dizer, um fazia aqui nesse ano, outro [...] Mas todos que a gente fazia, representavam a Maioba” (MARANHÃO, 1999, p. 149). Quando os brincantes se uniam, não necessariamente era na Maioba e portanto, por vários anos, o Boi apresentava-se por diversos bairros: Pindoba, Itapera, Itapiracó.

Após o falecimento dos fundadores do Boi da Maioba, quando este se estabeleceu em nova sede, a administração do grupo passou às mãos de José Inaldo Ferreira, filho de José Raimundo Ferreira, também nascido no bairro e envolvido desde a infância com as brincadeiras folclóricas do grupo. O atual presidente deu seu relato para esta pesquisa.

³⁵ Ambos apelidos pelos quais eram reconhecidos na comunidade. É comum que os fundadores de grupos de Bumba-meu-boi mais antigos fossem mais reconhecidos pelos seus apelidos que pelos seus nomes de batismo.

José Inaldo conta que, em 1961, seu padrinho fez uma promessa relacionada à gestação de sua esposa e, por isto, convidou algumas pessoas para organizar um grupo de Boi. Seu pai, José Raimundo, foi quem oficialmente se prontificou a oficializar e organizar a associação, que já se constituía espontaneamente havia muitas temporadas. Antes, a sede localizava-se na parte baixa do bairro, em um terreiro pertencente à família, porém, quando a matriarca da família faleceu, houve uma cisão entre irmãos que não tinham consenso quanto à existência do grupo. Seu pai, José Raimundo, o Calça Curta, era feirante e, com a renda de seu ofício, comprou certa área na parte mais alta do bairro. Primeiramente, foram comprados dois lotes e, com o passar dos anos, foram adquiridos mais quatro para compor o espaço que hoje abriga o edifício do salão de apresentações e depósito, o prédio administrativo, a praça e uma capela.

Com o processo de urbanização das áreas rurais do município de São Luís, a comunidade, popularmente chamada de maiobeira³⁶, passou a impor um ritmo de modernização ao grupo. Sua notoriedade fez com que, em 1997, Roseana Sarney, a então governadora do Maranhão, fizesse uma visita à comunidade. José Inaldo conta que após comes e bebes preparados pelos moradores, a governadora perguntou ao líder da comunidade por quais benfeitorias o bairro ansiava. O presidente fez o seguinte apelo: “A senhora não me leve a mal, mas a Maioba não tem nada! Não tem água, não tem estrada, não tem escola”. Em resposta ao seu relato, a governadora afirmou que ia implantar um Viva no bairro da Maioba. Os Vivas são praças de recreação e lazer que foram implantadas em diversos bairros de São Luís durante a gestão da governadora de 1995 a 2002 (D’EÇA, 2014)³⁷.

Estas praças foram relevantes para as comunidades que as possuem, especialmente para as que têm algum tipo de organização dedicada às manifestações culturais populares do Maranhão, pois com esta infraestrutura, era possível celebrar festas que atraíssem o público em geral, mesmo antes

³⁶ Nome popular dado aos seguidores do Bumba-meu-boi da Maioba.

³⁷ Disponível em: <<http://www.marcoareliodeca.com.br/2014/02/10/30-anos-de-oposicao-em-sao-luis-so-os-governadores-fizeram/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

do período junino, quando ocorrem ensaios. Durante esta pesquisa de campo, dois ensaios foram presenciados.

Para que as benfeitorias pudessem ser feitas, José Inaldo, a fim de ter a propriedade reconhecida dos lotes comprados por seu pai no bairro da Maioba, foi obrigado a provar que era o único herdeiro de José Raimundo Ferreira. Após reconhecimento, fez a doação legal destes terrenos para a associação junina do Bumba-meu-boi da Maioba e, assim, foi possível que se iniciassem as obras de implantação da praça, cuja construção durou cerca de seis meses.

A rivalidade em relação ao Boi de Maracanã, outro grupo tradicional instalado na Ilha de São Luís, fica evidente no depoimento do presidente do Boi da Maioba quando afirma que, em 2003, quando houve troca de governo de Roseana Sarney para José Reynaldo, o grupo de Bumba-meu-boi rival foi convidado a se apresentar no Palácio dos Leões, casarão histórico onde residem os governadores durante seus mandatos. José Inaldo, ao saber do ocorrido, entrou em contato com o então Secretário de Cultura para pedir que o Boi da Maioba fosse também se apresentar no palácio para que tivesse contato com o novo governador, com objetivo de entregar a ele um ofício solicitando melhorias de infraestrutura para o bairro e ampliação da escola, que não possuía, em sua estrutura, segundo grau. A partir desta apresentação do grupo foi possível que a documentação fosse assimilada e, em três dias, José Inaldo recebeu a liberação da implantação do segundo grau da escola do bairro, com ampliação da área esportiva.

Quando conta a história do grupo e, por consequência, da comunidade, o entrevistado relata que uma das grandes cisões que aconteceu no grupo foi quando seu Amo cantador mais antigo decidiu abandonar o grupo para unir-se ao Boi de São José de Ribamar, em 1993. Logo, para substituí-lo, foi pedido a Chagas, amo cantador atual³⁸, que assumisse a composição e performance das toadas. Grande parte dos brincantes rejeitou o novo amo e até preferiu se locomover

³⁸ Em notícia publicada em 17 de março de 2017, descobriu-se que o então cantador Chagas, presente na sede durante a coleta de dados para esta pesquisa, foi afastado do Boi da Maioba devido a denúncias de pedofilia.

até São José de Ribamar, um dos quatro municípios localizados na ilha de São Luís, para assistir o antigo cantador, popularmente conhecido como Chiador.

José Inaldo, para fazer frente a esta crise, decidiu se movimentar criando uma grande festa; para isto, era necessário descobrir quantos anos o grupo de fato tinha, pois sua ideia era que esta festa fosse uma de aniversário. Para este fim, passou a entrevistar os brincantes mais idosos da comunidade, inclusive sua mãe, e, pelo entendimento dos relatos fornecidos, o Boi da Maioba, ainda que não tivesse, inicialmente, este nome, já existia havia cerca de cem anos. A fim de esclarecer a dúvida, o dirigente recorreu a Zelinda Lima, então presidente do Centro de Cultura Domingos Vieira Filho, madrinha do grupo, e pediu que o ajudasse a coletar provas do centenário da brincadeira.

A partir daí, Márcia Mendes assumiu as investigações acerca da quantidade de anos que se atribuía à existência do Boi da Maioba e, então, foi possível concluir oficialmente que o grupo já existia havia mais de cem anos. A festa do centenário do grupo ocorreu em 1997.

O presidente do Bumba-meu-boi da Maioba não esconde o fato de que a profissionalização da associação tem o intuito de transformar as brincadeiras e os aspectos que as configuram, em produtos da indústria cultural que possam atrair tanto o público interno, quanto o externo (CARVALHO, 2014). No entanto, afirma que, quando o Estado criou os arraiais oficiais e tomou a iniciativa de remunerar os grupos por suas apresentações, houve certo afastamento da comunidade que, antes, convidava os grupos para brincar na porta de suas casas, especialmente com o objetivo de cumprir promessas feitas aos santos católicos. José Inaldo relata que, com o fácil acesso aos arraiais de grande porte, quase não há mais convites de particulares para que o boi se apresente nas ruas dos bairros.

A respeito das remunerações concedidas pelo Governo do Estado, o entrevistado conta que cada brincada³⁹ custa cerca de cinco mil reais. O grupo, portanto,

³⁹ Nome popular dado a uma apresentação de Bumba-meu-boi.

se sustenta por meio destas apresentações e por editais oferecidos pela lei de incentivo à cultura, como o “Ponto de Cultura”.

Em 2015, o tema que guiaria o artesanato e as toadas do Boi seria “Maioba: meu sangue, minha vida”. Este planejamento mudou devido ao contato estabelecido entre um dos componentes da diretoria do grupo com o prefeito do município de Barreirinhas, interior do estado. O prefeito propôs, então, uma parceria com objetivo de realizar um festejo, cerca de dois meses antes do início da temporada junina, em comemoração ao septuagésimo sétimo aniversário da cidade, onde haveria gravação de DVD e divulgação do Bumba-meu-Boi da Maioba. A proposta foi aceita e o tema então foi mudado para que se relacionasse à cidade. Por isto, não foi possível acompanhar os trabalhos dos artesãos que, com o objetivo de atender a esta demanda, foram acionados em período anterior ao que é costumeiro.

O prefeito do município, em razão do custeio de parte da produção do grupo naquele ano, pediu que o tema fosse mudado para “Maioba e Lençóis: amor à primeira vista”, em clara referência à área turística do Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses, cujo acesso se dá, especialmente, pelo município de Barreirinhas. Apesar da apresentação ter ocorrido em 28 de março e do grupo ter sido preparado meses antes da temporada oficial, até o momento da entrevista, que ocorreu em maio daquele ano, o acordo referente à liberação de recursos por parte do então prefeito de Barreirinhas não havia sido honrado, impactando em grandes despesas para a administração da associação folclórica.

Em ensaios frequentados durante a pesquisa de campo foi possível perceber que há arrecadação feita por meio de comércio informal de CD e DVD gravados em festejos juninos de anos anteriores, além da venda de comidas típicas e algumas matracas⁴⁰ feitas artesanalmente pela comunidade e negociadas com espectadores que, estimulados pelo ritmo da percussão oficial do grupo, compram e juntam-se aos tocadores oficiais, potencializando a sonoridade em ensaios e apresentações.

⁴⁰ Verificar nota 4, na página 17.

Apesar de contar com cento e trinta participantes vestidos com indumentárias e que atuam na representação sobre os tabladros das festas juninas, José Inaldo afirma que a associação conta com cerca de mil e quinhentos seguidores frequentes que, algumas vezes, utilizam veículos próprios e, outras, utilizam os ônibus disponibilizados pela administração para locomoção dos integrantes durante o período de arraiais.

Para a produção de novas indumentárias e manutenção das que podem ser reutilizadas, quatro artesãos se responsabilizam de maneira sistemática contando, eventualmente, com ajuda extra de familiares ou de terceirizados, que são pagos de acordo com a sua produção, no período que antecede as apresentações. Destes quatro, somente um mora fora do município de São Luís e, os outros, apesar de frequentarem e fazerem parte da organização do grupo, moram em bairros próximos à comunidade da Maioba.

4.3.2.

Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi da Maioba

O primeiro registro em imagens deste grupo foi feito, assim como no caso dos outros analisados por este estudo, em julho de 2014, no evento posterior à temporada dos festejos de São João, denominado de Maranhão Vale Festejar 2014.

Esta associação junina gerou análise diferenciada em relação aos demais grupos pois não foi possível acompanhar as atividades dos artesãos, já que, devido à associação com a prefeitura do município de Barreirinhas citada no item 4.3.1, as indumentárias foram reformadas em período anterior ao informado em 2014, durante o período de seleção prévia das agremiações a serem estudadas.

Os resultados a seguir, portanto, são baseados em entrevistas realizadas junto ao presidente do grupo, a duas artesãs e, ainda, em relatos informais de um terceiro artesão que se encontrava presente em um dos encontros ocorridos em maio de 2015.

Estas entrevistas semiestruturadas, em profundidade, ocorreram de forma individual para que fosse possível compreender as explicações dadas pelas artesãs em relação à manufatura das peças artesanais exibidas durante seus depoimentos.

No item subsequente, as indumentárias exibidas pelo grupo Bumba-meu-boi da Maioba, em 2014, são analisadas.

4.3.3.

Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi da Maioba

Dos quatro conjuntos examinados, o grupo Bumba-meu-boi da Maioba tem a estrutura mais rígida, pois não há nenhuma variação de personagens além dos aqui apresentados. Caso haja interesse de pessoas de dentro ou fora da comunidade em apresentar-se no conjunto, é necessário aceite da administração e da coordenadora (uma das artesãs entrevistadas), para que o novo integrante seja encaminhado ou encaminhada para encaixe em uma das categorias de brincantes já existente.

Os personagens de maior peso visual são conhecidos como Caboclos de pena, e são encontrados apenas em grupos característicos de sotaque de Ilha, também conhecido como sotaque de matraca, fazendo referência ao som de maior expressividade. Estes personagens caracterizam-se por grandes chapéus cuja estrutura metálica é revestida com penas de ema especialmente tingidas em matizes de tom escuro e finalizados com uma espécie de medalhão de lona costurada no topo, para esconder os calamos das penas fixadas na estrutura. O centro deste medalhão é decorado com um círculo de veludo preto bordado em miçangas e canutilhos.

A área do chapéu que se encaixa na cabeça do participante necessita ser revestida de espuma e finalizada com veludo preto bordado na área externa. É comum ver diversos brincantes utilizando ainda sob o chapéu, gorros de crochê ou lã e lenços grossos, o que indica o desconforto do usuário seja por causa do peso

deste elemento de cabeça, seja por causa da inadequação da estrutura, quando utilizada. Para fixação deste aparato, usam-se dois barbantes presos ao chapéu na altura das orelhas e que são unidos pelo brincante sob o queixo por meio de um nó.

Figura 114: Caboclo de penas.

Figura 115: Caboclo de penas.

No dorso, o brincante exibe gola dotada de penas longas com tingimento similar ao do chapéu, e que recobrem todo o abdômen do brincante. O acabamento das penas é feito com uma faixa de veludo bordada cujo formato se obtém por meio de preenchimento em espuma de baixa densidade. Da mesma forma são executados os saíotes, perneiras, tornozeleiras, braceletes e punho. As penas nos adereços utilizados nos punhos e tornozelos são fixadas no sentido contrário ao das demais peças, o que confere cobertura visual quase total dos braços e pernas do participante. Todas as peças são presas aos membros por meio de barbantes costurados nas extremidades em que os membros do brincante se encaixam, exceto nas indumentárias das crianças cujas peças são firmadas por meio de velcros ou elásticos.

Figura 116: Cabocla de penas: nos primórdios do grupo, as mulheres não podiam ocupar este tipo de papel, sendo a elas reservado somente o papel de Índias. Hoje, há mulheres representando todos os tipos de personagens no Boi da Maioba.

As Índias do conjunto apresentam apelo visual similar ao dos Caboclos de pena, porém suas roupas são mais leves. Os saíotes, tornozeleiras, punhos e golas são feitos de maneira similar à dos Caboclos de pena, no entanto o formato do cocar é diferenciado, pois não há estrutura metálica, já que as dimensões e peso deste adereço são menores. As roupas de baixo utilizadas por elas são sempre pretas, sendo um bustiê e um calção de malha. Nota-se, ainda, que as Índias são as únicas brincantes cujo sapato é personalizado, sendo composto de uma sapatilha de tecido preta, tal como mostrado em ampliação nas figuras 119 e 120.

Figura 117: Índias.

Figura 118: Índias.

Figura 119: Adereço em tornozelos das Índias.

Figura 120: Adereço em tornozelo da Índias exibindo penas de outra cor.

Outros personagens de características visuais marcantes são os Caboclos de fita, que têm como peça principal um chapéu, com base de fibra de buriti, cujas fitas longas, lisas e de cetim são presas desde o centro da coroa até a base do cone e soltas a partir das abas. O acabamento desta fixação se dá a partir de passamanaria. O movimento destas fitas de cetim lisas e multicoloridas é elemento visual significativo das performances, já que estes brincantes ocupam o diâmetro externo da formação de apresentação. O chapéu apresenta ainda a aba frontal revestida em veludo preto bordado, trazendo usualmente o nome da comunidade em miçangas. Esta aba frontal estruturada verticalmente é finalizada em sua extremidade inferior com fios de miçangas, presos em uma extremidade e soltos na outra, assemelhando-se ao efeito de franjas.

Figura 121: Indumentária completa de um brincante que interpreta o cabloco de fitas.

Figura 122: Colete e aba do chapéu com bordado formando o nome do grupo.

O brincante que representa um Caboclo de fita exibe sobre os ombros um colete de veludo preto bordado, quase sempre representando o nome do grupo, a bandeira do estado do Maranhão e algumas figuras geométricas, que preenchem todo o espaço

visual do colete. Por baixo desta peça, os brincantes usam camisa de manga comprida e calça confeccionadas em cetim vermelho. Nas laterais, uma faixa azul e uma faixa amarela são aplicadas, a fim de representar as cores de uma espécie de logomarca desenvolvida para o grupo.

Catirina é sempre representada por uma mulher negra, trajando vestido que muda de temporada para temporada, porém com algumas características marcantes: tecido brilhoso, geralmente seda ou cetim, quase sempre de cores similares ao da bandeira do país ou do estado de origem da comunidade. Em 2014, Catirina usava um vestido branco cujo corpo era feito em cetim, coberto com tule ornado com fitas das cores azul, amarelo, verde e vermelho. As mangas eram de cetim azul. Na cabeça, vestia peruca que simulava cabelos crespos e um chapéu cujas fitas multicoloridas ficavam soltas sobre o falso cabelo.

Pai Francisco, por sua vez, exibia uma calça branca com pequenas bandeiras juninas multicoloridas em tecido recortado e fixadas de maneira sequencial nas duas laterais. O personagem vestia ainda uma camisa estampada de mangas compridas, uma máscara de tecido preto com rasgos nos olhos e boca, cujo nariz era representado por uma espécie de cone de tecido vermelho que se sobressaía da superfície da máscara. Completando o figurino, trajava um chapéu de couro estilo cangaceiro e um acessório que se assemelhava a um facão, no entanto, feito em madeira.

Figura 123: Personagem Pai Francisco.

Figura 124: Catirina que, no caso deste grupo, é representada por uma mulher.

Em relação aos animais representados no auto, o conjunto integra um personagem chamado Burrinha, composto por estrutura em buriti que se assemelha ao formato de um asno. Com um vazio no que seria o lombo do animal, o brincante se encaixa, vestindo esta carcaça que é fixada por meio de duas faixas presas nas laterais do rasgo, e que passam pelos ombros de quem a carrega. É revestida com veludo preto e ornamentada com grandes lantejoulas multicoloridas espaçadas uniformemente e finalizada com um saiote de malha estampada, que cobre as pernas do dançante, dando assim a impressão de montaria do animal. Crinas e rabo são representados por lã de matiz escura.

O grupo usualmente se apresenta com dois Bois e, especialmente para o ano de 2015, um deles foi produzido dentro da comunidade, a fim de que se inovasse, substituindo os tradicionais canutilhos e miçangas por pequenas peças quadradas de espelho colorido. Nas observações feitas em 2014, três Bois revestidos de bordados se apresentaram, dando indícios de que as estruturas eram mantidas com o couro e preservadas pelo grupo. O bordado do veludo de revestimento

de umas das estruturas de Boi foi terceirizado e produzido por uma artesã, também entrevistada nesta pesquisa, cuja análise encontra-se no item 4.6 desta dissertação. A carcaça da representação do animal não difere do feito de outros grupos, no entanto, nesta comunidade, esta base de sustentação apresenta proporções maiores do que a do Boi da Liberdade, descrito em item posterior. O saiote que esconde os membros inferiores do brincante é feito em cetim de cor diferenciada para cada Boi, e pintado à mão por um integrante da comunidade.

Figura 125: Boi bordado e brincante sob estrutura.

Figura 126: Boi com saiote branco pintado a mão livre por um dos moradores da Maioba.

Figura 127: Couro do Boi bordado em canutilhos e miçangas, retratando uma construção colonial ludovicense. Ilustração com noções de perspectiva.

Figura 128: Couro do Boi bordado para o ano de 2014, quando o evento Copa do Mundo foi sediado no Brasil, retratando a Taça Jules Rimet.

Os Amos cantadores vestem roupas similares às dos Vaqueiros de outros conjuntos; exibem um chapéu e um colete de veludo ornamentados, ora com bordados em canutilhos e miçangas, ora com recorte em serigrafia, exibindo o nome ou logomarca do Boi da Maioba. Quase sempre empunham o microfone com uma das mãos e um chocalho metálico com fitas multicoloridas com a outra. As calças são sempre brancas com aplicação de faixa de veludo preto bordado com miçangas e canutilhos nas laterais e, sob o colete, utilizam camisa de manga comprida, em cetim, na cor amarela, de acordo com o que pode ser percebido nas figuras 129 e 130. É possível ver alguns Vaqueiros empunhando uma lança metálica com fixação de fitas multicoloridas em sua extremidade, participando da celebração a partir de movimentos que simulam o processo de domar o Boi, que é a figura principal.

Figura 129: Amo cantador chamado Chagas.

Figura 130: Parte posterior da indumentária contendo trabalhos com bordados e pintura em tecido.

O Bumba-meu-boi da Maioba é um dos grupos com maior número de seguidores que acompanham as apresentações e participam, seja por meio do canto,

da utilização de pandeirões ou, ainda, de matracas. Estes associados quase sempre vestem camisas estampadas em serigrafia com imagens ligadas à comunidade, encomendadas e distribuídas pela gerência do conjunto.

Figura 131: Seguidores do grupo Boi da Maioba, popularmente chamados de nação maiobeira, usualmente reforçando o ritmo por meio dos instrumentos de percussão artesanalmente desenvolvidos em madeira; as matracas. Usam camisas com estampas que dizem respeito a várias temporadas de apresentações.

Percebe-se também que o conjunto é, dos quatro analisados nesta pesquisa, o que apresenta maior número de crianças em suas apresentações, vestindo indumentárias similares aos dos integrantes adultos, porém com dimensões apropriadas às suas medidas corporais.

4.3.4.

Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi da Maioba

4.3.4.1.

Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Maioba

Não se sabe a origem da formação das indumentárias deste grupo, uma vez que estes tipos de adereço são comuns a diversos grupos de mesmo sotaque, e que os envolvidos atualmente vêm reproduzindo, por vezes de forma sistemática, o modo de executar e configurar as peças e indumentárias completas. Cabe, portanto, fazer inferências quanto às características de materiais e relacioná-las ao tipo de dança, que parece ser o elemento mais preservado ao longo da história do Bumba-meu-boi no Maranhão. O auto deixa clara a relação com tradições indígenas e africanas, ainda que características visuais sejam mais relacionadas a um tipo de cultura ou outro. É impossível, no entanto, estabelecer relações diretas com tribos ou sociedades específicas, já que esta tradição de clara hibridação cultural possui contornos próprios desde tempos imemoriais.

É possível que, assim como a origem da celebração do Bumba-meu-boi remonta a estruturas sociais do Brasil em eras passadas, a origem das indumentárias também tenha características marcantes do mesmo período, expressando as relações arcaicas locais. Nas imagens 132 e 133, os mesmos tipos de personagens são mostrados, sendo, porém, dos grupos Boi da Ribamar e Boi de Maracanã, ambos pertencentes à classificação de sotaque da Ilha (ou de matraca), exemplificando, desta maneira, a similaridade das configurações das indumentárias entre organizações cujo local de origem é o mesmo, ou seja, a ilha de São Luís⁴¹.

⁴¹ A Ilha de São Luís é composta por quatro municípios: Paço do Lumiar, São José de Ribamar, Raposa e São Luís.

Figura 132: Índias do grupo Boi de Ribamar. Fonte: Página do Bumba Boi de São José de Ribamar no Facebook⁴².

Figura 133: Chapéus de Caboclos de pena do grupo Boi de Ribamar. Fonte: Página do Bumba Boi de São José de Ribamar no Facebook⁴³.

⁴² Disponível em:

<<https://www.facebook.com/PaidaMalhada/photos/a.1159358124122498.1073741835.594624713929178/1159367017454942/?type=3&theater>>. Acesso em: 8 set. 2016.

⁴³ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/PaidaMalhada/photos/a.594638607261122.1073741828.594624713929178/940865825971730/?type=3&theater>>. Acesso em: 8 set. 2016.

Figura 134: Índias do grupo Boi de Maracanã.

Fonte: Página do Boi de Maracanã no Facebook⁴⁴.

Figura 135: Chapéus de Caboclos de pena.

Fonte: Página do Boi de Maracanã no Facebook⁴⁵.

No caso do grupo Boi da Maioba, a configuração das indumentárias, citadas anteriormente, se dá de maneira semelhante a todos os grupos de Bumba-meu-boi reconhecidos por características sonoras semelhantes. O uso abundante de penas longas e tingidas com matizes de pouca luminosidade, quase sempre com referência às cores aplicadas na logomarca do conjunto, conferem sua identidade visual, perceptível ainda que o observador esteja a certa distância.

⁴⁴ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/boidemaracana/photos/a.505798776216217.1073741826.175639865898778/712922128837213/?type=3&theater>>. Acesso em: 25 out. de 2016.

⁴⁵ Disponível em:

<<https://www.facebook.com/boidemaracana/photos/a.505798776216217.1073741826.175639865898778/726600667469359/?type=3&theater>>. Acesso em: 25 out. de 2016.

Figura 136: De grandes dimensões e usados de forma proeminente, os chapéus dos brincantes que representam Caboclos de pena têm destaque no conjunto quando comparados aos elementos de cabeça dos outros personagens, definindo, assim, identidade visual ligada ao tingimento das penas de ema. Chapéus e peças organizadas na sede em momento anterior a um ensaio.

Se a concepção da configuração das indumentárias dos personagens permanece com o passar dos anos, o mesmo não acontece com a concepção e execução dos bordados, com o tingimento das penas e pinturas aplicadas nos materiais que servem de base para as peças. No referido grupo, duas dos quatro artesãos incumbidos do desenvolvimento deste material foram entrevistadas.

A artesã responsável pelo bordado das indumentárias de penas explica que, apesar de algumas roupas não serem necessariamente refeitas, a execução de novos bordados é de praxe, seguindo o tema decidido pela diretoria no ano vigente. É possível exemplificar esta afirmação a partir do observado em 2014, quando foi estabelecida a relação entre a manifestação do Bumba-meu-boi e a Copa do mundo de futebol, gerando diversas indumentárias com a bandeira do Brasil bordada. Apesar de existir tema específico, quando questionada sobre o que havia planejado para o ano de 2015, a artesã explica que ainda não sabia pois a inspiração para o bordado só surgiria quando começasse a produção das novas peças: “Eu começo

a bordar e aí, vai”. Emblemas diversos enfeitam cintos e golas, no entanto, os bordados, de maneira geral, são, essencialmente, representações de figuras geométricas ou figurativas de baixa complexidade.

Figura 137: Bordados em golas das indumentárias de Índias.

Figura 138: Bordados em gola de uma das indumentárias de Índia com nome do grupo feitos de miçangas em destaque.

A artífice esclarece que as técnicas aplicadas em todas as peças são as mesmas, mas trabalha para que nenhum bordado se repita, com exceção de emblemas pré-estabelecidos, tais como bandeiras do país, do estado ou, ainda, o símbolo de identificação do grupo. Para que o trabalho seja executado por ela, o artesão incumbido da montagem das roupas de pena envia as peças de veludo já recortadas no tamanho necessário para que a artesã borde e devolva. É o artífice de mais idade, entre os quatro, que finaliza as vestes.

Não há interferência em relação ao que o usuário gostaria de vestir ou exibir quanto ao bordado. Eventualmente, no entanto, foram encontradas indumentárias com alterações feitas em paetês pelas brincantes em suas indumentárias, atitude

que não tem aprovação da artesã-chefe por julgar que este tipo de material seja mais apropriado a vestimentas relacionadas a grupos carnavalescos. Nenhum tipo de valor é cobrado ao integrante pela aquisição da indumentária.

Quando questionada sobre os meios que usou para desenvolver a aptidão do bordado, a entrevistada faz questão de frisar que tudo que aprendeu foi intuitivamente ou, ainda a partir da visualização de peças prontas nas festividades.

A segunda artesã entrevistada, além de ser responsável pela montagem dos chapéus dos Caboclos de fita, também se ocupa de bordar as peças em veludo que compõem a roupa deste tipo de personagem. Além destas atividades, cabe a ela, que se qualifica como coordenadora, adequar novos integrantes aos possíveis conjuntos de personagens. Durante os festejos, divide as responsabilidades relacionadas à logística dos brincantes, com a comercialização informal de comidas consideradas típicas do Maranhão, na temporada junina.

Figura 139: Chapéus de brincantes que representam Caboclos de fita e Caboclos de pena pendurados em varal de madeira na sede do grupo.

A coordenadora explica que, para 2015, refez cerca de 20 chapéus de fitas. A organização para montar os chapéus envolve a separação de todo o material necessário e, quando previamente selecionado, é possível montar cerca de cinco chapéus inteiros em um mesmo dia. Quando não há tempo de executar os bordados, ela terceiriza o trabalho e repassa o valor que ganharia, referente ao trabalho executado. Em seu relato, é possível perceber o quanto a organização de manufatura das vestes dos Caboclos de fita é um aspecto com o qual se sente íntima, sendo possível constatar que muitos detalhes relativos à fabricação não foram descritos por se caracterizarem como rotineiros na atividade que desempenha.

Ambas as artesãs entrevistadas não utilizam nenhum tipo de suporte para desempenhar as atividades pelas quais são responsáveis, trabalhando sobre suas pernas e possivelmente sobre as superfícies disponíveis em suas residências.

4.3.4.2.

Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Maioba

A partir da análise deste grupo, foi possível compreender que as estruturas das vestes são repetidas ano após ano, mas que há cuidado para que haja variações na tonalidade de penas ou ilustração do bordado de indumentária para indumentária.

A identidade visual do grupo é formada, essencialmente, pelas penas de ema, de aspecto acinzentado, tingidas manualmente, de forma a associar matizes que fazem referência ao símbolo do grupo. Algumas novas indumentárias são pigmentadas, ainda, com matizes relacionadas ao tema que será bordado no revestimento da estrutura do Boi. As penas que se unem em disposição circular no centro do chapéu, recebem acabamento em lonas de duas cores, que formam uma espécie de medalhão para recobrir a extremidade das hastes das penas presas à estrutura.

Figura 140: Medalhão em veludo bordado preso no topo de um dos chapéus da indumentária típica do personagem Caboclo de pena. Ao redor, outro medalhão recobre a extremidade da haste de cada pena, feito em lona branca e rosa.

As áreas recobertas com veludo preto, tais como os cóis dos saiotes e golas de Índias e de Caboclos de pena, são sempre bordados com miçangas e canutilhos de diferentes cores. Os punhos, bases das perneiras e braceletes também recebem o acabamento em veludo bordado. A artesã responsável afirma bordar todas as roupas, envolvendo nos afazeres seu marido e seus filhos. Prontas as peças bordadas em veludo, são enviadas ao artesão que monta as roupas de pena de ema. Diz ter aprendido sozinha, observando vestes e bordados de outros grupos, e que não utiliza riscos ou caderno de esquemas, chegando a produzir cerca de quinze trajes novos por temporada. No entanto, alguns materiais que ainda estejam intactos são reutilizados, especialmente as penas, devido ao alto custo de aquisição.

Figura 141: Aveso do chapéu de Caboclo de pena, deixando à mostra a estrutura metálica que dá sustentação às penas de ema. Todo diâmetro da parte da peça que fica presa à cabeça do brincante é revestida de em espuma para que seja possível suportar o peso e evitando o contato com elementos mais rígidos da estrutura possam machucar a pele de quem veste a peça.

Figura 142: Peças da indumentária de uma das Índias: barbante amarelo para prender as perneiras e outros acessórios.

Para fechamento das peças nos membros inferiores e superiores são utilizados colchetes e amarração com cordão de tecido. Quanto à fixação das roupas infantis, são utilizados velcros, ou mesmo elásticos.

Outro aspecto captado em seu relato é a dificuldade de encontrar o material específico necessário no comércio local. Os canutilhos da marca Jablonex são sempre indicados como os melhores, e são comprados em São Paulo. Quando questionada sobre os comprados em São Luís, a artesã explica que a qualidade não é boa pois, durante o bordado, a cor que é aplicada internamente à peça de vidro vai se dissipando. Além deste aspecto, explica que não há uniformidade de tamanhos em outras marcas, o que desqualifica o trabalho de bordado.

O administrador do Bumba-meu-boi da Maioba afirma que alguns materiais são comprados em São Paulo, tais como seda, miçangas, canutilhos, lona e penas. Estes materiais são adquiridos por ele mesmo ou por uma associada à associação junina que, eventualmente, viaja à cidade de São Paulo.

Para as roupas que servem de base para as vestes dos participantes, o cetim é o mais utilizado, no entanto, os amos cantadores possuem camisas de seda de cor diferente dos outros personagens, cujo caimento deixa clara sua diferenciação em relação aos demais participantes.

O chapéu característico da indumentária de Caboclo de fitas é outro elemento de destaque no conjunto e sua produção também foi indagada. A segunda artesã é a responsável por estas peças, e explica que a base do chapéu inicialmente era feita de palha, mas não era resistente o suficiente para manter a rigidez por toda a temporada de apresentações. Para sanar o problema, após forrado, o chapéu recebe uma armação metálica que é base para fixação das fitas. A parte frontal do chapéu é feita com madeira revestida de veludo.

Figura 143: Parte frontal de um dos chapéus da indumentária de Caboclos de fita. Vê-se canutilhos, miçangas e, fazendo o acabamento de ligação entre a parte frontal e a base do chapéu, o uso da passamanaria com detalhes dourados.

O grupo, usualmente, se apresenta com dois Bois, sendo que, para a temporada junina em 2015, um deles foi produzido dentro da comunidade a fim de que se fizesse inovações nos materiais que revestem estas estruturas: os tradicionais canutilhos e miçangas foram substituídos por pequenas peças quadradas de espelho colorido. O marido da artesã responsável pelos bordados das roupas e organização das Índias foi quem idealizou a inovação de aplicação dos materiais.

Desde o centenário, em 1997, alguns couros que estavam guardados e alguns até danificados foram resgatados e, junto com os outros produzidos anualmente, hoje encontram-se armazenados de maneira adequada para futuras exposições.

Figura 144: Boi ornamentado pelo artesão do grupo que aplicou de forma inovadora os espelhos multicoloridos. Esta técnica, diferente do couro bordado com miçangas e canutilhos, utiliza cola para fixação da superfície reflexiva.

Figura 145: Boi bordado com imagens em homenagem aos quatrocentos anos da cidade de São Luís: carcaça exposta na sede do grupo.

4.3.4.3.

Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi da Maioba

Partindo da compreensão de que o grupo existe há mais de cem anos, é possível depreender, por meio dos relatos, que diversas maneiras de organização de artesãos foram testadas, a fim de que se buscasse a unidade do artesanato que compõe os trajes dos brincantes. As tentativas incluíram também o local de trabalho destes artesãos, como se pode perceber pela fala do dirigente José Inaldo, que conta que já chegaram a montar um barracão para que os artesãos trabalhassem na sede do grupo de Bumba-meu-boi. Porém, todos pediram para que não fixassem a base de trabalho ali, pois eram obrigados a dividir as tarefas de artesanato com as tarefas cotidianas de seus lares. Cada um desenvolve o trabalho em sua própria casa.

Hoje, a execução das indumentárias se dá por quatro pessoas: duas mulheres e dois homens, sendo três dele de meia idade e um deles, um idoso. A sistematização se tornou clara, após o estabelecimento de certas normas com o passar dos anos. A coordenação dos trabalhos é feita por uma das artesãs, que também é responsável pela confecção das roupas dos Caboclos de fita e pela adaptação de novos integrantes à dinâmica do Bumba-meu-boi da Maioba.

A outra artesã é responsável pelo bordado e organização das indumentárias das Índias e Caboclos de penas. Ela esclarece que, como trabalha em casa, acaba envolvendo seus familiares, quando possuem tempo livre entre atividades cotidianas e que, ao se aproximar a temporada de apresentações, ela tem a sensação de que as horas passam mais rapidamente e as incumbências adentram a noite. Acrescenta: “Para mim, é uma terapia”. Explica que, antes, bordava para outro grupo do qual era integrante, o Boi de João Paulo e só passou a coordenar os trabalhos no Boi da Maioba havia cerca de seis anos. Hoje coordena cerca de 60 Índias, incluindo suas filhas, que também se apresentam no grupo.

Enquanto manuseava as indumentárias guardadas na sede, durante a entrevista, encontra em uma delas um bordado com aplicações de paetê e explica: “Isso aqui foi elas! As Índias. Largaram paetê. Eu não gosto de usar paetê porque ele desbota

e não fica bacana o trabalho. Paetê é mais pra carnaval”. Apesar da dificuldade em fazer com que o padrão pretendido seja seguido por todas, a artesã diz que um de seus sonhos é ter oportunidade de ensinar as brincantes para que cada Índia borde sua própria roupa.

Como dito anteriormente, o marido desta artífice é um dos quatro artesãos oficiais do processo de execução de indumentárias, no entanto, diferente dos outros três artesãos, não tem uma ocupação pré-estabelecida, ajudando os demais colegas no que for necessário. Em 2014, foi quem idealizou o uso de pequenos espelhos multicoloridos para formatar o couro de uma das estruturas de Boi para apresentações da temporada seguinte, tendo sido também quem realizou a montagem.

O artesão responsável pela montagem das indumentárias de Índias e Caboclos de penas é um indivíduo do sexo masculino, idoso e que, diferente dos outros artesãos, não possui envolvimento com os festejos do grupo. O acesso a ele é restrito e não foi possível fazê-lo, não só pela dificuldade de estar estabelecido fora da comunidade do grupo, mas também porque, segundo o dirigente, sua fé impõe certa reserva, já que a mudança de doutrina não permitiu mais a sua participação em celebrações ligadas a outros tipos de religiões. Seu envolvimento com o Boi da Maioba, atualmente, segundo o presidente da companhia, se dá por ser seu principal meio de sobrevivência.

O grupo também terceiriza algumas peças, tal como o couro do Boi principal, frequentemente encomendado para artesã que também foi entrevistada para esta pesquisa, e cujo relato será analisado no item 4.6.

4.4.

Análise de resultados dos dados obtidos sobre o grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

4.4.1.

Histórico e breve descrição do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

O Boi da Liberdade, popularmente chamado de Boi de Leonardo em reconhecimento ao seu fundador Leonardo Martins Santos, teve sua origem oficial em 1º de maio de 1965 (SILVEIRA, 2014).

Leonardo Martins Santos nasceu no município de Santa Maria dos Vieiras, a seis de novembro de 1921, e foi líder do grupo até sua morte, em vinte e quatro de julho de 2004. Já com oitenta e três anos, o dirigente foi o responsável por popularizar o Boi da Liberdade, classificado como sotaque de zabumba⁴⁶ e que possui grande expressão no cenário cultural maranhense. Prova de seu reconhecimento é que, em 2013, a agremiação recebeu a Ordem do Mérito Cultural, ordem de honra oferecida pelo Ministério da Cultura a importantes elementos da cultura nacional.

Antes de decidir fundar o próprio Boi, Leonardo era seguidor de Tambor de Crioula na cidade onde morava, tocando tambor para grupos no interior do Maranhão. Portanto, dentro da Associação Junina Bumba-meu-boi de Leonardo, as tarefas dedicadas ao Tambor de Crioula nunca foram encaradas como secundárias, como visto em outros grupos. Leonardo perdeu o pai com dezesseis anos e se mudou para a capital maranhense aos dezenove anos, atraído pela promessa de melhores condições de vida, condições estas encontradas quando conseguiu uma função no Sindicato dos Arrumadores.

Depois da mudança, passou a frequentar o grupo Boi de Misico, cujo mestre era Hemetério Raimundo Cardoso, já falecido e, até 1949, Leonardo ainda visitou diversas vezes os Bois nos municípios do interior do estado. Um dos motivos que o fez ter a ideia de fundar um grupo, foi o fato de que sempre tentava entoar

⁴⁶ Verificar nota 7, na página 18.

composições próprias nas associações que frequentava, no entanto, como já havia cantadores consagrados nestes conjuntos, não havia espaço para que ele fosse reconhecido. Foi, portanto, em um ambiente de grande rivalidade entre pessoas e grupos (mesmo entre representantes de um mesmo sotaque), que Leonardo Santos decidiu fundar seu próprio grupo. A administração do Boi da Liberdade, com o passar dos anos, foi ampliada, sendo formada, atualmente, por doze pessoas.

Com núcleo físico estabelecido no bairro da Liberdade, como outros Bois, a exemplo do da Floresta, a casa que reúne os integrantes, diz-se, foi comprada pelo Mestre Leonardo, a partir de quantias conseguidas por meio de jogos de azar. O próprio mestre atribuía o rendimento obtido às graças de São João. A intenção era livrar o grupo da obrigação de usar uma casa emprestada para celebrar os rituais relacionados à manifestação, pois, de alguma maneira, causava a sensação de incômodo aos donos (LIMA, 2004).

Na sede, portanto, as passagens mais tradicionais do ciclo do Bumba-meu-boi são celebradas, tendo ao fundo do salão principal um altar onde estão imagens dos santos homenageados, e para onde todas as oferendas são levadas, a título de promessa, especialmente no ritual do batizado do Boi. A filha de Mestre⁴⁷ Leonardo, Cláudia Regina Avelar dos Santos, uma das entrevistadas para esta pesquisa, relata que, em uma destas passagens ritualísticas, seu pai, já em idade avançada, parecia não ter energias para impedir as drásticas modificações físicas que outros integrantes pareciam impor à sede da agremiação. Por esta razão, decidiu pedir acesso à diretoria do Bumba-meu-boi da Liberdade.

Cláudia Regina nasceu no município de Cururupu, localizado na região norte do estado do Maranhão, no entanto, mudou-se para São Luís para morar com seu pai e madrasta quando tinha apenas oito anos. Ela menciona que é a filha mais nova do Mestre Leonardo, que teve cinco filhos no total, cada um com uma mulher diferente, até casar com Adelaide, sua madrasta, que não conseguiu ter filhos. Cláudia Regina caracteriza sua relação com a madrasta como difícil, mas diz

⁴⁷ Na cultura popular maranhense, é comum nomear, informalmente, pessoas que tenham reconhecimento por sua atuação, com títulos como Mestre e Doutor. Este hábito é uma forma de prestigiar sua relevância.

reconhecer a rigidez necessária para criar a retidão de suas habilidades nos dias atuais, o que ajuda na organização e administração do grupo.

A Ama, papel que desempenha nos festejos, conta que, quando mais jovem, não entendia muito bem a dinâmica do Bumba-meu-boi e confessa que, por um longo período, não teve interesse na organização ou administração desta manifestação popular. Devido às grandes comoções causadas pelos integrantes e pela dificuldade em coordenar os festejos, a atual presidente diz ter encontrado nos estudos a sua fuga do universo do Boi da Liberdade e, por isto, não se envolveu até a idade adulta.

Figura 146: Altar da sede com imagem de diversos santos católicos. Ao lado, cartaz com a foto do Mestre Leonardo.

Sua aproximação com a direção começou em 2000, quando percebeu que seu pai, em idade avançada e adoentado, já estava debilitado para desempenhar plenamente a liderança necessária para que nenhuma cisão acontecesse. Uma das situações mais difíceis de administrar era o fato de que seu pai, apesar

de casado, possuía muitas amantes que eram brincantes do grupo, o que causava intrigas na comunidade.

Quando seu pai passou a desenvolver certas incapacidades, tais como o esquecimento das letras das toadas, o fundador passou a sofrer um processo de exclusão dentro do próprio grupo. Preocupada com rompimentos internos que pudessem acontecer e com a possibilidade do Boi não ter a administração desejada pelos seguidores, diversos parentes passaram a pedir para que Claudia Regina, como filha do fundador, cujo nome batiza o grupo, assumisse seu lugar, visando a continuidade da tradição do conjunto.

Reticente, ela não aceitou até que, em 2002, decidiu visitar a sede para presenciar o ritual da morte do Boi, e percebeu que toda a organização e montagem do espaço estavam alteradas por outras pessoas envolvidas com o grupo. Seu pai, na ocasião, expressava sua infelicidade com as mudanças, porém, demonstrava não ter forças para demandar que as tradições dos festejos fossem mantidas. Esta ocasião, portanto, foi um marco para que ela se impusesse como diretora da casa, por direito.

Foi, então, que ela passou a frequentar as reuniões e, em sua explicação a respeito do processo de adesão à administração, faz alusão a um partido político, em que as pessoas que fazem parte do grupo tentam utilizar manobras com interesses específicos para que os ajustes ocorram quando um novo integrante entra. A diretoria da época propôs-lhe que ficasse como administradora somente da parte do Tambor de Crioula da Liberdade. No entanto, este cargo direcionado foi negado, já que ela pretendia que o Tambor de Crioula e o Bumba-meu-boi estivessem integrados em relação às decisões administrativas.

Segundo Claudia Regina, durante a primeira reunião, a ama deixou claro aos integrantes da mesa diretora: “Gente, a única coisa que eu posso fazer, por direito, é fazer a parte que meu pai não faz mais”. No entanto, seu pai era o gerente máximo do grupo, tendo, inclusive, a propriedade da conta bancária em que eram depositados os pagamentos dos contratos feitos com o Governo do Estado. Portanto, era natural que, assumindo o papel de seu pai, a atual ama do grupo

assumisse também as atividades de organização necessárias para manutenção das tradições do Boi da Liberdade.

Assumindo a direção em 2004, após a morte de seu pai, Claudia Regina conta que, inicialmente, muitos a julgavam pela maneira que se vestia e que, por isto, ganhou o apelido de Ama de salto. Conta que alguns diziam: “O que essa vem fazer pra cá de bico fino? Ela não vai fazer a mesma coisa que Leonardo fazia. Só vem ‘pra’ cá com interesse em dinheiro”. Por trabalhar em um escritório de advocacia, explica que precisa sempre estar com roupas formais, e que esta foi uma das razões do estranhamento que causou quando passou a dirigir o grupo.

Para integrantes mais antigos, ver uma mulher com papel representativo neste tipo de agremiação folclórica era novidade, já que, no passado, as mulheres envolvidas nos festejos de Bumba-meu-boi tinham como papel acompanhar seus maridos e amantes durante as apresentações. “O cenário não era de mulher. Hoje em dia, nós temos tipo setenta por cento de todos os grupos, vamos dizer, de todos os sotaques também, é dominado pelo comando de uma mulher.”, completando o depoimento ao afirmar que a adesão é difícil e que ainda enfrenta certa resistência por parte de integrantes mais antigos do Boi, especialmente no que diz respeito a certas modernizações propostas por ela, já que a intenção destes integrantes é montar os elementos tradicionais tanto quanto possível, tomando como referência a maneira de se fazer a festa em tempos passados.

O Boi da Liberdade é caracterizado como um grupo que acolhe as pessoas da comunidade sem seleção prévia, dando, com isto, certo caráter de identidade coletiva, já que é formado por homens e mulheres de diferentes faixas etárias. A entrevistada fala sobre o perfil geral dos integrantes do grupo, cuja maioria é moradora do bairro da Liberdade: “Somos do jeito que somos, com nossos personagens, nossos ‘doutores’⁴⁸ sendo pescadores, sendo carroceiros, sendo feirantes, essa que é a nossa história”.

⁴⁸ Checar nota 47, na página 172.

A parte espiritual do popular Mestre Leonardo foi um dos aspectos que influenciaram diretamente a configuração da parte material do grupo. Sua filha conta que, depois de idoso, o Senhor Leonardo passava mais tempo nos interiores do Maranhão do que de praxe, sob o pretexto de que iria caçar, a fim de fornecer mais carnes para as festas, além de couro para que fossem feitos mais instrumentos de percussão para o grupo, pois na capital maranhense este tipo de prática foi proibida. Indo em companhia de um amigo da comunidade, passava de uma a duas semanas fora e trazia couros diversos, o que causava desconfiança na família, pois eram muitas unidades do material para o tempo que o Mestre passava longe de casa.

Após sua morte, sua filha descobriu que estas viagens eram, em verdade, para que ele pudesse visitar um terreiro de umbanda⁴⁹, sendo também figura respeitada neste meio religioso, porém fora da capital maranhense. Esta sua prática o impedia de comer animais dotados de penas e este foi o motivo pelo qual as indumentárias e artesanato do grupo não empregassem penas em sua manufatura. Esta é uma característica marcante do Bumba-meu-boi da Liberdade em relação a outras associações juninas.

O grupo segue o ritual considerado tradicional com o batizado do Boi no dia 23 de junho e estabelece os mesmos padrinhos há anos, apesar de alguns outros grupos trocarem os padrinhos, de temporada em temporada, de acordo com interesses diversos⁵⁰. Os padrinhos são da comunidade do bairro da Liberdade. Até à festividade, a estrutura do Boi fica escondida na casa de um dos brincantes ou mesmo de um padrinho, para que o novo couro bordado seja mantido em sigilo. A cabeça desta estrutura é tradicionalmente a mesma desde 1956, sofrendo apenas a manutenção necessária para continuar inclusa nas apresentações.

Em relação ao ciclo junino, alguns rituais exigem delimitações que não são observadas nos outros grupos: a morte do Boi precisa ser celebrada em mês ímpar, sempre em setembro, ou seja, nono mês do calendário gregoriano; os instrumentos

⁴⁹ Religião afro-brasileira.

⁵⁰ Segundo Sousa (2002), é possível observar grupos que, em troca de favores ou quantias, convidam novos padrinhos para batizar o Boi. Esta prática acaba por estabelecer contato com políticos que, em busca de divulgação, se associam aos grupos por meio do apadrinhamento.

pesados, ou seja, as zabumbas, também precisam ser nove no total. A presidente do grupo diz que o peso dos instrumentos é grande e que, para que os tocadores consigam operá-las, é preciso que estejam em certo nível de embriaguez.

O Sábado de Aleluia⁵¹ é dedicado à apresentação do Tambor de Crioula do grupo e, no domingo de Páscoa subsequente, há a obrigatoriedade mística de que uma zabumba seja tocada na sede, simbolizando o início do ciclo junino.

Ainda a respeito da sede, há alguns outros rituais que precisam ser seguidos, tais como oferecer aguardente aos santos, colocando a bebida no altar, além de velas acesas. As pessoas que estiverem utilizando o espaço precisam sempre usar o defumador, que serve, segundo Claudia Regina, para afastar os maus espíritos (SILVEIRA, 2014, p. 47).

O Boi da Liberdade não possui tema anual que gere diferenciações nas vestes exibidas a cada temporada, pois, segundo Claudia Regina, a intenção é sempre dançar para os quatro santos homenageadas: Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal.

Em 2015, o grupo enfrentava algumas dificuldades administrativas devido à mudança de governo. A Sociedade Junina Bumba-meu-boi da Liberdade (razão social do grupo) é também “Ponto de Cultura”, ou seja, assim como o Boi da Floresta, teve acesso a um edital do Ministério da Cultura que possibilita a promoção de atividades educacionais e culturais com objetivo de criar oportunidades à comunidade, e o benefício pode ser renovado pelo segundo ano. Naquele ano, no entanto, o grupo foi notificado por incompletudes na prestação de contas da primeira fase, o que impossibilitou a renovação de maneira mais rápida.

Devido a encargos atrasados, a reserva feita em 2014 para iniciar os festejos do ano subsequente teve que ser desfeita com o objetivo de regularizar a situação dos

⁵¹ “O Sábado de Aleluia é o Sábado Santo, o dia depois da morte de Cristo. A referência é sobretudo feita à noite do Sábado Santo, quando, na liturgia, se canta o aleluia pascoal, depois de 40 dias, a quaresma, durante os quais o Aleluia é omitido nas celebrações. É a celebração da Ressurreição de Cristo” (ROSA, 2011).

trabalhadores que prestaram serviços à sede. Para que a parte documental fosse corrigida, Claudia Regina buscou ajuda na sede do Boi da Floresta pela proximidade também com a atual dirigente, Nadir Olga, que a auxiliou na tarefa.

Claudia Regina, assim como outros dirigentes de grupos folclóricos, afirma que a intenção do Governo em dar incentivos para que o Bumba-meu-boi se perpetuasse foi boa, no entanto, afirma: “Depois que o governo passou a contratar esse trabalho que era para os arraiais, que na verdade é feito um contrato e o governo paga essa dança [...] com isso, essa valorização da brincadeira, no sentido de você pagar cachê pela dança, deixou muita gente viciada no sentido de que houve uma outra visão de comércio e houve uma ‘disparidade’ de criação de grupos, porque tinham pessoas muito espertas que viram que depois de formada uma empresa através do grupo, eles tinham como fazer contrato, concorrer a editais, e aí veio essa gama de Bumba Boi que cresceu. Tudo cresceu em demasia”.

Nesta afirmação é possível compreender a percepção crítica da dirigente em relação à adequação dos grupos à realidade de inserção dos grupos dedicados a festas tradicionais no mercado. É também um relato sobre o crescimento exacerbado do número de grupos que surgiram visando o lucro acima da perpetuação da manifestação folclórica.

4.4.2.

Observações relacionadas ao levantamento de dados realizado junto ao grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

Os primeiros registros de imagem feitos deste grupo seguiram os padrões dos anteriores analisados anteriormente, ainda no item 4. No entanto, diferente dos demais, o contato inicial com a dirigente foi feito por intermédio de Nadir Olga Cruz, líder e administradora do Bumba-meu-boi da Floresta, cujos resultados foram discutidos no item 4.2. Algumas informações relevantes foram passadas por Claudia Regina durante contatos telefônicos e, posteriormente, foram aprofundados em maio com visitas a ela e às artesãs que se disponibilizaram a responder as questões

propostas pela entrevista semiestruturada, em profundidade, proposta por esta pesquisa.

Assim como no Boi da Floresta, notou-se que as pessoas que bordam no salão da sede, no bairro da Liberdade, possuíam certo grau de intimidade e que, retirá-las do local de trabalho e convívio para aplicar os métodos previamente estabelecidos seria uma atitude arriscada, e que poderia colocar em risco as possíveis informações fornecidas. Optou-se, portanto, falar com cada uma em momentos distintos, porém todas as entrevistadas estavam no mesmo recinto e executando cada qual sua atividade artesanal. Desta maneira, foi possível registrar os processos utilizados e a organização estabelecida por elas sem que fosse necessário interrompê-las, o que poderia gerar maior desconforto.

4.4.3.

Observações sobre as indumentárias apresentadas em 2014 pelo grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

Como explanado no subitem anterior, o Boi da Liberdade possui característica visual marcante caracterizada pelo bordado em canutilhos, e, ainda, pela ausência de penas nos figurinos. Dos quatro que foram investigados, este grupo é o que possui menos variedades de personagens e, portanto, de tipos de vestimentas.

As Tapuias⁵² são representadas pela indumentária com pedrarias de maiores dimensões. Dotadas de um chapéu que possui características similares a uma coroa, são o tipo de índia mais diferenciado em relação a todos os outros grupos. Vestem uma saia feita com pedaços de cetim alternados entre as cores vermelha e branca. Estas peças são interligadas somente nas laterais superiores e são bordadas com padrões florais pouco complexos, porém, com grande efeito visual devido às pedrarias produzidas com fundo metalizado e canutilhos que, em algumas áreas, são aplicados como uma espécie de arabesco. Sob a saia,

⁵² Tapuias é a denominação, estabelecida pelos descobridores portugueses, a tribos indígenas brasileiras cujo dialeto principal não era o tupi (POMPA, 2011).

um short em cetim vermelho e, nas pernas, vestem polainas com diferentes padrões executadas por uma artesã da comunidade que fornece as peças para o grupo.

Figura 147: Tapuias em preparação para a performance. Julho de 2014.

Quanto à parte superior, as Tapuias são vestidas com uma camisa com mangas compridas em cetim branco e uma gola extensa de formato arredondado cujo limite chega ao cinto do saiote. Esta gola possui o mesmo padrão de bordados da saia.

Os calçados desta personagem são os únicos com os quais, segundo a presidente Claudia Regina, há preocupação em relação à padronização. Já na cabeça, estas brincantes vestem um chapéu com bordas superiores serrilhadas e ornado com peças brancas em formato de losango, que levam uma pedra vermelha aplicada em seu centro. O acabamento desta peça cilíndrica é feito com fitas douradas e, no topo, há a representação de uma espécie de cruz grega formada por pedaços de tecido vermelho e fita dourada. Ainda quanto ao chapéu, grande quantidade de fios de ráfia sintética branca é empregada internamente, e, quando o chapéu é posicionado na cabeça, simula cabelos lisos e longos.

Para que a visibilidade das dançantes não seja alterada, somente o espaço frontal do chapéu não possui fios de ráfia.

As indumentárias dos Vaqueiros são base para diversos integrantes, como os tocadores de zabumba, os Amos que, no Boi da Liberdade, são chamados de Cabeceiras. Este nome se refere à importância dada a estas pessoas, seja porque são cantadores, seja porque fizeram parte da fundação do grupo, seja porque hoje são integrantes da mesa diretora do grupo.

Figura 148: Tocador de zabumba.

Figura 149: A Ama Cláudia Regina vestindo o chapéu de Vaqueiro, com o nome do grupo escrito em fios de canutilhos.

Esta indumentária é formada por chapéu forrado com veludo preto e bordado em canutilhos, além de fios de miçanga em toda a extensão da aba deste acessório, dando aspecto de franja, balançada a cada movimento do brincante. A simplicidade do bordado das Tapuias é substituída, neste caso, pela complexidade de imagens religiosas representadas nos chapéus e golas deste personagem. A gola tem dimensão considerável, assemelhando-se a um poncho. Diferente de outros grupos,

estas peças parecem ser quase inteiramente recobertas de bordado em miçangas e canutilhos, deixando quase imperceptível, visualmente, o veludo preto que é base deste trabalho manual.

A base da indumentária de todos os integrantes do Boi da Liberdade é constituída de camisa de cetim na cor branca, com mangas soltas em toda extensão do braço, ajustadas somente nos punhos dos brincantes, quase sempre por meio de um elástico embutido no tecido.

Para Vaqueiros e Caboclos de fita, a indumentária segue padrão parecido, apresentando mudanças somente no estilo de chapéu e acessórios que empunham. Este padrão é formado por uma gola em proporções consideráveis, utilizada sobre a camisa branca em cetim que chega à altura dos cotovelos dos brincantes e que é adornado, em toda a sua margem, por fios de miçanga e canutilho dispostos de maneira alternada e de cores variadas, a fim de formar uma espécie de franja que fornece grande efeito visual quando o brincante se movimenta.

O saiote utilizado sobre a calça de cetim vermelha segue o mesmo princípio, sendo composto de base de veludo preto bordado predominantemente por canutilhos. É finalizado com fios soltos feitos alternadamente de miçangas e canutilhos e presos por sua extremidade em toda a cercadura do saiote. Esta espécie de franja pode chegar às panturrilhas do brincante e, além de conferirem ênfase ao movimento corporal, possuem aspecto visual de grande peso.

Figura 150: Indumentária típica do Vaqueiro.

Figura 151: Indumentária típica do Caboclo de fitas.

Os únicos brincantes que não vestem nenhum tipo de saiote são os percussionistas encarregados de tocar as zabumbas maiores, a fim de não haver limitação de movimento; caso o saiote fosse utilizado, é possível que esta peça fosse danificada devido ao constante atrito com os grandes instrumentos.

Figura 152: Tocadores de zabumbas em início de apresentação.

Vê-se, portanto, que a principal diferença entre as vestes de cada um dos personagens está nos diferentes acessórios que empunham: Caboclos de fita carregam chocalhos, maracás e chapéus com largas abas, revestidos internamente com tecido de chita e, externamente, com veludo preto bordado e apresentando grande quantidade de fitas de cetim de diferentes padrões que chegam quase até os pés.

Já os Vaqueiros, carregam consigo lanças revestidas de lamê e aplicação de sucessivas fitas pequenas de PVC metalizado, com as quais provocam o Boi no decorrer da apresentação. Os representantes deste tipo de personagem também portam maracás feitos de alumínio e adornados com fitas de cetim multicoloridas, porém, seus chapéus possuem abas menores, se comparadas aos dos Caboclos de fita. Estes adereços de cabeça são recobertos inteiramente com veludo preto e lavrado com imagens de figuras religiosas ou temas naturais. Em toda borda desta aba são pendurados pequenos fios de miçanga que possuem extremidade solta e que, juntos, eventualmente, formam palavras ou padrões geométricos diversos. Visto que somente uma de suas extremidades é presa, a movimentação

do brincante possui grande efeito visual. Entre os Vaqueiros estão também boa parte dos amos ou Cabeceiras, que são figuras importantes para a comunidade, alguns já idosos que fizeram parte da fundação do grupo.

Figura 153: Amo ou Cabeceira em apresentação, vestindo indumentária típica de Vaqueiro.

Quanto aos tocadores de zabumba, suas indumentárias são similares às dos Vaqueiros. Porém, não carregam nenhum tipo de adereço nas mãos já que são responsáveis por seus instrumentos de percussão. Os responsáveis pelos pandeiros utilizam a indumentária completa, incluindo saiote.

Além dos personagens cujas indumentárias deixam o rosto parcialmente à mostra, grupos com data de fundação mais longínqua costumam ter alguns personagens totalmente mascarados, que executam sua performance no centro da apresentação. Muitas destas figuras já foram descritas, em dissertações no campo das ciências sociais e artes, como artefatos cuja materialidade recorre à transitoriedade da identidade que não é a do cotidiano. O brincante, portanto, perde as características particulares e assume o caráter do personagem que, eventualmente, sequer tem o mesmo sexo. Esta explanação se sustenta, em especial, quando se recorre a alguns

relatos dos brincantes que afirmam ter pouco material humano para desempenhar certos papéis, considerados menos significativos na construção da apresentação. Ao refletir sobre os discursos presenciados, é possível concluir que, eventualmente, por carregar alegorias menos elaboradas, os personagens mascarados possuem menos visibilidade da plateia na montagem do folguedo, visto que o espectador desavisado pode sequer ter ciência do enredo encenado (FONSÊCA, 2015).

A sátira permitida pelo uso da máscara ameniza a característica marcante do enredo desta festa popular que, tendo como figura central um bovino com seus atributos naturais, caracteriza-se pela crítica social, já que os personagens centrais retratam o antagonismo entre a personagem do Amo (dono da fazenda) e os escravos (Pai Francisco e Catirina). Este caráter é notório, não somente no feitio dos artefatos do Boi, mas também às canções antigas entoadas antes do envolvimento de figuras políticas se tornar mais expressivo.

Estes personagens mascarados são a Burrinha, Catirina e Pai Francisco. A Burrinha é composta por uma estrutura feita de palha de palmáceas nativas e recoberta com papel multicolorido metálico no formato de um burrico em proporções reduzidas, cujo lombo é recortado para que o brincante deixe passar suas pernas. Os membros inferiores são escondidos por um saiote fixado em toda a extensão da carcaça do pequeno animal cenográfico, que é sustentado pelo brincante a partir de duas fitas que passam pelos ombros do intérprete. O participante que porta esta estrutura, exibe no rosto uma máscara de tecido preto com furos na região dos olhos, trabalhada com canutilhos e paetês que simulam a expressão da personagem, quase sempre com sobrancelhas arqueadas, simulando um semblante raivoso. O nariz e os lábios da máscara são produzidos com tecido resistente vermelho e recheado com espuma para que sejam vistos como protuberâncias exageradas que se ressaltam da superfície da máscara. O aspecto satírico desta figura é complementado por uma peruca feita em fios de lã nas cores vermelha, laranja e amarela.

Figura 154: Indumentária típica da Burrinha e seu montador.

Figura 155: Detalhes da máscara do brincante que caracteriza a Burrinha.

A respeito das vestes e artefatos que caracterizam a personagem Catirina que, em 2014 foi representada por um homem, constata-se a produção de um vestido em cetim estampado, apresentando amplos saíotes e gola em babados feitos de tule com paetês e acabamento em lamê. Os braços e mãos são cobertos com longas luvas de lycra na cor vermelha. Apesar de todos os esforços para esconder a permuta de gênero do brincante, os pés estavam expostos em uma sandália de couro de modelo tipicamente utilizada pelo público masculino.

Pai Francisco é caracterizado por uma máscara mais simples, no entanto executada com o mesmo tipo de tecido em pano espesso dos dois personagens já descritos. O contorno dos olhos é ressaltado por tecido mais claro e a protuberância dos lábios é similar à das máscaras das personagens Catirina e Burrinha. Diferente, no entanto, das demais máscaras, não há aplicação de miçangas ou canutilhos e, complementando o disfarce, o brincante usa um boné com aplicação de fios de lã na cor marrom simulando cabelos compridos. A indumentária desta personagem

é composta de um blazer preto sobre calças feitas de tecido de chita e acabamento com fitas trabalhadas, popularmente conhecidas como sianinhas.

É possível que as indumentárias destas duas personagens mudem a cada ano, sem obrigatoriedade de seguir padrões muito específicos de configuração.

Figura 156: Indumentária típica da personagem Catirina.

Figura 157: Vestimenta típica do brincante que interpreta Pai Francisco.

O Boi, estrutura com veludo integralmente bordado, traz como tema imagens religiosas e também motivos florais. De acordo com o exposto em item anterior, a estrutura desta peça possui tamanho reduzido em relação a outros grupos, no entanto, vê-se que o trabalho de ornamentar a figura principal do enredo é o mesmo, empregando saíotes decorados com lantejoulas e detalhes em renda na cor vermelha. O chifre possui acabamento em marabu branco e ponteira pintada com tinta dourada. O focinho também recebe ornamentos bordados, com pedraria e miçangas. Em 2014, dois Bois foram mostrados à comunidade; um que foi produzido no ano anterior e outro que foi produzido para as festividades daquele ano.

Esta descrição geral permite compreender que este grupo possui características diferenciadas, se comparado aos outros incluídos neste estudo, não somente pela origem da brincadeira, mas também pelo forte apelo simbólico relacionado aos aspectos místicos que permeiam os costumes do principal fundador e da comunidade que configura esta agremiação. No item subsequente, propõe-se discorrer sobre a organização estabelecida entre artesãos e participantes durante o processo de concepção e produção da parte material da festa do Bumba-meu-boi da Liberdade.

Figura 158: Lateral da estrutura do Boi bordada para o ano de 2014.

Figura 159: Vista frontal da cabeça do Boi.

Figura 160: Interação entre Boi e público.

Figura 161: Boi da Liberdade em eapresentação.

Figura 162: Grupo em formação para deixar o palco.

4.4.4.

Análise dos aspectos gerais dos processos de criação e confecção de indumentárias do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

4.4.4.1.

Aspectos relacionados aos processos de concepção dos figurinos do grupo de Bumba-meu-boi da Liberdade

Durante visita ao núcleo físico, em abril de 2015, cinco artesãs compunham o quadro fixo de bordadeiras que utilizam a sede para bordar. Destas, somente uma é responsável pelos desenhos dos esquemas em papel manteiga, que são utilizados para basear a confecção dos bordados. Diferente dos esquemas vistos em outros grupos, estes croquis não possuem cores, que são definidas durante a execução do bordado, de acordo com o material disponível. A artesã explica que algumas imagens são decalcadas por ela a partir de uma pasta de esquemas que já foram usados em outras temporadas. Algumas ilustrações estão no acervo há cerca

de vinte anos, outras há três e, ainda, há algumas criadas por ela, em especial representações de flores. Quando questionada sobre as mudanças ocorridas quanto às representações gráficas que dão origem aos bordados, ela afirma que a reprodução de imagens referentes a ícones da igreja católica é aspecto recente, e cita influência de grupos e artesãos que têm proximidade física ou relações mais estreitas com a sede do Boi da Liberdade.

Diferente do Boi de Morros, e similar ao Boi da Floresta, a artesã que produz estas ilustrações também é responsável pelo bordado, tendo aprendido em 2010, em uma das oficinas promovidas pelo Boi da Liberdade, devido ao programa “Ponto de Cultura”. A partir deste ano, a artesã, que é brincante desde 1984, passou a criar as gravuras e também a produzir as peças bordadas, em especial saiotos e golas. Ela define, ainda, qual material deve ser utilizado de acordo com os desenhos por ela criados. Outras de suas imagens são fornecidas para outras artesãs utilizarem como base de seus próprios bordados.

Figura 163: Bordadeiras trabalhando sobre o mesmo bastidor e recebendo a visita de um dos brincantes.

Apesar da manutenção anual das indumentárias e bordados, a configuração das peças é mantida, tradicionalmente, de acordo com anos precedentes; há, no entanto, mudança em relação ao emprego de alguns materiais que facilitam a sustentação de artefatos que causavam desconfortos ao usuário, especialmente quando mais pesados, a ponto de serem retirados em meio às apresentações, para que fosse suportável mantê-los por longas horas. O item subsequente pretende elucidar este e outros pontos acerca do material utilizado como apoio de criação e desenvolvimento das vestimentas do Bumba-meu-boi da Liberdade.

Figura 164: Bordadeira trabalhando sobre esquema feito em caneta tipo esferográfica sem cores previamente definidas.

4.4.4.2.

Aspectos relacionados aos materiais utilizados na confecção dos figurinos do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

A agremiação em questão tem como característica visual principal a ausência de penas em suas personagens e a preponderância da aplicação de canutilhos em relação a miçangas de outros formatos e tamanhos nos bordados que, de maneira geral, ocupam boa parte das peças de veludo das vestes dos Vaqueiros, Cabeceiras e Caboclos de fita.

Assim como no grupo Bumba-meu-boi da Floresta, descrito no item 4.2, os tecidos utilizados para a confecção das peças maiores são o veludo e o cetim, que ficam à mostra e, para revestir internamente, a chita, o gorgorão e o TNT.

Figura 165: Peça de madeira a ser finalizada.

Figura 166: Lança finalizada.

A organização da produção dos artefatos mobiliza as artesãs que trabalham na sede, alguns brincantes que possuem as habilidades para produzir suas próprias

vestimentas e, também, outros integrantes da comunidade na capital e no interior: já que os pandeiros são produzidos pelos tocadores do grupo, o couro é fornecido por um açougueiro da comunidade, e as estruturas de madeira das lanças dos Vaqueiros são fornecidas por um artesão que reside em um município do interior do estado do Maranhão. Ele envia as peças prontas para a capital por intermédio de ônibus. Estas lanças são revestidas com lamê ou PVC metalizado, pelas mãos da comunidade envolvida com o grupo Boi da Liberdade, em São Luís. A ligação de todos estes indivíduos com as festividades, seja dos que residem no interior ou na capital do Maranhão, é firmada por promessas feitas aos santos homenageados em junho.

A administradora conta que, nos anos iniciais do Boi, seu pai viajava para o interior do estado por cerca de duas semanas com o intuito de caçar cotias para que o couro fosse utilizado nos pandeiros. Durante seu relato, descreve a técnica que a comunidade utilizava para esfolar o animal, a fim de que o couro fosse tratado na sede e, posteriormente, utilizado para revestir os instrumentos de percussão.

Figura 167: Detalhe do bordado: canutilhos são aplicados em sentidos diferentes.

Figura 168: Detalhe do bordado com destaque para o esquema feito em caneta esferográfica.

Para os bordados, o material é adquirido no mercado local pelo mesmo motivo dos demais grupos que optam pelas lojas da capital maranhense: a variedade do material e a possibilidade de pagar após o recebimento referente às apresentações, visto que a remuneração proveniente de editais públicos pode demorar meses após a temporada junina. Uma loja em questão fornece diversas cores de miçangas e canutilhos, e, no caso do Boi da Liberdade, as técnicas de aplicação de canutilho são consideradas mais tradicionais. Para isto, o esquema é fornecido sem pintura para que as artesãs testem as cores disponíveis de canutilho sobre a superfície em que deverão ser aplicadas. A maior parte da superfície é preenchida, portanto, com os canutilhos e, caso reste algum espaço em que a peça se torne grande demais, utilizam as miçangas pequenas de mesma cor para integrar a imagem. É possível ver algumas destas técnicas nas figuras 167 e 168.

O contraste entre elementos componentes da ilustração é dado não somente pelas cores díspares mas também pela aplicação do canutilho em sentidos opostos,

causando, assim, a impressão visual de separação entre, por exemplo, contorno e preenchimento.

Figura 169: Peça com bordado finalizado sobre poltrona na sede, separado para acabamento.

Figura 170: Chapéu pendurado em pilar e gola com bordado finalizado sobre poltrona, na sede.

Quanto aos chapéus das Tapuias, esta foi a única peça que, segundo as artesãs, passou por mudanças em relação ao material empregado, com o passar dos anos: antes era formado por um cilindro de palha de buriti, revestido com tecido de aspecto metalizado e aplicações de bordados e pedrarias. No entanto, o chapéu tornava-se pesado, fato que fez com que a palha fosse substituída por EVA (espuma vinílica acetinada), adquirida, neste caso, em folha: foi este material leve que possibilitou que o adereço fosse usado durante toda a apresentação, diferente do anterior, cujo peso era insuportável para as dançantes.

Figura 171: Detalhe da rafia branca no chapéu da Tapuia.

Figura 172: Chapéu da temporada 2014 armazenado para manutenção.

Com o EVA, a artesã formata um cilindro, a partir de um círculo em isopor que configura o topo do chapéu. Esta estrutura, após finalizada, recebe revestimento em lamê, galão metalizado, e é adornada com pedrarias. Uma espécie de representação de cabelos lisos é feita com ráfia branca costurada em toda a extensão do diâmetro inferior do chapéu, exceto na área que coroa o rosto e, para auxiliar a fixação do acessório, é colocado um elástico espesso que liga os dois extremos do chapéu, e que é posicionado sob o queixo da Tapuia durante a dança.

Figura 173: Área interna do chapéu mostrando pequenos apoios de EVA para sustentar o topo de isopor. A costura feita com linha zero branca e as demais fixações são feitas com cola quente. Para armazenagem na sede, cada chapéu leva o nome de seu dono no fundo de isopor.

Quanto ao chapéu dos Caboclos de fita, a base é feita com chapéu de palha de buriti, com abas maiores que o chapéu dos Vaqueiros, assemelhando-se a uma espécie de sombreiro. Esta base é revestida com chita tanto na área superior quando inferior e, na área frontal deste elemento, é aplicado um medalhão de veludo bordado. Para que esta peça se sustente, é necessário que haja uma cercadura de arame metálico que é revestido para que não apareça no adereço finalizado.

No topo do chapéu e na altura do meio da copa, são feitas argolas com barbante onde todas as fitas serão fixadas. Estas fitas caem sobre a parte superior da base de buriti e são regularmente distribuídas em toda extremidade da aba, preservando a área frontal, referente ao rosto, onde é anexado um medalhão. Estas fitas são fixadas na estrutura por um arremate feito por costura com linha zero.

Para acabamento, na coroa do chapéu é costurado um círculo de veludo preto bordado com uma técnica que as artesãs chamam de “balãozinho”, pois o formato se assemelha aos balões característicos das festas juninas.

Figura 174: Detalhe do revestimento chita na área interna da aba do chapéu.

Figura 175: Medalhão bordado e aplicado na área central dianteira da peça.

Sobre as fitas, uma rede de canutilhos é aplicada em toda a extensão da base de buriti revestida, rede esta que é finalizada com um cordão de miçangas aplicado na circunferência da aba, de onde se desenvolvem fios, também de miçangas e canutilhos, cuja extremidade solta dá origem ao efeito de franja. As fitas de cetim podem ser lisas ou com padrões geométricos, mas são sempre multicoloridas; cada chapéu possui entre seiscentas e mil fitas presas, conferindo peso considerável sobre a cabeça do usuário. Para que não haja desgaste entre a cabeça e a palha de buriti, os brincantes usam um boné revestido com espuma de baixa densidade, antes de vestir o artefato finalizado.

Figura 176: Detalhe da argola feita de barbante onde são fixadas as fitas.

Figura 177: Imagem aproximada do chapéu finalizado.

O material utilizado neste adereço é simbólico para a comunidade: houve relatos de que, durante as apresentações, algumas fitas são cortadas pelos espectadores com objetivo de que aquele pedaço seja guardado como souvenir da temporada junina.

4.4.4.3.

Aspectos relacionados aos artesãos do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade

Durante a pesquisa de campo, contatou-se que cinco artesãs se dedicam aos trabalhos manuais na sede do Boi da Liberdade. Entre elas, foi possível identificar quatro responsáveis pelo bordado das peças de veludo que compõem indumentárias, uma responsável pela montagem dos chapéus dos caboclos de fita e, ainda, uma artífice que se dedica integralmente à elaboração dos chapéus das Tapuias. Das quatro que se dedicam ao bordado e que estavam presentes durante

as entrevistas, uma é também responsável por elaborar esquemas que darão origem aos bordados das demais.

No entanto, é possível perceber, a partir dos relatos, que os envolvidos na produção material deste tradicional grupo de Bumba-meu-boi são em maior número do que os que estabelecem a sede como local de trabalho. Entre eles, podemos citar a artesã que elabora as polainas utilizadas pelas Tapuias, o artesão que reside em município no interior do Maranhão e que elabora as lanças dos Vaqueiros e, ainda, os tocadores de pandeiro e zabumba, que são responsáveis pela elaboração de seus próprios instrumentos. Os chapéus de caboclos de fita são montados por uma pessoa que os produz para pagar uma promessa feita há anos e, portanto, se dedica exclusivamente a esta atividade.

Além dos citados acima, foi relatado que alguns participantes se responsabilizam pela manutenção de sua própria indumentária, cujas características principais devem ser mantidas ano após ano, o que significa que outros brincantes também possuem habilidades manuais para retocar bordados ou costuras que não se encontram em bom estado, devido ao desgaste imposto pela rotina anual de apresentações.

É imprescindível, porém, dizer que todo o trabalho artesanal acontece sob a constante vigilância da gestora do grupo, Cláudia Regina, que analisa, sempre que possível, a produção, dentro e fora da sede, para checar a qualidade dos bordados. Eventualmente, também fornece material para que seja possível manter o bom padrão de execução das peças e, ainda, seleciona vestimentas para que sejam trabalhadas de forma mais detalhada pelas artífices que se ocupam exclusivamente desta atividade, na sede do Boi da Liberdade.

A primeira artesã entrevistada é responsável pela elaboração das ilustrações. Diz ter sido convidada pelo próprio Mestre Leonardo para participar dos festejos do Boi da Liberdade; explica que, inicialmente, ficou reticente, mas que quando completou quinze anos, decidiu passar a integrar as apresentações. Apesar de seu trabalho com bordado ter sido iniciado oficialmente em 2010, conta que o gosto pelo bordado surgiu devido à atividade de desmanchar bordados para a

esposa do fundador do grupo, a Senhora Adelaide, que também bordava peças para o grupo. Em 2015, com quarenta e três anos, a artífice completava quase três décadas de envolvimento com o Boi da Liberdade.

A segunda artesã entrevistada estava iniciando sua atuação havia uma semana, e estava sob a supervisão da primeira entrevistada, que, além de elaborar as ilustrações em papel manteiga, atua como uma espécie de supervisora dos trabalhos das demais artesãs. No momento da entrevista, bordava uma gola de pequenas dimensões que serviria para um de seus filhos, de pouca idade, que participa ativamente do grupo acompanhado de outros integrantes da família. Ainda em estado inicial, durante a entrevista, aumentava a tensão das linhas a fim de dar maior definição ao bordado.

A terceira artesã entrevistada é integrante do grupo há anos, e participava tanto das apresentações do Bumba-meu-boi, quanto do Tambor de Crioula. Explica que entrou no grupo há tanto tempo que já não sabe mais fazer as contas, e que sua adesão aconteceu a pedido do fundador Leonardo. Também é moradora da comunidade da Liberdade e diz não ter demorado muito para assimilar o ofício, pois explica que queria muito aprender. Quando questionada sobre quantas horas passa bordando, afirma: “Eu ‘tô pra’ trazer a minha cama ‘pra’ cá”, se referindo às longas horas passadas sobre os bastidores da sede.

A quarta artesã relatou lembranças da primeira indumentária em que trabalhou, produzida para seu irmão, quando ainda tinha quinze anos. Em 2010, teve a chance de especializar-se ao participar da oficina de bordado promovida pela administração do grupo Boi da Liberdade. Este curso foi possibilitado pelos benefícios da adesão ao programa “Ponto de Cultura”. Durante a entrevista, afirma demorar cerca de um mês para conseguir finalizar um dos saíotes dos brincantes, trabalhando o dia todo. Esta artesã não participa das apresentações, e, apesar das investidas da diretora para que também dance, declara que prefere apenas bordar, e divide o seu tempo entre esta atividade e a pesca.

Os pandeiros e zabumbas são confeccionados na sede para que a sonoridade do batuque seja preservada. Segundo conversas informais, esta característica é

mantida, não só pelo caráter místico e tradicional, mas porque cada material específico dá origem a um tipo de sonoridade necessária para preservar a identidade musical do grupo.

A dedicação da comunidade em relação ao grupo perdura por gerações e, a cada temporada, a sabedoria adquirida com a manufatura dos artefatos é repassada para mais artesãos. Este número flutuante de pessoas que possuem vidas atribuladas e diferentes entre si, tem em comum a necessidade de devoção aos santos e à festa que os homenageia, fazendo com que o Boi da Liberdade resista, ano após ano, ao aumento das dificuldades da preservação da cultura popular no Maranhão.

4.5.

Apreciações acerca do sotaque costa-de-mão baseadas em entrevista com presidente do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade

4.5.1.

Aspectos gerais acerca do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade

A análise desta pesquisa se ateve a acompanhar grupos de Bumba-meu-boi que tivessem, entre si, diferentes classificações artístico-expressivas, delimitando a escolha a agremiações cuja sede se localizasse na capital maranhense. Os quatro grupos pré-selecionados em 2014, e descritos em itens anteriores, têm expressividade nas festividades do período junino, especialmente em arraiais oficiais que ocorrem na cidade de São Luís. No entanto, há que se citar uma quinta classificação de características artístico-expressivas peculiares, cuja relevância é igual à dos outros quatro sotaques, mesmo que não possuam tanta representatividade nas festas juninas da capital, e cujas sedes estão fixadas no município de Cururupu, distante 465 km da capital. Esta classificação é denominada de sotaque de Cururupu ou, ainda, sotaque costa-de-mão.

A fim de compreender alguns dos motivos que fazem com que as apresentações destes grupos sejam escassas na capital maranhense e, ainda, conhecer alguns detalhes acerca da organização e do processo de produção de seu artesanato, procurou-se realizar uma entrevista com o presidente de um dos três grupos que representam esta classificação.

Eliéser Gomes Martins é residente do bairro Vila Passos, em São Luís, é músico e, após a morte do seu pai, Eliésio Almeida Martins, assumiu a direção do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade, fazendo a conexão entre a comunidade de brincantes de Cururupu e as oportunidades da capital maranhense. Conta que foi envolvido nos festejos juninos devido a sua família, que fundou o grupo em 1950.

Eliésio, em especial, participou de diversos grupos de sotaque de zabumba: primeiro, no Boi de Seu Misico, após certo tempo, em 1986, no Boi da Liberdade,

até que, em 1989, seus pais conseguiram fazer o registro de uma agremiação de características típicas de sotaque costa-de-mão, trazendo, assim, as apresentações deste tipo de manifestação cultural popular para a capital. Em 1995, decidiu deixar definitivamente o sotaque de zabumba e assumiu compromissos somente com o sotaque de costa-de-mão.

Figura 178: Naldo Sá, participante do grupo Boi de Morros, interpreta Índio e Eliéser Martins, presidente do grupo Boi Brilho da Sociedade.

O atual administrador do grupo conta que a história do sotaque se iniciou em bairros essencialmente agrícolas da região de Cururupu, especialmente os bairros chamados Fortaleza, Barro Vermelho, Barro Branco e Rama Santa, onde já havia formações do sotaque de zabumba. Muitos agricultores gostariam de participar dos festejos de São João e de tocar algum instrumento em homenagem aos santos, no entanto, esta tarefa tornava-se impossível pois, para tocar a zabumba, era necessário empunhar as baquetas, e os pandeiros eram batidos com as palmas das mãos. Como eram, em sua maioria, negros que trabalhavam com instrumentos agrícolas pesados na roça, tinham as palmas de suas mãos machucadas. Para sanar, portanto, a dificuldade, desenvolveram a técnica de desacelerar a marcação das melodias e tocar os instrumentos com a parte de trás das mãos,

que ficavam preservadas do trabalho na lavoura. Assim, os pandeiros ficam pendurados pelo pescoço do participante por meio de uma fita e as mãos ficam livres para manusear o instrumento. Para complementar a percussão, as melodias são compostas também por tambores-onça e maracás.

Apesar de, assim como outros sotaques, ser um ritmo antigo, tem pouca popularidade na capital. A maior parte dos brincantes é trazida de Cururupu por complexa logística; ao todo são cerca de sessenta a setenta pessoas, entre Vaqueiros, Caboclos de fita, Índias, Índios e cantores. Cerca de cinquenta integrantes costumam se apresentar na capital, quando contratados, devido à viabilidade de custeio do deslocamento.

De acordo com o dirigente, onze grupos, inicialmente, representavam o sotaque costa-de-mão, mas pela falta de visibilidade e de adeptos, atualmente, existem somente três cujos administradores possuem uma ligação estreita e, juntos, elaboram propostas para as prefeituras, a fim de conseguirem mais apresentações durante o ano. A única fonte atual de renda destes grupos são as apresentações em São Luís, pois o valor pago pela prefeitura de Cururupu, por cada apresentação, não cobre o custo sequer do transporte e alimentação dos brincantes.

Uma das críticas feitas por Eliéser durante a entrevista foi à maneira que se configuravam os palcos dos arraiais montados pelo governo do estado em 2014. Segundo o presidente, esta obrigatoriedade de palco não está relacionada à manifestação folclórica do Bumba-meu-boi, tradicionalmente dançado nas ruas. Outra crítica feita pelo presidente é que, quando há comemorações, tais como aniversário da cidade ou datas comemorativas, os grupos locais não são chamados para realização de apresentações públicos, sendo priorizados artistas de fora do estado.

Apesar de garantir algum número de apresentações e, por consequência, remuneração relacionada, a dinâmica dos arraiais na capital reduz o tempo de apresentação, o que faz com que o auto seja prejudicado. O que acontece é que o auto em si é deixado de lado, e os grupos dão prioridade às toadas não necessariamente relacionadas à história.

De acordo com o descrito por Eliéser, é possível concluir que a falta de engajamento político, dirigido a comunidades mais distantes da capital, dificulta a adesão de pessoas mais jovens, que nem sempre compreendem a riqueza daquela parte da cultura e que, em busca de afirmação perante certos corpos sociais, preferem aderir a grupos mais populares ligados a ritmos musicais que nem sempre são herança da história das comunidades de onde vêm. O presidente chega a citar os ritmos do axé, forró e sertanejo.

4.5.2.

Aspectos gerais sobre a produção artesanal do grupo Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade

Poucas indumentárias deste grupo são feitas em São Luís e, nestes casos, são os próprios brincantes que produzem suas vestimentas. Segundo o atual diretor, a característica mais particular entre os personagens está no chapéu do Caboclo de fitas, que possui configuração diferenciada em relação a outros: tem formato cônico com abas retas, tão bordadas quanto o cone, cujas fitas parecem sair somente das bordas de seu diâmetro, o que diferencia esta peça das executadas em outros grupos, cujas fitas deste tipo de chapéu aparecem em quase toda a extensão da copa. A fixação das fitas é interrompida na área da face do brincante, região que passa a ser acabada com fios de cerca de cinco centímetros de extensão, pendurados por uma de suas extremidades e repletos de canutilhos. Alguns destes detalhes podem ser vistos na figura 179.

A base deste chapéu é constituída, segundo o dirigente, de PVC e, o cone é confeccionado com uma espécie de armação metálica, forrada com palha de buriti e recoberta com veludo bordado.

Figura 179: Caboclo de fita cantando e, ao fundo, Índias dançando. Imagem do arquivo pessoal de Eliéser Martins.

Outro diferencial está na maneira de produzir as camisas destes personagens: em outros grupos, a peça bordada, seja gola ou colete, é vestida sobre a camisa de base da indumentária que costuma ser lisa e de tecido mais leve. No conjunto Bumba-meu-boi Brilho da Sociedade, a camisa de manga comprida e a bermuda são produzidas em veludo, e recebem diretamente o bordado. Uma polaina branca completa o figurino, e não há peças sobressalentes neste tipo de vestuário.

Figura 180: Brincantes do Boi costa-de-mão. Foto: Douglas Júnior
Fonte: Site Passeio Urbano⁵³.

A estrutura do Boi é mudada anualmente e também é produzida em Cururupu. Na carcaça, são empregados dois chifres que pertenceram a um boi real, cuja base é enfeitada com uma série de plumas.

No período da morte do Boi, quebra-se esta armação, cortada pelo personagem Pai Francisco, e parte desta estrutura é doada aos espectadores durante a cerimônia, em uma alusão de distribuir a carne bovina entre os presentes. Segundo o entrevistado, este era um costume antigo que não se vê, hoje, nas cerimônias tradicionais.

⁵³ Disponível em: <<https://passeiourbano.com/2011/05/26/boi-sotaque-de-costa-de-mao-cururupu/>>. Acesso em: 12 set. 2016.

Figura 181: Artesã segurando a carcaça do Boi revestida, ainda sem couro, em frente à sua residência. A estrutura tem dimensões menores que a de outros grupos de Boi observados. Imagem do arquivo pessoal de Eliéser Martins. Fonte: desconhecida.

Figura 182: Índias posando para foto, em uma das temporadas juninas; não há identificação de data. Imagem do arquivo pessoal de Eliéser Martins. Fonte: desconhecida.

Em relação à indumentária das Índias, notou-se que esta é a única que apresenta mudanças drásticas a cada temporada. Eliéser conta que, eventualmente, quando há um evento de destaque nacional ou regional, tal como a Copa do Mundo de Futebol sediada no Brasil em 2014, estas indumentárias são modificadas para que façam uma espécie de referência a elementos relacionados a esta outra festividade.

Não foi possível quantificar quantos artesãos são responsáveis pelo bordado das indumentárias e a faixa etária dos brincantes é variada. As mesmas pessoas que bordam, costuram as peças. O presidente explica que a inspiração, para estes artesãos, vem da observação de outros grupos, especialmente na transformação anual de indumentárias dos Índios e Índias.

Para comprar o material, é necessário, primeiramente, que se pague todos os compromissos relacionados à temporada junina na capital maranhense, além dos gastos com os festejos da morte do Boi, ocorridos na cidade de Cururupu. O valor remanescente é dedicado à compra de materiais para confecção do artesanato para o ano seguinte, incluindo pagamento de cinquenta por cento do valor da mão-de-obra de bordado.

4.6.

Análise de resultados acerca da artesã especializada em bordado de indumentárias e couros de Boi de diversos grupos

Todos os anos, desde 2006, acontece o encontro dos miolos dos Bois⁵⁴ no centro histórico de São Luís, idealizado pelo produtor cultural Zé Reis e que, em 2015, completou dez anos de existência. Cerca de cento e cinquenta carcaças de Boi de diferentes grupos do estado do Maranhão são exibidas pelos seus miolos, ou seja, os brincantes que executam a coreografia do personagem do grupo de Bumba-meu-boi por toda a temporada (CUNHA, 2015)⁵⁵.

Figura 183: Festa do Miolo do Boi no centro histórico de São Luís - exposição dos couros bordados. Fonte: Site Isabel Borgert⁵⁶.

Neste evento, percebe-se com mais clareza que, apesar das diferenças entre cada elemento manufaturado que representa o animal, a execução do bordado do Boi tem características mais apuradas que os bordados de outras indumentárias,

⁵⁴ “Baiente que brinca debaixo da armação do Boi” (REIS, 2008, p. 49).

⁵⁵ Disponível em: <http://www.oimparcial.com.br/_conteudo/2015/07/ultimas_noticias/urbano/177139-festa-dos-miolos-de-bumba-boi-acontece-nesta-sexta-feira-no-centro-historico.html>. Acesso em: 25 out. 2016.

⁵⁶ Disponível em: <http://www.maisqueumaviajante.com.br/wp-content/uploads/2015/08/IMG_4735.jpg>. Aceso em: 25 out. 2016.

e isto acontece porque muitos grupos contratam o serviço de bordado desta peça a pessoas que se dedicam somente a este ofício. A senhora entrevistada, cujo trabalho é descrito neste subitem, dedica-se ao bordado do couro do Boi de diversos grupos há mais de trinta anos.

Localizado no bairro do Lira, na capital maranhense, o ateliê da artesã, especificamente em 2015, era formado por quatro pessoas, um número atípico de artesãos em relação aos outros anos, fato que se justifica por um problema de saúde, especificamente na região da coluna, que impossibilitou a bordadeira-chefe de exercer suas atividades normalmente. Esta entrevista foi realizada em 9 de maio de 2015, e teve a presença da dirigente Claudia Regina do grupo Bumba-meu-boi da Liberdade, que nos forneceu o contato direto com a artesã em questão.

A bordadeira e seu marido dedicam-se a produzir Bois durante todo o ano, e a explicação é que a ligação com a manifestação folclórica não é somente profissional, mas também religiosa, especialmente quando dá pistas de que entidades místicas e de pessoas que já faleceram entram em contato com ela, eventualmente por meio de sonhos, a fim de dar direcionamentos acerca da manufatura do Boi pertencente ao grupo com o qual tiveram ligação quando ainda estavam vivas.

De acordo com o procedimento adotado para as entrevistas semiestruturadas, a artesã conta de suas origens, e de como seu pai gostaria que ela tivesse se tornado professora de crianças, mas que, hoje, apesar de não estar em sala de aula, ensina adolescentes a bordar em seu ateliê. De fato, foi possível contar ao menos três adolescentes que, hoje, trabalham em outros conjuntos de Bumba-meu-boi, mas que passaram pelos ensinamentos desta artesã.

O início de sua carreira de bordadeira foi em uma academia de balé da capital maranhense, em 1979: após um ano de ensinamento, estas escolas escolhem um tema para uma exibição que ocorre no final do ano, com o intuito de que todos os alunos possam se apresentar. Estes eventos utilizam o Teatro Arthur Azevedo⁵⁷

⁵⁷ Verificar nota 15, na página 55.

ou outro com infraestrutura necessária para sessões artísticas deste porte. A bordadeira explica que, naquela época, não havia nenhuma ligação religiosa com o Bumba-meu-boi, mas que a escola do bailarino e coreógrafo Reynaldo Faray, falecido em 2003, havia escolhido esta festa popular como tema do espetáculo, e que ela foi requisitada para aplicar alguns paetês nas roupas dos dançarinos.

Ainda naquele espaço de tempo, começou a namorar seu atual marido, cuja família tinha o hábito de participar dos festejos juninos e que, por ela ter se envolvido com a produção do espetáculo sobre o Bumba-meu-boi, supunha, erroneamente, que a entrevistada tinha conexões com a festa ou com algum grupo.

A bordadeira conta, com ar irônico, que praticamente se viu coagida a acompanhar o então namorado nas festas juninas e, já que estava presente nos arraiais, passou a analisar o bordado dos couros dos Bois que se apresentavam, de maneira mais técnica, a fim de perceber quais aspectos visuais poderiam ser melhorados.

Em 1985, foi fundada a Companhia Barrica, um grupo de artistas de São Luís que se engaja em promover espetáculos relacionados à cultura popular maranhense, classificado pelo Iphan como grupo para-folclórico (IPHAN, 2011, p.195). A entrevistada foi contratada por esta companhia, e conta que, ainda hoje, presta serviço a eles. Porém, ela enfatiza a evolução do bordado em sua trajetória: “No começo, os desenhos eram simples. Dava ‘pra’ fazer uma estrelinha aqui, outra ali [...] diversas vezes, quando eu percebia que eu já sabia, eu começava a trabalhar sozinha”. Conta que, com a prática, passou a trabalhar longas horas para sustentar a filha, mas que “[...] não era essa perfeição que é hoje”.

Posteriormente, passou a preferir trabalhar em casa: “Quando eu senti que já estava sabendo, passei a trabalhar em casa porque o barracão do Boi atrapalha. As pessoas pegam as coisas e tiram a concentração, muita gente passa lá. Em casa é sempre tudo organizado”. A bordadeira deixa claro que já tinha intenção, mesmo no início da carreira, de profissionalizar o seu trabalho, não só a partir do aperfeiçoamento dos aspectos visuais de seu produto, mas da organização de seu ateliê e da sequência de procedimentos adequados para que fosse possível agilizar o processo de manufatura.

Apesar de decidir trabalhar em casa, a artífice diz ter sido difícil a divulgação de seu trabalho, cabendo a ela mesma oferecer os serviços de seu ateliê aos donos de grupos, até que as oportunidades aumentaram, à medida que as peças iam sendo encomendadas. Atualmente, trata como negócio em expansão, e explica que o compromisso com os grupos para quem trabalha é tão importante para si, que novos grupos acabam entrando em uma lista de espera que pode prolongar-se por anos, já que, a cada temporada, chega a atender treze grupos diferentes, fornecendo bordado de couros de Boi e de outras peças dos vestuários característicos da festa.

Figura 184: Parte de indumentária com temas bordada com temas religiosos.

O primeiro Boi bordado foi do grupo Boi de Pindaré, mas, desde então, são inúmeros os clientes da oficina. Entre eles, é possível citar Boi de Santa Fé, Boi União da Baixada, Boi da Floresta, Boi da Liberdade, Boi da Maioba, Boi do Maiobão, Boi Estrela Maior, Boi Brilho da Noite, Boi da Pindoba, Boi da Matinha, Boi de Axixá, sendo cada um dos trabalhos registrado em fotografias pelos artesãos

envolvidos. O preço do bordado do Boi é fixo para todos os grupos, e paga-se metade do combinado no início dos trabalhos.

Figura 185: Detalhe da utilização de cores e tipos de miçangas diferentes aplicadas em variadas direções para que o contraste dê o efeito visual total requerido. A exemplo, a pele é bordada por miçangas trabalhadas na vertical e os olhos com miçangas fixadas em arco, a fim de simular o formato real do globo ocular.

Em relação à evolução das técnicas de bordado e sua decisão em ensinar, a bordadeira explica que, quando chegou em um certo grau de bons resultados visuais, decidiu montar sua equipe a fim de conseguir englobar mais peças encomendadas anualmente. Para dar aulas, prefere que sejam jovens e do sexo masculino, mas não deixa clara a razão para tal predileção. Apesar disto, conta que muitos não perseveraram em trabalhar com ela, e explica que alguns tentam abrir seu próprio ateliê após aprender a base da técnica, mas que, quando são contratados e não chegam ao resultado visual desejado pelo dono do grupo, a peça acaba sendo transferida para seu ateliê para que ela e sua equipe corrijam ou melhorem.

Os jovens que trabalham no ateliê são pagos pelo seu trabalho e recebem quatro refeições diárias, com o objetivo de fazê-los permanecer o maior tempo possível no negócio que se estabelece na residência da artífice-chefe. Toda a dinâmica da casa leva em consideração a produção das peças, por isto, durante a semana, as refeições precisam ser feitas de forma simples para que a movimentação das tarefas na cozinha não atrapalhe as atividades de bordado. Os jovens ajudam na organização geral dos cômodos, inclusive quanto à constante necessidade de limpeza.

Em 2015, a entrevistada fez exames que apontavam problemas em sua coluna, forçando-a a adiar a maior parte dos trabalhos já fechados para o ano seguinte. Nenhum dos donos de grupos pediu a devolução do valor já pago para o início dos trabalhos, e decidiram esperar a recuperação da dona do ateliê. Devido ao adiamento, quatro dos seis funcionários foram dispensados para aquela temporada, deixando seus serviços à disposição para necessidades esporádicas do ateliê.

Já houve anos em que a equipe se encarregou de quinze Bois, e o processo de encomenda se dá da seguinte forma: o dono do grupo traz a carcaça (ou capoeira⁵⁸) do Boi feita por artesãos especializados até o ateliê para que todas as medidas sejam tiradas e, desta maneira, é possível fazer o bordado inteiro da lateral em uma peça de veludo somente, pois é com esta técnica que a peça terá melhor acabamento quando aplicada sobre a estrutura, exibindo o mínimo de emendas possível. O dono paga metade do valor para o início dos trabalhos e, quando o veludo está finalizado, o dono traz novamente a carcaça ao ateliê para que o couro seja costurado de forma que o acabamento se torne menos perceptível possível.

A qualidade da estrutura apresentada pelo grupo influencia o acabamento do couro, portanto, a artesã conta que, por diversas vezes, ela e o marido se viram obrigados a corrigir imperfeições de execução da base para que a peça saísse da oficina de acordo com o desejado. Por esta razão, explica que não gosta quando

⁵⁸ Mais uma maneira popular de denominar a armação do Boi, feita em madeira, palha de buriti e acabada com veludo.

esta capoeira é reutilizada ano após ano, pois o uso prolongado deforma e quebra, apesar de compreender que renovar esta parte da indumentária anualmente torna-se dispendioso.

O material de bordado, no entanto, não é fornecido pelos donos dos Bois e a razão, segundo a bordadeira, é que quando isto acontece, compra-se o material errado. Assim, ela prefere se responsabilizar pela compra do material, que é adquirido no comércio local, especificamente por consideração e gratidão a uma lojista. A artífice explica: “Compro aqui porque quando eu não tinha nada, eu achei esta fada-madrinha que me fornecia, então eu não posso abandonar ela. Ela me estendeu a mão, [...] tem que ter parceria”. O bordado do couro de um Boi demanda, em média, um quilo e meio de miçangas e leva um mês para ser finalizado por duas pessoas especializadas.

Figura 186: Peça com motivos religiosos sendo executada por dois artesãos sobre bastidor.

Quando questionada sobre as habilidades dos artesãos em elaborar desenho de qualidade profissional, em especial, os que dão origem aos bordados que representam construções com estilos arquitetônicos específicos, a entrevistada

relata que estas técnicas foram desenvolvidas em curso pago pelo ateliê para que um dos artesãos se especializasse nesta parte do processo. Cabe dizer que este artesão não executa nenhum tipo de bordado. Apesar de suas habilidades manuais, a bordadeira-chefe explica que ela é a responsável pela idealização, determinando a este artesão o que deve ser desenhado, incluindo posições do observador, ainda que esta indicação não tenha respaldo técnico, demonstrando, assim, a grande capacidade perceptiva da artífice. Também cabe a ela decidir quais as cores e materiais que serão utilizados, ou seja, o risco do bordado chega em suas mãos sem cores.

Figura 187: Detalhe da linha zero e das tampas de plástico de diferentes tamanhos para dar apoio ao material de bordado. Esquema desenhado com pintura em lápis-de-cor.

Por meio de observação do espaço em que trabalham, foi possível identificar alguns elementos utilizados frequentemente para organização da atividade, especialmente pequenas tampas de plástico, possivelmente reaproveitadas de embalagens de produtos utilizados no dia-a-dia do ateliê, que também é residência, e são utilizadas para apoiar miçangas de diferentes cores e tamanhos

durante a execução do bordado. Gaveteiros são utilizados para armazenar materiais que não estão sendo utilizados naquele momento.

Caixas organizadoras com pequenas divisórias, também em plástico, são os elementos que estão ao alcance das mãos a qualquer momento. Nesta oficina, utiliza-se também o bastidor⁵⁹ feito de madeira e os bastidores com trabalhos inacabados, quando não estão sendo utilizados, são recobertos por uma capa de TNT feita pelos artesãos, a fim de resguardar o trabalho em produção.

Figura 188: Exemplo de organização com caixas industrializadas de plástico.

⁵⁹ Bastidor é uma estrutura feita com um quadro de madeira, sem tampo, com pés de madeira, de modo a assemelhar-se à estrutura de uma mesa, porém sem tampo. Um grande pedaço de TNT é esticado sobre o quadro, sendo esticado e fixado em todo seu perímetro. O veludo a ser bordado é fixado sobre este TNT e, assim, os artesãos trabalham com as agulhas em constante movimento para baixo e para cima destes tecidos, formando, no verso, uma espécie de negativo do bordado com miçangas.

Figura 189: Bastidores sendo cobertos com capa em TNT para preservar bordado inacabado.

A ligação da entrevistada com o Bumba-meu-boi, além de ser católica, é que seu pai, antes de falecer, pediu para que ela continuasse sua devoção a São João e perpetuasse a tradição de oferecer comidas aos brincantes nos festejos juninos. No entanto, esta ligação é apenas uma parte de sua percepção com o artesanato: frequentemente a artesã faz referência ao bordado como um elemento místico, com vida própria, animado. Prova disto é quando ela cita a evolução da técnica dizendo que “[...] esse bordado foi andando sozinho [...]”, ou ainda, quando determina o esquema de cores que aquele conjunto de bordado terá, ela declara que é o que “[...] dá vida ao bordado”.

Nenhum desenho é igual ao outro, segundo a artesã que, quando questionada de onde vem a inspiração necessária para conceber numerosos esquemas, responde: “Deus! Eu subo (referindo-se ao segundo pavimento de sua residência, área íntima, que não foi possível acessar), vou dormir, me estico e, quando desço, eu já tenho ‘tudinho’, passo ‘tudinho’ para ele (referindo-se ao desenhista). Ele fica bobo. E se ele faz errado e eu não gosto, ele tem que fazer outro”.

Conta também que sente a necessidade de coordenar todos os esquemas a serem bordados em seu ateliê, para que nenhuma peça de um grupo possa ser igual à peça de outro. Desta maneira, mostra sua preocupação com exclusividade, já que é uma necessidade declarada pelos organizadores das associações de Bumba-meu-boi.

Faz-se notória a preocupação que os integrantes do ateliê possuem em relação ao resultado visual das imagens representadas, e este cuidado só é possível porque possuem domínio sobre a técnica de bordar sobre veludo. Nota-se, por exemplo, que as figuras de santos representados nos bordados mostrados durante esta entrevista possuem características físicas diferenciadas, a fim de fornecer identidade a cada santo ou figura mística referenciada. Quanto a este aspecto, a bordadeira conta que os dois temas mais difíceis são as paisagens naturais, especialmente as desérticas, e os rostos, que precisam ser retratados de maneira similar aos rostos das pessoas que serão homenageadas.

Conta também que os pedidos de bordado de rostos de pessoas reais começou em um ano em que muitos grupos queriam homenagear a então governadora, Roseana Sarney. Inicialmente, a entrevistada não achou uma boa ideia, mas seu esposo decidiu assumir o desafio. No entanto, quando estava executando o que seria o sorriso da figura política, a artesã não gostou da maneira como estavam sendo representados seus dentes pois, para demarcá-los, o bordadeiro havia feito o contorno, um a um, em pequenas miçangas pretas.

A dona do ateliê, então, pensando na solução para o problema enquanto assistia uma novela televisionada, passou a analisar o sorriso das atrizes e percebeu que a solução era eliminar tais contornos em miçangas pretas, para que o aspecto final da imagem ficasse mais agradável. A analogia entre os pixels da imagem da televisão e o material empregado no artesanato foi de grande importância para a evolução da técnica de reprodução de fotos de rostos em seus bordados.

Figura 190: Foto de Amo cantor fornecida por um dos grupos para reprodução em bordado.

Figura 191: Foto de Amo cantor fornecida para reprodução em bordado.

Figura 192: Resultado final do bordado do couro de Boi baseado nas fotos anteriores.

Apesar de, em grande parte de suas encomendas, os donos de Bois expressarem desejos específicos em relação ao tema dos bordados, a artesã afirma que há anos em que alguns grupos a encarregam de bordar sem descrever o tema previamente, ou, ainda, que a deixam livre para definir o esquema do bordado de seus Bois a partir de uma toada, cujos versos servem de guia para que a temática seja desenvolvida.

A artesã afirma, curiosa, que os únicos grupos para os quais não trabalhou foram os grupos do sotaque costa-de-mão, mas diz não entender o porquê. Afirma pensar que, infelizmente, este sotaque deve desaparecer no futuro. Esta afirmação de cunho pessoal suscitou a procura, no decorrer desta pesquisa, pelo presidente de uma das agremiações de sotaque costa-de-mão, o Boi Brilho da Sociedade, com o objetivo de que este líder fornecesse suas próprias impressões sobre o assunto. Esta entrevista foi discutida no item anterior.

O próximo item é dedicado a reflexões suscitadas a partir da busca por padrões abstratos de associação entre os dados coletados e discutidos até aqui.

4.7.

Cotejamento

As reflexões aqui compartilhadas surgiram a partir da análise comparativa dos dados coletados e tratados no desenvolvimento desta pesquisa. Apesar de o objetivo primeiro ter sido a busca por similaridades entre categorias conceituais previamente estabelecidas, ressalta-se, no entanto, que as peculiaridades encontradas neste estudo são tão significativas para a compreensão do fenômeno pesquisado quanto as similaridades entre os quatro grupos observados.

Optou-se por tratar, em conjunto, as quatro associações juninas propostas inicialmente nesta pesquisa, visto que os subproblemas citados nos itens 4.5 e 4.6 surgiram como relatos relevantes durante a pesquisa de campo, sendo, portanto, tratados separadamente, de maneira individualizada e adequada à totalidade de dados coletados junto aos entrevistados.

Este item, portanto, dedica-se a expor as interpretações feitas a partir da comparação de questões centrais propostas no início desta pesquisa, discutindo a percepção de relações entre as associações juninas estudadas. Neste caso, ressaltam-se não só as similaridades, mas também elementos divergentes, especialmente os que trazem elucidações acerca da produção artesanal típica dos festejos de Bumba-meu-boi no estado do Maranhão.

4.7.1.

Apreciação de aspectos relacionados aos personagens presentes em cada um dos grupos pesquisados

No quadro a seguir, exibe-se um esquema gráfico de comparação entre personagens identificados em cada um dos conjuntos analisados.

	Morros	Floresta	Liberdade	Maioba
Boi	✓	✓	✓	✓
Pai Francisco	✓	✓	✓	✓
Catirina	✓	✓	✓	✓
Burrinha	✗	✓	✓	✓
Vaqueiros	✓	✓	✓	✓
Índias	✓	✓	✗	✓
Índios	✓	✓	✗	✗
Tapuias	✗	✗	✓	✗
Campeadores	✓	✗	✗	✗
Cazumba	✗	✓	✗	✗
Cab. de fita	✓	✓	✓	✓
Cab. De pena	✗	✗	✗	✓
Amo	✓	✓	✓	✓

Quadro 2: Comparação entre apresentação de personagens no auto representado por cada grupo.

De acordo com esta tabela, onde “v” significa que o personagem é representado neste grupos e “x” significa que o personagem não consta no auto apresentado, vê-se que há considerável variação de personagens representados nos autos das apresentações. Esta variação se deve às diferenças artístico-expressivas de cada um dos grupos, mas, em certo grau, se deve também à possível adição e supressão de personagens associados a partes do auto. Como dito no item que discute parte da bibliografia acerca do tema, com a redução do tempo e aumento do número das apresentações, partes da narrativa ritualística foram suprimidas e, com elas, é possível que alguns personagens tenham sido também. Além desta observação, durante as entrevistas com integrantes do Boi da Floresta, foi dito que personagens com menos visibilidade não faziam parte das apresentações, em certos anos, devido à falta de interesse por parte dos brincantes em assumir um ou outro papel. Esta ausência de iniciativa foi chamada por um dos artesãos de “falta de material humano”, expressão significativa no contexto relatado.

Os personagens principais do auto são mantidos em todos os conjuntos, trajando indumentárias executadas com especial atenção, com destaque para o couro do Boi. Apesar de possuírem o mesmo papel no auto dramatizado, cada uma das agremiações define caracterizações diferenciadas para o mesmo tipo de personagem.

4.7.2.

Apreciação de aspectos relacionados aos processos de concepção e planejamento da execução do artesanato dos grupos estudados

Sendo uma festa de caráter religioso, é possível afirmar que, por mais que haja alguns outros tipos de tema de bordado, que surgem, eventualmente, como adendos pessoais, o conteúdo dominante das peças artesanais é de motivos religiosos e naturais. Imagens dos santos homenageados nos festejos juninos, além de outros santos e santas da religião católica, predominam nas representações executadas pelos artesãos. Quando estas imagens não aparecem formalmente com tanta frequência, como é o caso do Boi de Morros, as passagens bíblicas servem de inspiração para planejamento de indumentárias, trabalho desenvolvido pelo participante que se define como “criativo”, citado no subitem 4.1.4.1.

É também apenas nesta associação junina que se vê a busca por referências de artesanato produzido para outros tipos de manifestações populares, tal como o carnaval. Este entrevistado, que cria as indumentárias por meio de esquemas, foi o único artesão que citou o acesso à internet como fonte de referências para criação. Os artesãos de outros grupos citam imagens previamente concebidas e reconhecidas de santos católicos, reproduzindo-as em bordado por meio da cuidadosa aplicação de miçangas e canutilhos.

Foi possível, ainda, captar relatos indicando que algumas alterações referentes a materiais ou temas abordados nas peças artesanais são feitas a partir da comparação, por parte dos artífices, entre a própria produção e a produção de outros grupos, o que indica que cada agremiação que inova, abre caminhos para que outros também renovem aspectos que consideram ultrapassados.

No entanto, nos mesmos relatos referentes a inovações, vê-se a preocupação em preservar o caráter visual da festa para que não seja confundida com outras festas populares. Este tipo de preocupação foi percebida, em especial, quando o tópico abordado na entrevista era o emprego de materiais específicos na execução das peças, aspecto este que será abordado em subitem posterior.

A participação do brincante nas decisões das indumentárias, sobretudo nas peças que irão utilizar, é inexistente quando o artesão está isolado fisicamente dos outros aspectos organizacionais do grupo. Por outro lado, os artesãos que também são brincantes possuem mais capacidade de sugestão. A exemplo do grupo Boi da Floresta em que a maior parte dos artesãos também é brincante, os adolescentes não somente têm postura ativa nas decisões de cores, bordados e esquemas como também dão a possibilidade de outros brincantes fornecerem suas próprias ideias de bordado para personalizar estas indumentárias, tanto quanto possível.

Com exceção das pessoas que se dedicam ao bordado das vestimentas do Boi da Maioba, todos os grupos parecem ter relação de dependência com esquemas previamente feitos em papéis delicados, tais como o arroz e o papel de seda. Supõe-se que isto ocorra devido à baixa complexidade dos desenhos executados nas indumentárias deste grupo, se comparado aos outros. No entanto, este aspecto não reduz o esforço em utilizar diferentes formas e cores para compor as áreas de veludo das vestes, já que a artesã responsável afirma que tem o cuidado de não repetir bordados que não sejam símbolos, tais como a bandeira maranhense, brasileira ou a logomarca do grupo em questão. Em outras associações juninas, estes esquemas são frequentemente utilizados, feitos por artesãos com curso de representação a mão livre ou pelos artífices que tenham mais experiência com expressão gráfica. Estas ilustrações podem ser coloridas ou não.

A seguir, expõe-se um quadro comparativo que mostra a compilação de informações acerca do processo de concepção e planejamento da execução de indumentárias e bordados.

	Morros	Floresta	Liberdade	Maioba
Temas	Religião com mudança anual	Religião, outras culturas e natureza	Religião	Religião e associações (parcerias)
Referências para confecção	Sites de busca e carnaval carioca	Imagens religiosas e fotos de cidades	Imagens religiosas e outros bois	Imagens religiosas
Desenhos do bordado	Ampla aplicação de elementos abstratos (exceto em personagens de destaque)	Ampla aplicação de elementos figurativos	Ampla aplicação de elementos abstratos	Ampla aplicação de elementos abstratos
Participação do usuário nas decisões do artesanato	_____	Podem sugerir tema e configuração do bordado de sua indumentária	Podem opinar sobre a conf. do bordado, mas não no tema – alguns bordam sua vestimenta	Alguns apresentam símbolos de escolhas pessoais em suas vestes
Planejamento com esquemas	Desenhos das vestimentas completas com cor e colagens	Desenho com cor sobre papel arroz	Desenho sem cor sobre papel arroz	_____

Quadro 3: Comparação entre informações coletadas acerca da concepção e planejamento da execução das peças artesanais em cada um dos grupos observados.

4.7.3.

Apreciação de aspectos relacionados à escolha e emprego dos materiais utilizados na execução do artesanato dos grupos estudados

Os materiais empregados na confecção das indumentárias são elementos estruturadores da identidade visual pretendida por cada grupo. Significativas mudanças ocorreram nesta categoria, acompanhando transformações na maneira de representar o Bumba-meu-boi no Maranhão e, por esta razão, é assunto frequente nas narrativas e depoimentos dos entrevistados nesta pesquisa. A materialidade deste patrimônio imaterial, portanto, é evidência essencial para compreensão das transformações impostas pelos contextos sociais, políticos e econômicos pelos quais passou esta manifestação cultural.

A seguir, exibe-se um quadro com resumo de alguns dos aspectos evidenciados pelo exame de dados verbais e não verbais coletados no decorrer desta pesquisa.

	Morros	Floresta	Liberdade	Maioba
Materiais	Gorgorão, tule, lamê, veludo molhado, couro sintético, miçangas de diferentes tamanhos, canutilhos, pena rabo-de-galo tingida e outros	Miçanga de diferentes tamanhos, pena de ema natural, madeira, búzios, pedrarias, lantejoulas, veludo, madeira, palha, isopor e outros	Canutilhos, miçangas de diferentes tamanhos, veludo, palha de buriti, armação metálica, fitas de cetim, chitão e outros. Não usa penas	Pena de ema tingida, miçangas, canutilhos, armações metálicas, veludo, fitas de cetim, failete, tecido de algodão para forro e outros
Local de aquisição dos materiais	São Luís - MA São Paulo - SP	São Luís - MA São Paulo - SP	São Luís - MA	São Luís e outros municípios do Maranhão
Suporte para bordado	Móveis das residências	Bastidores	Bastidores	Móveis das residências
Mudanças relacionadas à ergonomia	Revestimentos de espuma no cocar	Estrutura mais leve do cocar	Mudança para E.V.A. nos chapéus de tapuias	Uso de velcro para melhor ajuste das peças
Mudanças relacionadas à estética	Substituição de collant das índias por roupa íntima	Uso de vários tipos de miçangas e canutilhos	Bordados representando mais santos	Uso de peças de espelhos no couro do boi

Quadro 4: Comparação entre informações coletadas acerca dos materiais utilizados na execução das peças artesanais em cada um dos grupos observados.

Vê-se certa uniformidade em relação aos materiais utilizados nas vestes de todas as agremiações pesquisadas, e, considerando o relato de que há certos limites para que haja inserção de novos elementos formais, supõe-se que a utilização de penas, miçangas, canutilhos e veludos seja uma maneira de diferenciar a manifestação folclórica do Bumba-meu-boi em relação a outras festas populares. Foge à regra o Bumba-meu-boi da Liberdade, pois não utiliza penas em seus figurinos, em respeito às restrições impostas pela religiosidade de seu fundador, Leonardo Martins Santos.

Em relação ao local de aquisição dos materiais, foi possível perceber que os grupos que têm oportunidade de ir ao mercado popular de São Paulo conseguem comprar a matéria-prima por preços menores. Quando necessitam de material além do adquirido em outro estado, recorrem à loja Magazine Folia, a única, segundo vários artesãos, que oferece produtos de qualidade. No entanto,

foi possível perceber, nos relatos dos líderes de boi e alguns artesãos, que a relação estabelecida com a dona da loja já não é apenas comercial, mas também de amizade. Esta lojista fornece a possibilidade de pagamento com prazos especiais para grupos que, eventualmente, são obrigados a aguardar até cinco meses após a temporada de apresentações para serem remunerados pelo Estado. Por esta razão, alguns entrevistados definem a relação entre grupos de Bumba-meu-boi e a referida lojista, como “parceria”.

Nos relatos acerca da qualidade do material, ressalta-se o cuidado na aquisição das miçangas; os artífices afirmam que peças de vidro que não tenham alto grau de uniformidade, deixam o trabalho de bordado impreciso. Notou-se, pela compreensão destas falas, certa contradição: os artesãos valorizam seu trabalho artesanal mas, quando o tema é matéria-prima, os preferidos são materiais industrializados e, neste caso, importados. A marca de pedrarias Jablonex, de origem tcheca, foi citada por alguns dos entrevistados.

Em relação ao material utilizado como base das indumentárias, pode-se dizer que muitas modificações foram feitas para aumentar a durabilidade, já que, com o tempo, houve o aumento do número de apresentações por dia, no período junino, além da extensão das temporadas de apresentação, que, atualmente, são prolongadas até o mês de julho. Fornecer mais conforto aos brincantes que vestem estas fantasias só foi possível devido à evolução tecnológica dos materiais e sua popularização, viabilizando, desta maneira, o ajuste ergonômico de algumas peças por meio de tecnologias tais como velcro e EVA.

Nenhum dos entrevistados esboçou preocupação com o descarte adequado do material inutilizado: há, no entanto, a preocupação, em quase todos, de que se reutilize a matéria-prima em bom estado, devido ao elevado valor de aquisição.

O zelo na utilização de novos materiais vem, especialmente, do receio que artesãos e líderes têm em relação ao processo de carnavalização das manifestações populares consideradas tradicionais. Esta preocupação foi percebida em todos os grupos, inclusive no caso do Bumba-meu-boi de Morros, que possui aparência mais estilizada em relação aos demais estudados. É possível perceber que,

por mais que os grupos queiram ressaltar suas diferentes identidades visuais, todos os entrevistados se importam em manter alguns atributos comuns que os classificam como grupos característicos da manifestação folclórica do Bumba-meu-boi maranhense.

4.7.4.

Apreciação de aspectos relacionados à organização de trabalho e aos artesãos envolvidos na produção do artesanato dos grupos estudados

O quadro 5 expõe análise comparativa feita com informações coletadas a respeito dos artífices envolvidos na produção das peças artesanais das quatro agremiações.

	Morros	Floresta	Liberdade	Maioba
Quantidade de artesãos	Mais de 30	Mais de 12	Mais de 5	5
Quantidade de artesãos entrevistados	Indefinida (entrevistas coletivas)	9 (entrevista coletiva)	3	3
Sexo dos artesãos	Feminino e masculino	Maioria do sexo masculino	Maioria do sexo feminino	2 mulheres e 3 homens
Faixa etária	Variada	Maioria jovens	Maioria meia-idade e idosos	4 meia-idade e 1 idoso
Relação do artesão com o grupo	2 são brincantes	Maioria é brincante	Possui relação com algum brincante	Maioria é ex-brincante
Local de trabalho	Residências	Sede	Sede e Residências	Residências
Divisão das tarefas com número de artesãos identificados para cada	(1) Costura / est. metálica do cocar / chapéu de vaqueiros / concepção e cocares / compra de materiais / roupa dos amos / (30) bordados	(2) desenhos com cores e bordados / (1) est. metálica do cocar / penas do cocar / costura / (10) bordados	(1) Costura / chapéus das tapuias / est. chapéus dos caboclos de fita / fitas dos chapéus / polainas / (5) bordados	(1) Roupas de penas / bordados das roupas e roupas de baixo / bordados e chapéus de fita / tingimento das penas / bordado do boi

Quadro 5: Comparação entre informações coletadas acerca dos artesãos e organização em cada um dos grupos observados.

Segundo observado, não há uniformidade em relação a sexo ou idade dos artesãos envolvidos na produção das indumentárias. Foram encontrados indivíduos de diversas idades exercendo fases diferentes da manufatura. É notório, no entanto, que, em alguns grupos analisados, há o fornecimento de peças por parte de participantes que não trabalham na sede, e sua mão-de-obra não é necessariamente paga. Isto ocorre porque, nestes casos, a execução deste artesanato está ligada a alguma promessa feita pelo trabalhador a um dos santos homenageados nas festas juninas.

Este tipo de atitude não foi observado nos artífices mais jovens que exercem a atividade de manufatura como meio de sobrevivência, sendo remunerados seja pela quantidade de peças produzidas, seja pelo tempo dedicado à atividade. Também não parece haver relação direta entre idade e qualidade do trabalho manual executado, já que foram acompanhados artesãos de diferentes idades com elevado grau de aperfeiçoamento relacionado ao ofício. No entanto, é possível compreender que os jovens que possuem mais habilidades manuais tiveram a oportunidade de desenvolvê-las por meio de cursos feitos fora da comunidade, sobretudo com a artesã citada no subitem 4.6.

Nota-se que nem sempre o artesão é também brincante; alguns afirmam gostar de trabalhar com artesanato, mas declaram não gostar de participar das apresentações. Todos que dizem não gostar de brincar nos Bois têm parentes próximos que desempenham esta função. Em um dos grupos, os artesãos não participam, entre outros motivos, por residirem em outro município, e não em São Luís, capital maranhense, que se configura como área de atuação principal das associações de Bumba-meu-boi. Nos grupos em que artesãos e brincantes estão envolvidos no cotidiano das sedes, a produção das vestimentas parece conferir aos artífices destaque perante a comunidade local. É possível que isto se dê pela relação mais estreita que desenvolvem com a diretoria para viabilizar a organização, execução e manutenção das indumentárias necessárias para cada temporada.

Em relação ao local de trabalho, não foi identificada obrigatoriedade de frequência na sede, mas em dois dos quatro grupos pesquisados, os artesãos afirmam apreciar

o cotidiano estabelecido nestes espaços coletivos. Em outros dois, os artífices afirmam que o trânsito intenso de pessoas na base física das associações acaba por atrapalhar a concentração, o que atrasa o andamento do trabalho desenvolvido manualmente.

Percebe-se que em nenhum dos grupos estudados, o artesão produz a indumentária do início ao fim: há subdivisões de trabalho em toda cadeia de produção, em especial quando se fala dos adereços de cabeça cuja visibilidade possui especial atenção nas apresentações. Estes adereços são confiados a pessoas cuja ligação com a comunidade local é de longa data e que se dedicam exclusivamente a esta tarefa. A única exceção foi encontrada no Boi da Maioba, em que uma das artesãs produz as vestimentas completas dos brincantes que representam os Caboclos de fita, dividindo esta tarefa com outras relacionadas à coordenação do grupo.

Cabe citar também que em três das quatro associações pesquisadas, os diretores expõem sua participação na manufatura de ao menos um tipo de peça artesanal, sendo que o envolvimento de duas mulheres que compõem a diretoria de dois grupos diferentes foi presenciado no decorrer das observações, em trabalho de campo.

Artesãos que possuem mais tempo de ligação com o grupo parecem dominar mais de uma fase do processo de produção das indumentárias, ainda que não sejam responsáveis por executá-las. Em muitos casos, estes artífices acabam por se envolver nas decisões das tarefas de outros, algo presenciado especialmente quando as definições relacionavam-se à escolha de materiais, cores ou formas.

5.

Considerações finais

A investigação descrita nesta dissertação tem a intenção de promover aproximações com as maneiras de confeccionar o artesanato do Bumba-meu-boi, manifestação cultural vista como uma das expressões máximas da identidade maranhense, compreendendo, de maneira concomitante, as dinâmicas sociais que conferiram prestígio a esta festa popular. Para tal, foi necessário que se fizesse sondagem prévia em campo para definir o recorte a ser trabalhado, resultando na escolha de quatro grupos para apreciação, partindo das premissas de que todos teriam obrigatoriamente de ter mais de trinta anos de fundação, serem classificados como diferentes em relação a suas características artístico-expressivas e, ainda, por terem suas sedes estabelecidas na capital maranhense.

Portanto, decidiu-se que os conjuntos Boi de Morros, Boi da Floresta, Boi da Maioba e Boi da Liberdade seriam observados, com o propósito de acompanhar o trabalho desenvolvido pelos artesãos, sua organização, além da concepção, técnicas e linguagens empregadas na produção das indumentárias características destes grupos, com o objetivo de identificar padrões abstratos de associação. Para que fosse possível compreender a natureza do fenômeno escolhido como tema, foi necessário recorrer, no primeiro momento, à bibliografia especializada.

Por meio de literatura já produzida a respeito do Bumba-meu-boi, buscou-se fornecer um panorama geral do trajeto histórico que esta manifestação folclórica percorreu, desde o primeiro registro escrito que trata da festa junina, até os dias atuais, em que é considerado um dos expoentes mais significativos da identidade maranhense.

Em busca de respostas para questionamentos que surgiram a partir da observação prévia dos grupos pesquisados e da revisão da bibliografia relacionada, foi necessário tecer um ensaio acerca de autores que trabalharam com temas de natureza semelhante à do Bumba-meu-boi no Maranhão e, após incursões

a outras áreas de estudo, os textos mais significativos foram debatidos, a fim de nortear alguns esclarecimentos acerca da dinâmica do objeto pesquisado.

Desta maneira, os estudos da teoria da folkcomunicação, primeiramente proposta por Luiz Beltrão em sua obra publicada em 1980, *Folkcomunicação: a comunicação dos marginalizados*, além de outros que tratam das manifestações folclóricas transformadas em bens culturais no contexto da indústria cultural (seus desdobramentos e ressignificações) foram relevantes para a compreensão de aspectos estruturais do fenômeno observado. Entre os intelectuais que se dedicam a este tipo de investigação, Osvaldo Trigueiro foi de especial interesse, já que seus estudos têm como foco as festas juninas nordestinas e a espetacularização das culturas tradicionais na contemporaneidade.

Finalizada a investigação bibliográfica considerada pertinente ao tema, a pesquisa de campo se deu em período subsequente. Identificou-se a necessidade de acompanhar todos os grupos selecionados em uma mesma temporada, a fim de que não houvesse discrepâncias de contexto consideráveis, já que as condições de realização das apresentações variam significativamente de um ano para outro, uma vez que dependem das conjunturas políticas e econômicas vigentes no cenário local. Registros em áudio, fotos e vídeos foram coletados e tratados, propiciando a leitura e análise de padrões abstratos de associação que foram debatidos posteriormente, com o objetivo de apontar semelhanças e singularidades que pudessem responder aos subproblemas propostos no início desta investigação.

Para melhor apreciação, sobretudo a respeito dos aspectos operacionais e organizacionais da produção artesanal dos quatro grupos propostos preliminarmente, houve a necessidade de consultar uma artesã especializada em bordados de peças especiais, tais como os couros dos Bois de diversos grupos com sede na capital maranhense e no interior. Foi também entrevistado o responsável pela associação junina do Boi Brilho da Sociedade, fato que, no início desta pesquisa, não havia sido proposto. Foi possível encontrá-lo em São Luís, ainda que a sede do grupo se estabeleça no interior do estado do Maranhão.

Estes relatos foram somados aos demais devido a sua importância para elucidar algumas indagações surgidas durante a pesquisa.

Por intermédio de entrevistas semi-estruturadas baseadas em indagações exploratórias iniciais, observações *in loco*, anotações, registros em fotografia e áudio, foram abordados alguns aspectos principais: o histórico de formação; os personagens envolvidos no auto representado por cada um dos quatro grupos selecionados; os materiais, técnicas e processos de concepção empregados na produção das peças das indumentárias de cada grupo e, por fim, aspectos relacionados aos artesãos envolvidos na produção em questão.

Foram entrevistados, portanto, líderes das associações escolhidas para este estudo e artesãos que se disponibilizaram a dar esclarecimentos acerca de sua atividade, organização e envolvimento com o grupo.

Ao analisar o auto representado em todos os grupos, foi possível perceber que todos retratam os personagens principais. A supressão ou adição de personagens secundários se dá de acordo com as necessidades impostas pelas demandas de apresentações possibilitadas pela iniciativa privada ou pública, anualmente. É possível ver que, apesar das exibições dos quatro grupos estudados se basearem no mesmo rito, nem sempre se consegue captar sua narrativa por inteiro, já que algumas passagens são cortadas para que haja adequação ao menor tempo e maior quantidade de performances por temporada.

Três dos quatro grupos, apesar de serem fundados por homens, hoje, são organizados por mulheres com alguma relação de parentesco. Quanto à organização destas associações, percebe-se maior abertura entre líderes de Bois que, antes, eram mais restritos a suas comunidades, mas esta abertura se dá, sobretudo, em grupos que possuem sedes estabelecidas na mesmo bairro. A formalização e a necessidade de organização para participação de licitações abriram algumas possibilidades de diálogo, havendo certo grau de cooperação percebida principalmente entre Boi da Liberdade e Boi da Floresta.

Quanto à renovação e inovação, apenas o grupo Boi de Morros parece ter o interesse de renovar a configuração de todos os figurinos anualmente.

Os outros três apenas renovam as indumentárias que não possuem condições de serem utilizadas na temporada posterior e renovam os bordados de acordo com seus interesses. Parece haver certa preocupação em relação ao emprego de materiais que possam ter alguma relação visual já estabelecida com outras manifestações folclóricas, especialmente o carnaval. As inovações de materiais se devem, especialmente, a adaptações ergonômicas necessárias para tornar as peças artesanais mais leves, ajustáveis ou atrativas visualmente.

Três elementos parecem ser de amplo uso em todos os conjuntos de indumentárias: as miçangas e canutilhos para o bordado, o veludo utilizado para revestimento do Boi e de outras vestes e, por fim, as penas, tingidas ou não. O Boi da Liberdade é o único que não utiliza penas devido a razões místicas relacionadas ao seu fundador, o Sr. Leonardo.

Os temas predominantes dos bordados são as imagens religiosas e elementos da natureza. Para executar este bordado, os artesãos parecem preferir miçangas com alto grau de uniformidade, provenientes de indústrias de fora do país e disponibilizadas por uma loja específica da capital maranhense ou, ainda, pelo mercado atacadista da cidade de São Paulo.

Nenhum dos entrevistados esboçou preocupação com o descarte adequado do material que não possa ser reutilizado na manufatura das vestes, e os interesses em reutilização parecem refletir apenas a preocupação com o alto custo de aquisição de matéria-prima, e não o cuidado com o meio-ambiente.

Quanto aos artesãos envolvidos na produção de indumentárias dos grupos, é possível perceber que há variação em relação a idade e sexo: em alguns casos, a família inteira se envolve na manufatura, a fim de captar algum tipo de receita. Esta remuneração, por vezes, é a principal fonte de renda anual de algumas famílias observadas neste estudo e, por receberem de acordo com sua produção, envolvem tantos parentes quanto possível. Desta maneira, presencia-se a passagem de técnicas dos mais velhos aos mais novos, perpetuando as atividades artesanais relacionadas a esta festa folclórica.

É possível ver artesãos jovens apresentando considerável grau de aperfeiçoamento em algumas destas técnicas, trabalhando com rapidez e precisão, mesmo com a necessidade de dividir suas práticas com outras obrigações, tais como o estudo e serviços do lar. Muitos destes jovens foram treinados por uma artesã especializada em bordados, que presta serviço para muitos grupos sediados na capital ou no interior do estado do Maranhão, com a qual foi possível realizar entrevista para compreender as técnicas, materiais e aspectos de concepção das peças produzidas por ela.

Em duas das associações visitadas, viram-se brincantes que também se envolviam na confecção das indumentárias, mas, em outros dois, os artesãos não necessariamente participavam da brincadeira. Apesar de nem todos os artífices participarem das apresentações, todos os entrevistados possuíam familiares que dançavam com roupas típicas.

Em relação ao local e material de apoio ao trabalho, dois dos grupos têm suas equipes desenvolvendo as atividades artesanais em suas residências, e outras duas equipes parecem preferir trabalhar na sede, a fim de concentrar os produtos de seu trabalho e interagir com colegas, criando, desta maneira, uma rede de cooperação e aprendizagem coletiva.

Produzir este trabalho descritivo suscitou uma série de questões, sobretudo durante a análise de dados, que acabaram por induzir a busca por esclarecimentos em outras áreas, tais como Antropologia, Comunicação e Artes. Isto porque acredita-se que esta análise relacional é essencial para construção de senso crítico acerca da natureza controversa da inserção das manifestações folclóricas com gênese em outro momento histórico, no contexto capitalista atual.

Aqui, cabe a observação de um dos autores que se dedicou aos estudos deste tipo de fenômeno, Nestor García Canclini, cujas conclusões indicam que “o capitalismo se apropria das culturas populares, reestruturando-as, reorganizando-as, reorganizando seu significado e a função de suas crenças e práticas” (CANCLINI, 1983, p. 12).

Somente a partir da leitura dos caminhos das ressignificações é que se torna possível entender as contradições observadas na organização social que se estabelece em torno de um dos elementos mais característicos da manifestação folclórica do Bumba-meu-boi: o artesanato.

Após revisão de parte da literatura acerca do assunto, foi possível compreender que, aos estudos científicos dedicados às festas desta natureza, não cabem julgamentos que definam o que é caracterização ou descaracterização, tradicional ou moderno, original ou modificado: cabe, sim, perceber que estas manifestações culturais populares existem e se transformam de acordo com as condições sociais, políticas e econômicas que as permitem. A respeito desta perspectiva, Trigueiro afirma:

“As festas populares no contexto da sociedade midiática são instâncias de negociações das novas regras e valores culturais, dos novos costumes e hábitos que recriam e reinventam as tradições. [...] Ou seja, olhar as festas populares inseridas nos interesses do tempo e espaço midiático, da movimentação da economia através do turismo, dos promotores culturais, das empresas de bebidas e comidas, e dos grupos políticos” (TRIGUEIRO, 2015).

Assim, as técnicas, decisões, temas e saberes relacionados ao artesanato e descritos nesta dissertação servem de registro histórico. Ressalta-se, com isto, a necessidade de que trabalhos deste tipo continuem sendo feitos, a fim de compreender fundamentos das transformações de culturas classificadas como populares. No entanto, é possível afirmar que este compêndio de estudos levanta mais questões que pode responder, deixando assim espaço para futuras investigações que possam focar naturezas diversas deste mesmo fenômeno.

6.

Recomendações para novas pesquisas

Como exposto anteriormente, a partir das reflexões surgidas durante o desenvolvimento desta pesquisa, foi possível distinguir possibilidades para futuras investigações que enfoquem a questão das festas populares tradicionais, à luz das transformações causadas pelas mudanças políticas, econômicas e sociais em que se desenvolvem.

6.1.

Artesanato de grupos de Bumba-meu-boi que tenham a mesma classificação artístico-expressivas

Em relação à possibilidade de futuros estudos que abordem o artesanato, sugere-se que este mesmo tipo de investigação seja feita com grupos de Bumba-meu-boi que possuam a mesma classificação artístico-expressivas, a fim de compreender quais similaridades visuais geram sua correlação. Esta sondagem também poderá gerar registros históricos que elucidem as modificações que aconteceram na maneira de se fazer o artesanato e a aplicação de diferentes materiais com o passar dos anos.

6.2.

Aspectos ergonômicos das indumentárias do Bumba-meu-boi

No tocante a aspectos ergonômicos, sugere-se a produção de análise técnica que tenha como foco a relação entre as peças que compõem as indumentárias e o corpo. Isto porque percebeu-se, durante a pesquisa de campo, que diversas alterações são feitas devido ao peso, conforto ou fixação das vestes nos membros dos brincantes. No decorrer das entrevistas, notou-se considerável número de depoimentos com avaliações acerca destes três aspectos. É possível, no entanto, que outras categorias de análise surjam a partir de um estudo mais detalhado.

6.3.

Registro detalhado das etapas das técnicas artesanais

Durante o período de observação nas sedes dos grupos, foi possível compreender que existem técnicas complexas de manufatura que correm o risco de se perder com o passar dos anos. Alguns artesãos relatam que isto ocorre devido à falta de interesse das gerações mais jovens em aprender um ofício que não gera retorno financeiro satisfatório. Por isto, cabe a sugestão de que pesquisas futuras se ocupem do acompanhamento da execução destas técnicas, de maneira detalhada, a fim de criar uma espécie de tutorial com registro de cada etapa do trabalho desenvolvido. Trabalho similar a este foi feito no livro *Caretas de Cazumba* (MAZZILLO, PACHECO E BITTER, 2015), quando se ocupa de demonstrar, por meio de imagens e textos, o passo-a-passo da produção das máscaras utilizadas pelos brincantes que representam este tipo de personagem.

Este compêndio de técnicas e materiais configurariam importante documentação, visando a salvaguarda da memória cultural relacionada ao fenômeno analisado neste trabalho. Ainda que algumas destas técnicas possam não sobreviver às mudanças impostas pelo tempo, seria possível compreender aspectos do saber-fazer (MAGALHÃES, 1985) de cada comunidade, a fim de remontar as reconfigurações identitárias relacionadas à esta festa e ao Maranhão.

6.4.

O artesanato produzido pelos participantes de outras manifestações populares

Ainda sobre outras oportunidades de estudo tendo artesanato como foco, sugere-se utilizar métodos similares aos adotados por esta pesquisa a fim de investigar a produção de peças feitas à mão em outras manifestações folclóricas classificadas como tradicionais, dentro e fora do Maranhão, tais como a festa do Divino Espírito, o Tambor de crioula, blocos carnavalescos de rua, entre outros. É possível, também, que haja paralelo entre a produção artesanal das diversas manifestações culturais

populares brasileiras que têm a figura do Boi como personagem central de seus folguedos.

6.5.

Análise das mudanças sofridas pelo artesanato do Bumba-meu-boi a partir de registros históricos impressos

A exemplo das análises realizadas por Barros (2007), seria de especial interesse buscar registros de imprensa, em imagens e textos, que referenciem os aspectos artesanais dos grupos de Bumba-meu-boi, a fim de compreender a velocidade e magnitude das mudanças percebidas em relação à tecnologia, emprego de materiais e temas representados nas peças das indumentárias, que funcionam como um meio eficiente de expressão artística e de veiculação de propaganda de diversas naturezas, inclusive política.

6.6.

Análise comparativa entre concepção e produção artesanal do Bumba-meu-boi hoje e no futuro

Uma pesquisa de natureza comparativa e de caráter histórico poderia ser originada por meio da aplicação do mesmo método apresentado nesta dissertação, com os mesmos grupos de Bumba-meu-boi selecionados, porém, decorrido significativo período de tempo (sugere-se no mínimo quatro anos, devido aos ciclos políticos e econômicos que ocorrem no âmbito estadual e federal), a fim de compreender quais inovações e transformações ocorreram em relação à produção artesanal das quatro associações juninas descritas nesta pesquisa.

6.7.**Aspectos sociológicos do Bumba-meu-boi**

Em relação aos aspectos sociológicos percebidos durante as observações, cabe a sugestão de pesquisas que se dediquem a compreender como se deu o processo de ascensão da mulher dentro das associações juninas, pois diversos relatos contam que, inicialmente, as mulheres tinham papel apenas de acompanhantes de seus parceiros, servindo de apoio, fornecendo comida, bebida ou ajudando a carregar partes pesadas das indumentárias. Durante as observações feitas em pesquisa de campo, foi possível encontrar muitas mulheres na posição de líderes dos grupos. Basta lembrar que três dos quatro grupos selecionados são comandados ou organizados por mulheres.

Conclui-se, a partir de estudos feitos neste íterim e reflexões acerca do tema, que preservar o patrimônio cultural não é pretender engessá-lo em sua essência primitiva, mas compreender os aspectos que influenciam suas reconfigurações, reconexões entre local e global, ressignificações, além dos desdobramentos decorrentes destes processos na música, dança, artesanato, entre outros aspectos relacionados a este tipo de manifestação cultural.

Esta constante reinvenção em busca de adequação a novos contextos é, possivelmente, o que assegura a continuidade dos festejos da manifestação folclórica do Bumba-meu-boi e de outras festas populares no decorrer do tempo, mesmo frente a tantas mudanças e adversidades sofridas pelas comunidades envolvidas.

Referências bibliográficas

ARIS DO MAR TURISMO. **Saiba a programação do Vale Festejar neste fim de semana**. 18 de julho de 2014. Disponível em:

<<http://arisdomar.blogspot.com.br/2014/07/saiba-programacao-do-maranhao-vale.html>>. Acesso em: 5 set. 2015.

AZEVEDO NETO, Américo. Bumba-meu-boi no Maranhão. 2ª ed. São Luís: Alumar, 1997. 140p.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. O “urrou” do boi em Atenas: instituições, **experiências culturais e identidade no Maranhão**. Campinas: Unicamp, 2004. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. 343p.

BELTRÃO, Luiz. **Folkcomunicação**: um estudo dos agentes e dos meios populares de informação de fatos e expressão de idéias. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2001.

BARROS, Antonio Evaldo Almeida. **O pantheon encantado**. Culturas e heranças étnicas na formação da identidade maranhense (1937-65). Salvador: FFCH/UFBA, 2007. Dissertação de Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos. 320p.

BENJAMIN. R. **Folkcomunicação**: da proposta de Luiz Beltrão à contemporaneidade. Revista Latinoamericana de Ciencias de la Comunicación, São Paulo, n. 8-9, 2008.

BEZERRA, Bruno Rogens Ramos. **Ritual, Religião e “Communitas”**: uma interpretação do Bumba-meu-boi da Maioba. São Luís: UFMA, 2004. Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais.

BOI DE MARACANÃ. **Página Facebook**. 2 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/boidemaracana/photos/a.505798776216217.1073741826.175639865898778/712922128837213/?type=3&theater>>. Acesso em: 25 out. 2016.

BOI DE MARACANÃ. **Página Facebook**. 2 de julho de 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/boidemaracana/photos/a.505798776216217.1073741826.175639865898778/726600667469359/?type=3&theater>>. Acesso em: 25 out. 2016.

BORGERT, Isabel. **Festa do Miolo do Boi**. 3 de agosto de 2015. Disponível em: <http://www.maisqueumaviajante.com.br/wp-content/uploads/2015/08/IMG_4735.jpg>. Acesso em: 25 out. 2016.

BOURDIEU, Pierre. **O Poder Simbólico**. 3ª Ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

BRASIL. Ministério da Cultura. **Pontos de Cultura**. 27 de abril de 2015. Disponível em: <<http://www.cultura.gov.br/pontos-de-cultura1>>. Acesso em: 30 out. 2016.

BUMBA BOI DE SÃO JOSÉ DE RIBAMAR. **Página Facebook**. São José de Ribamar, 4 de julho de 2016. Disponível em: <<https://www.facebook.com/PaidaMalhada/photos/a.1159358124122498.1073741835.594624713929178/1159367017454942/?type=3&theater>>. Acesso em: 8 set. 2016.

BUMBA BOI DE SÃO JOSÉ DE RIBAMAR. **Página Facebook**. 19 de junho de 2015. Disponível em: <<https://www.facebook.com/PaidaMalhada/photos/a.594638607261122.1073741828.594624713929178/940865825971730/?type=3&theater>>. Acesso em: 8 set. 2016.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CASA COR. **Casacor 2016: o maior evento de decoração da América Latina**. 2016. Disponível em: <<http://casa.abril.com.br/casa-cor/sobre>>. Acesso em: 30 out. 2016.

CARVALHO, Mario. 'O que me completa é sem dúvida o Boi da Maioba'. **O Estado do Maranhão**. Caderno DOM. São Luís, 29 de junho de 2014. Disponível em: <<http://imirante.com/oestadoma/online/29062014/pdf/DOM03.PDF>>. Acesso em: 8 out. 2016.

CUNHA, Patricia. Festa dos miolos de bumba-boi acontece nesta sexta-feira no Centro Histórico. **O Imparcial**. São Luís, 10 de julho de 2015. Disponível em: <http://www.oimparcial.com.br/_conteudo/2015/07/ultimas_noticias/urbano/177139-festa-dos-miolos-de-bumba-boi-acontece-nesta-sexta-feira-no-centro-historico.html>. Acesso em: 25 out. 2016.

D'EÇA, Marco Aurélio. **30 anos de oposição em São Luís**: só os governadores fizeram. 10 de fevereiro de 2014. Disponível em: <<http://www.marcoareliodeca.com.br/2014/02/10/30-anos-de-oposicao-em-sao-luis-so-os-governadores-fizeram/>>. Acesso em: 8 set. 2016.

FERRETTI, Sérgio F. **Mário de Andrade e o tambor de crioula do Maranhão**. REVISTA PÓS CIÊNCIAS SOCIAIS - SÃO LUÍS, V. 3, N. 5, JAN./JUL. 2006. Disponível em: <file:///C:/Users/Lu%C3%ADsa/Downloads/805-2696-1-PB.pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

FILHO, Hamilton Lima Oliveira. **A “Fabricação” do Bumba Meu Boi**: Imagens herdadas e conjunturas no ciclo ritual dos brincantes da Floresta. São Luís: UFMA, 2012. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais.

FONSÊCA, Danielle de Jesus Sousa. **Tem mascarado na festa de São Marçal**: o brincante de Pai Francisco no Bumba meu boi em São Luís/MA. Brasília: UNB, 2015. Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Arte.

GARCÍA, Mauro Jorge. **Laços de Felicidade fecha com chave de ouro o São João 2013. 9 de julho de 2013**. Disponível em: <http://maurojorgegarcia.blogspot.com.br/2013/07/lacos-de-felicidade-fecha-com-chave-de_6269.html>. Acesso em: 25 out. 2016.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Complexo Cultural do Bumba-Meu-Boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan / MA, 2011. 210p.

LIMA, Carlos de. **Leonardo Martins dos Santos**. In: BOLETIM DA COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE. n.29, ago.2004. Disponível em:
< <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/9a4a4d5c853e51956db39858c8ecf6ca.pdf>
>. Acesso em: 23 out. 2016.

LIMA, Roldão. Histórico. In: FERRETI, Sérgio (org.). **Tambor de Crioula: Ritual e espetáculo**. 3. ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2002. pg. 32 - 53.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura e Turismo. **Histórico - Teatro Artur Azevedo**. 2016. Disponível em:
<<http://www.cultura.ma.gov.br/portal/taa/index.php?page=historico>>. Acesso em 30 out. 2016.

MARANHÃO. **Memória de velhos**: depoimentos. Memória oral e cultura popular maranhense. São Luís: Lithograf, 1999. Volume V. 226p.: il.

MARQUES, Ester. Histórico. In: **Boi de Morros, 2007**. Disponível em:
<http://boidemorros.com/pagina_historico.php>. Acesso em: 5 set. 2015.

MARQUES, Ester. Genealogia. In: **Boi de Morros, 2007**. Disponível em:
<http://boidemorros.com/pagina_historico.php>. Acesso em: 5 set. 2015.

MAZZILLO, Maria; PACHECO, Gustavo; BITTER, Daniel. **Caretas de Cazumba**. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

O IMPARCIAL. **Chagas é afastado do Boi da Maioba por suspeita de pedofilia**. 17 de março de 2016. Disponível em:
<<http://imirante.com/oestadoma/noticias/2016/03/17/chagas-e-afastado-do-boi-da-maioba-por-suspeita-de-pedofilia.shtml>>. Acesso em 30 out. 2016.

PASSEIO URBANO. **Boi sotaque de costa de mão (Cururupu)**. 26 de maio de 2011. Disponível em: <<https://passeiourbano.com/2011/05/26/boi-sotaque-de-costa-de-mao-cururupu/>>. Acesso em: 12 set. 2016.

POMPA, Cristina. **As muitas línguas da conversão: missionários, Tupi e "Tapuia" no Brasil colonial**. Tempo, vol. 6, núm. 11, julho, 2001, pp. 27-44 Universidade Federal Fluminense Niterói, Brasil. Disponível em: <<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=167018156003>>. Acesso em: 31 out.2016.

PORTAL NO AR. **Festa de São João movimenta pelo menos R\$ 700 milhões no Nordeste**. 18 de junho de 2016. Disponível em: <<http://portalnoar.com/festa-de-sao-joao-movimenta-pelo-menos-r-700-milhoes-no-nordeste/>>. Acesso em: 25 out. 2016.

PRANDI, Reginaldo. **De africano a afro-brasileiro: etnia, identidade e religião**. REVISTA USP, São Paulo, n.46, p. 52-65, junho/agosto 2000. Disponível em: <<file:///C:/Users/Lu%C3%ADsa/Dropbox/MESTRADO/DISSERTA%C3%87%C3%83O/CAPA/32879-38437-1-SM.pdf>>. Acesso em: 30 out. 2016.

REIS, José R.S. **O abc do bumba-boi do Maranhão**. 2 ed. São Luís: Fort Gráfica, 2008. 60p.

RIOS, Adriano Farias. **Tradição e modernidade: o bumba-meu-boi do Maranhão**. São Luís: UFMA, 1999. Monografia de conclusão do Curso de Ciências Sociais.

ROSA, Luiz da. **Qual o Significado do Sábado de Aleluia? Onde está escrito que Jesus desceu ao inferno e tomou das mãos do Diabo a chave da vida e da morte?** 23 de abril de 2011. Disponível em <<http://www.abiblia.org/ver.php?id=179>>. Acesso em: 31 out. 2016.

RÜDIGER, F. 1999. **Comunicação e teoria crítica da sociedade: Adorno e a Escola de Frankfurt**. Porto Alegre, Edipucrs. 262 p.

SILVA, Lourdes Ana Pereira. **Melodrama como matriz cultural no processo de constituição de identidades familiares**: um estudo de (tele)novela e bumba meu-boi - usos, consumo e recepção. Tese de Doutorado em Comunicação e Informação) - Curso de PósGraduação em Comunicação e Informação, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2012.

SILVA V.; FARIA B.; COSTA J. **Mapeamento de planícies alagáveis da microrregião da baixada maranhense nos anos de 2001 e 2010**. Revista Territorium Terram, v. 3, n. 5, p.80-87, jan/jun, 2015. Disponível em: <file:///C:/Users/Lu%C3%ADsa/Downloads/998-4413-1-PB%20(1).pdf>. Acesso em: 30 out. 2016.

SILVEIRA, Marla de Ribamar Silva. **Nas entranhas do Bumba meu boi**: Políticas e estratégias para botar o Boi de Leonardo na rua. São Luís: UFMA, 2013. Dissertação de Mestrado em Cultura e Sociedade. Disponível em: <http://caxias.ufma.br:8080/pgcult/dissertacoesdoc/2011/NAS_ENTRANHAS_DO_BUMBA_MEU_BOI_Dissertacao_MARLA_SILVEIRA_2014.pdf>. Acesso em: 23 de out. 2016.

SOUSA, Arinaldo Martins de. **Dando nome aos Bois**: o bumba-meu-boi maranhense como artefato político. São Luís: UFMA, 2002. Monografia de conclusão do curso de Ciências Sociais.

TRIGUEIRO, O.M. **Apropriações do folclore pelos meios de comunicação de massa e pelo turismo**: o caso concreto do São João de Campina Grande - Paraíba. 1993. Disponível em: <http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-apropriacao-folclore.html>. Acesso em: 8 out. 2016.

TRIGUEIRO, O.M. **As festas folclóricas como acontecimento midiático**: reinventando a cultura nordestina. In: Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004. 443p. Organização: Mundicarmo Ferretti (CMF). p. 59 - 65. Disponível em:

<<http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/166f6d0bb752dcccfe20f0b181481660.pdf#page=59>>. Acesso em: 8 out. 2016.

TRIGUEIRO, O.M. **A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmediáticos**. 2005. Disponível em: <<http://bocc.ubi.pt/pag/trigueiro-osvaldo-espetacularizacao-culturas-populares.html#note1>>. Acesso em: 8 out. 2016.

TRIGUEIRO, O.M. **O ativista midiático da rede folkcomunicacional**. Revista Internacional de Folkcomunicação. Ponta Grossa, v. 4, n.7, p. 1-13, 2006. Disponível em: <<http://www.revistas.uepg.br/index.php/folkcom/article/view/536/370>>. Acesso em: 8 out. 2016.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. **As festas populares**: da Idade Média à idade da mídia. Geonordeste, São Cristóvão/ SE, v. 24, n. 2, p. 66-74, 2015. Disponível em: <<http://www.seer.ufs.br/index.php/geonordeste/article/view/5334/4400>>. Acesso em: 8 out. 2016.

Bibliografia

ANASTASSAKIS, Zoy. **Aproximação às concepções de design e artesanato em Lina Bo Bardi e Aloísio Magalhães**. PPGAS-Museu Nacional/UFRJ. Disponível em < http://www.docomomobahia.org/linabobardi_50/23.pdf>. Acesso em: 29 nov. 2012.

BARDI, Lina Bo. **Tempos de grossura**: o design no impasse. São Paulo: Instituto Lina Bo e P.M. Bardi, 1994.

BONSIEPE, Gui. **Design, cultura e sociedade**. São Paulo: Blucher, 2011.

BORGES, Adélia. **Design + Artesanato**: os caminhos do Brasil. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011. 239p.

BORRALHO, Tácito Freire. **Miolo de Boi**: brincante, brincante-manipulador e dançador. São Luís: UFMA/CCH/DEART, s/d.

CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **O teatro do poder: cultura e política no Maranhão**. São Luís: UFMA, 2008. Dissertação de Mestrado em Ciências Sociais. 179p.

CARVALHO, Maria Michol Pinho. **Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão**. São Luís: [s/n], 1995. 268p.

DAMT: Design, Arte, Moda e Tecnologia / Organização Gisela Belluzzo e Jofre Silva. – São Paulo: Edições Rosari, 2010. Disponível em: <
<http://sitios.anhembi.br/damt6/arquivos/damt-desig-arte-moda-e-tecnologia-6.pdf>>. Acesso em: 8 dez. 2012.

EGUCHI, H.; PINHEIRO, O. Design versus artesanato; identidades e contrastes. In: 8º P&D DESIGN, 2008. São Paulo. Anais do Oitavo Congresso Brasileiro de Pesquisa & Desenvolvimento em Design. São Paulo: AEND-BR, 2008. p. 1673-1679. Disponível em: < <http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/17390/17390.PDFXXvmi=RIXG0Rt6l2TqCunbhqqdQPCZKUDukridbhTb9nivpcX3Hle0NGdFwQFhLiM7L6kWne8xCq43D26knllc3zRApwRbQEiCLEz9SHHu8LzMOF8d1tp43iFtQwGlc0kXEU7wDP3MBCzpiLEkc4ogn4LeCrWOriM6eUDSKHFmjfNCXrWbvmrTrd95G7T8qHeFCSxmAeJUuxxt0uFwS8rlmBq3llba3qPFko3UEMQ9koDITjSNrk9OVBRFW4Q0vGGQ6JML>>. Acesso em: 28 nov. 2012.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Bumba-meu-boi: som e movimento**. São Luís: Iphan / MA, 2011. 252p.: il.

GOMES, Clícia Adriana Abreu. **O espetacular e o risível em bois de zabumba: a teatralidade como ação simbólica em enredos cômicos**. São Luís: UFMA, 2008. Monografia de conclusão do curso de Licenciatura em Educação Artística. 126p.

MAGALHÃES, Aloísio. **E Triunfo?** A questão dos bens culturais no Brasil. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985. 256 p.

MARANHÃO. **Memória de velhos**: depoimentos. Memória oral e cultura popular maranhense. São Luís: Lithograf, 1997. Volume II. 200p. II.

MARANHÃO. **Memória de velhos**: depoimentos. Memória oral e cultura popular maranhense. São Luís: Lithograf, 1997. Volume III. 163p.II.

MARANHÃO. **Memória de velhos**: depoimentos. Memória oral e cultura popular maranhense. São Luís: Lithograf, 1997. Volume IV. 199p. II.

MARANHÃO. **Memória de velhos**: depoimentos. Memória oral e cultura popular maranhense. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore/Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão, 2008. Volume VII. 286p. II.

SANCHES, Abmalena Santos. **O universo do Boi da Ilha**: um olhar sobre o bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão. Recife: UFPE, 2003. Dissertação de Mestrado em Antropologia. 192p.

SANTOS, Nilce Helena Marques dos. **A identidade discursiva das toadas do Bumba-meu-boi da Maioba**. Fortaleza: UFC, 2009. Dissertação de Mestrado. Programa de Pós-Graduação em Lingüística. 183p.

VIANA, Raimundo Nonato Assunção. **O bumba-meu boi como fenômeno estético**. Natal: UFRN, 2006. Tese de Doutorado em Educação. Programa de Pós-Graduação em Educação. 180p.