



**ANTONIO FRANCISCO
DE SALES PADILHA**

**A CONSTRUÇÃO ILUSÓRIA DA REALIDADE,
RESSIGNIFICAÇÃO E RECONTEXTUALIZAÇÃO
DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO A PARTIR
DA MÚSICA.**



**ANTONIO FRANCISCO
DE SALES PADILHA**

**A CONSTRUÇÃO ILUSÓRIA DA REALIDADE,
RESSIGNIFICAÇÃO E RECONTEXTUALIZAÇÃO
DO BUMBA MEU BOI DO MARANHÃO A PARTIR
DA MÚSICA.**

Tese apresentada à Universidade de Aveiro para cumprimento dos requisitos necessários à obtenção do grau de Doutor em Música – Etnomusicologia, realizada sob a orientação científica da Doutora Susana Bela Soares Sardo, Professora Auxiliar do Departamento de Comunicação e Arte da Universidade de Aveiro.

o júri

Presidente

Doutor **João Manuel Nunes Torrão**
Professor Catedrático da Universidade de Aveiro

Vogais

Doutor **João Soeiro de Carvalho**
Professor Associado da Universidade Nova de Lisboa

Doutora **Regina Maria do Rego Monteiro de Abreu**
Professora Associada da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Doutora **Katharina Doring**
Professora Assistente da Universidade do Estado da Bahia

Doutora **Susana Bela Soares Sardo (Orientadora)**
Professora Auxiliar da Universidade de Aveiro

Doutor **Jorge Manuel de Mansilha Castro Ribeiro**
Professor Auxiliar da Universidade de Aveiro

agradecimentos

Em primeiro lugar, a todos os cantadores e amos de bumba meu boi, que de forma generosa colaboraram e contribuíram com este trabalho. Sem a colaboração deles isso não teria sido possível. Em particular, agradeço a Donato Alves, Bebê Nunes, Francisco Naiva, José Carlos Lobato, Manoel Tetéu, Lili Sá Marques e à família de João Pereira pelos depoimentos preciosos. Agradeço aos pesquisadores que se dedicaram a entender o mundo do BMB: Michol Carvalho, Américo Azevedo Neto, Éster Marques, Mundinha Araújo, Zelinda Lima, Carlos de Lima, Sérgio Ferretti, Sanatiel Pereira, Joel Pereira, Isaurina Nunes, Kátia Bogeia e Esterlina Pereira, pessoas que partilharam comigo o seu conhecimento, seu tempo e a sua vontade de contribuir. À Regina Allgayer-Kaufmann, pelas observações, críticas e apoio em Viena. À Suzel Reily, pelas críticas, sugestão e apoio em Belfast.

À minha orientadora, Professora Doutora Susana Bela Sardo, que com suas aulas inspiradoras despertaram em mim o interesse pelo estudo da etnomusicologia; pela sua orientação académica e intelectual precisas; pelas críticas firmes, apropriadas, mas feitas de forma amável; pelo seu estímulo e apoio constantes; e, principalmente, pela confiança, paciência, acompanhamento minucioso e suporte de amiga nos momentos difíceis e desafiantes do trabalho, que me fizeram chegar onde jamais imaginei que pudesse chegar.

À Universidade de Aveiro e ao DECA, aos professores que contribuíram com o meu enriquecimento académico: Rosário Pestana, Jorge Castro Ribeiro, António Vassalo Lourenço, Helena Santana. À Cristina Silva, pela sua pronta ajuda e disponibilidade.

A Márcio Vasconcelos pela apoio no registro fotográfico e a Reinaldo Barros Jr pelas profícuas críticas e sugestões.

Aos amigos Solange Antonioletti, pela amizade e sábias observações; à Luciana, Juliana, Anderson, Paulo Edu, Roberto Carvalho, Marcos Aragão e Ana Freitas.

Aos meus pais, aos meus irmãos, aos meus amigos e, em especial, à minha família que suportou a ausência e sempre me apoiou em todos os momentos: Lisianne, Lorena, Lara e Júlia. À Escola de Música do estado do Maranhão e à Universidade Federal do Maranhão, pela oportunidade de realizar este trabalho. À todos, meu muito obrigado.

palavras-chave

Maranhão, música, bumba meu boi, etnomusicologia, póscolonialismo.

resumo

A presente tese inscreve-se no domínio da etnomusicologia. Resulta da realização de trabalho de campo no estado do Maranhão/Brasil, entre 2012 e 2014, e propõe um exercício de reflexão sobre as transformações pelas quais passou a prática performativa Bumba meu Boi, a partir da introdução dos instrumentos de sopro na sua componente musical, dando origem ao Boi de Orquestra. Parti do estudo etnográfico dos quatro principais estilos de Bumba meu Boi (sotaques) existentes antes da criação do Boi de Orquestra, e de uma pesquisa de cunho histórico que buscou o modo como esta prática se configurou já no século XX e como ela se traduz na performance (folguedo). Argumento que a criação do sotaque de orquestra favoreceu a aceitação do folguedo pela elite social do Maranhão, que o identificou como próximo da cultura europeia, da qual se sentia caudatária. O repertório performativo analisado neste trabalho inclui as toadas, as danças, as indumentárias e os rituais de batizado e morte do boi, a partir dos registros sonoros e visuais efetuados no mês de junho e julho de 2013. Desta forma, este trabalho procura contribuir para a compreensão do lugar que a música ocupou nos movimentos gerados pelos povos subjugados no período pós-colonial, na luta pela afirmação do seu direito à existência singular. Neste sentido serão analisados os processos de resignificação e de recontextualização do Bumba Meu Boi e da música, enquanto dispositivos que, no caso do Maranhão, contribuíram para a construção de mundos comuns a partir da criação de realidades ilusórias.

keywords

Maranhão, music, bumba meu boi, ethnomusicology, postcolonialism.

Abstract

This thesis is framed in the field of ethnomusicology. It results by fieldwork carried out in the state of Maranhão/Brazil between 2012 and 2014. It suggests a theoretical discussion about the transformation that the “Bumba meu Boi” went through since the adoption of brass instruments in the performance. This phenomena originated a new genre of Bumba Meu Boi which is called Boi de Orquestra (“Orchestral Bumba Meu Boi”). I used an ethnographic approach to the four principal styles of Bumba meu Boi (sotaques), which already existed before the creation of Boi de Orquestra, in articulation with an historical research, both bibliographical and archival, that sought to register how the Boi de Orquestra was born, by the end of the first half of the 20th century, and how can we recreate the history of its performance (folguedo). I argue that the creation of the orchestra style favoured the acceptance of the folguedo by the social elite of Maranhão, who identified in it some patterns of the so-called European culture, to which they wanted to belong. The repertoire analysed in this thesis includes the songs (“toadas”), the dances, the costumes and the rituals of baptism and death of the ox (“Boi”), through visual and sound records collected in the months of June and July of 2013. Thus, this work seeks to contribute to the understanding of the place that music had in the movements generated by subjugated peoples, in the post-colonial period, in the struggle to affirm their right to individual existence. In this sense the process of reframing and recontextualization of Bumba Meu Boi and music will be analysed as devices that, in the case of Maranhão, contributed to the construction of common worlds through the creation of illusory realities.

Índice

LISTA DE SÍMBOLOS E ACRÔNIMOS.....	iii
ÍNDICE DE FIGURAS	v
ÍNDICE DE QUADROS	vii
LISTA DE ANEXOS.....	ix
INTRODUÇÃO	1
Meu encontro com O BUMBA.	1
1 ENQUADRAMENTO TEÓRICO.....	5
1.1 Problemática e enquadramento conceptual.....	5
1.2 Análise conceptual.....	10
1.2.1 <i>Enunciados de identificação performativa.....</i>	<i>10</i>
1.2.2 <i>Enunciados de identificação histórica.....</i>	<i>12</i>
1.2.3 <i>Enunciados de identificação política.....</i>	<i>13</i>
1.3 Objetivos e estrutura da tese.....	18
2 ENQUADRAMENTO ETNOGRÁFICO.....	21
2.1 O Maranhão e suas singularidades.....	21
2.1.1 <i>Tentativas e disputas colonizadoras do Maranhão.....</i>	<i>22</i>
2.1.2 <i>Franceses, portugueses e holandeses adentram no terreiro.....</i>	<i>24</i>
2.1.3 <i>A economia em ebulição: o branco do algodão traz o negro para o Maranhão.....</i>	<i>27</i>
3 O ENREDO, OS GRUPOS E OS SOTAQUES.....	37
3.1 Componentes do BMB.....	38
3.1.1 <i>O Nome do Boi.....</i>	<i>38</i>
3.1.2 <i>Os Personagens.....</i>	<i>39</i>
3.1.3 <i>Personagens comum a todos os grupos.....</i>	<i>42</i>
3.1.4 <i>A Toada.....</i>	<i>43</i>
3.1.5 <i>Os Instrumentos.....</i>	<i>45</i>
3.1.6 <i>A Coreografia.....</i>	<i>45</i>
3.2 Os Sotaques do BMB.....	46
3.2.1 <i>O Sotaque de Zabumba.....</i>	<i>47</i>
3.2.2 <i>O Sotaque de Matraca ou da Ilba.....</i>	<i>58</i>
3.2.3 <i>O Sotaque da Baixada ou Pindaré.....</i>	<i>68</i>
3.2.4 <i>O Sotaque de Cururuçu ou Sotaque Costa de Mão.....</i>	<i>77</i>

3.3 O sotaque de orquestra.....	85
3.3.1 <i>O Boi de Orquestra - História e Memória</i>	<i>85</i>
3.3.2 <i>Instrumentos utilizados no Boi de Orquestra</i>	<i>104</i>
4 Do terreiro ao arraial: biografia do boi contemporâneo.....	115
4.1 A dimensão religiosa do BMB.....	115
4.2 O renascimento do boi	117
4.3 O batizado do boi.....	118
4.4 A vida performativa do boi	121
4.5 A morte do boi.....	122
5 A construção do BMB - processos de resistência pós-colonial.....	127
5.1 Registros do BMB no Brasil.....	135
5.2 Processos de perseguição do BMB no Maranhão.....	138
6 O uso político do BMB. Resignificação e inscrição da performance na indústria da cultura.....	159
6.1 Os mediadores culturais.....	159
6.2 O uso político do BMB.....	165
6.3 Tradição e mercantilização do BMB	179
6.4 O BMB e a indústria cultural.....	186
6.4.1 <i>O BMB e o rádio</i>	<i>197</i>
6.4.2 <i>Os festivais de BMB e a mídia.....</i>	<i>200</i>
6.4.3 <i>A patrimonialização do BMB como bem imaterial.....</i>	<i>201</i>
7 Conclusões.....	205
BIBLIOGRAFIA	217
ENTREVISTAS	228
GLOSSÁRIO	229

ANEXOS¹

- i Crônica de João Domingos Pereira do Sacramento publicada no Semanário Maranhense, em 05 de Julho de 1868.
- ii Notas publicadas nos jornais dos séculos XIX e XX dando conta do incômodo causado pelo BMB.

¹ Os documentos abaixo listados encontram-se no suporte digital anexo ao corpo da tese.

- iii Notas publicadas nos jornais dos séculos XIX e XX dando conta dos conflitos ocorridos na performance do BMB.
- iv Notas publicadas nos jornais dos séculos XIX reclamando do uso de busca-pés no BMB.
- v Notas publicadas nos jornais dos séculos XIX dando conta da viagem do grupo brincantes para participarem da feira Colombiana em Chicago.
- vi Notas publicadas nos jornais dos séculos XIX e XX convidando para a performance do BMB.
- vii Portaria da Polícia Civil de 02 de Junho de 1956 disciplinando a performance do BMB.
- viii Notas publicadas em Jornais de 1965 sobre as festas juninas, quando o BMB já aparece performando no centro da cidade de São Luís.
- ix Notas publicadas nos jornais de 1965 anunciando festas caipiras nos clubes sociais de São Luís tendo o BMB como atração.
- x Exemplo 1. Toada "Guarnicê" do BMB de Sotaque de Zabumba.
- xi Exemplo 2. Toada "Lá Vai" do BMB de Sotaque de Zabumba.
- xii Exemplo 3. Dança do BMB de Sotaque de Zabumba.
- xiii Exemplo 4. Toada "Maranhão, meu tesouro, meu torrão" do BMB de Sotaque de Matraca.
- xiv Exemplo 5. Dança do BMB de Sotaque de Matraca.
- xv Exemplo 6. Toada "Novilho Brasileiro" (urrou) do BMB de Sotaque de Pindaré.
- xvi Exemplo 7. Dança do BMB de Sotaque da Baixada.
- xvii Exemplo 7a. Dança do BMB de Sotaque da Baixada.
- xviii Exemplo 8. Toada "Guarnicê" do BMB de Sotaque de Costa de Mao.
- xix Exemplo 9. Toada "Lá Vai" do BMB de Sotaque de Costa de Mão.
- xx Exemplo 10. Dança do BMB de Sotaque de Costa de Mão.
- xxi Exemplo 11. Toada "Amor Prá Dar" de BMB de Sotaque de Orquestra.
- xxii Exemplo 12. Toada "Bela Mocidade" do BMB de Sotaque de Orquestra.
- xxiii Exemplo 13. Toada "Morros" do BMB de Sotaque de Orquestra.
- xxiv Exemplo 14. Dança do BMB de Sotaque de Orquestra.
- xxv Exemplo 15. Ritual de Batismo do Boi de Maracanã.
- xxvi Exemplo 16. Ritual de Morte do Boi de São Simão.
- xxvii Exemplo 17. Toada de Pique do BMB de Sotaque de Matraca. Boi da Maioba em 27 de junho de 2012 em São Luís.
- xxviii Exemplos 18 e 19. Toadas de Pique.
- xxix Exemplo 20. Toada Antiga.

LISTA DE SIGLAS E ACRÔNIMOS

ABL	Academia Brasileira de Letras
AML	Academia Maranhense de Letras
APEM	Arquivo Público do estado do Maranhão
BMB	Bumba meu boi
BPBL	Biblioteca Pública Benedito Leite
CCCS	Centre for Contemporary Cultural Studies
CCPDVf	Centro de Cultura Popular Domingos filho
CMF	Comissão Maranhense de Folclore
COHATRAC	Conjunto Habitacional dos Trabalhadores Comercíarios
EMEM	Escola de Música do estado do Maranhão “Lilah Lisboa”
FJP	Fundação João Pinheiro
FUNC	Fundação Municipal de Cultural de São Luís
FUNCMA	Fundação Cultural do Maranhão
IBGE	Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística
IDH	Índice de Desenvolvimento Humano
INET MD	Instituto de Etnomusicologia Música e Dança da Universidade de Aveiro
IPEA	Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada
IPEM	Instituto de Previdência do estado do Maranhão
IPHAN	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
LABORARTE	Laboratório de Expressão Artística do Maranhão
MINC	Ministério da Cultura
PIB	Produto Interno Bruto
OSB	Orquestra Sinfônica Brasileira
PNUD	Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento
QUB	Queen’s University Belfast
SECMA	Secretaria de estado da Cultura do Maranhão
SESC	Secretaria de estado da Cultura
TSE	Tribunal Superior Eleitoral
UA	Universidade de Aveiro
UFMA	Universidade Federal do Maranhão

Figura 23. Vaqueiro de um BMB de sotaque de zabumba. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	56
Figura 24. Rajados, Vaqueiros e Tapuias de um BMB de sotaque de zabumba. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.....	57
Figura 25. Boi de um grupo de sotaque de matraca. Boi de Ribamar. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	59
Figura 26. Toada “Maranhão meu tesouro, meu torrão” (Humberto do Maracanã). Transcrição melódica e poética a partir de vídeo Maranhão meu tesouro, meu Torrão de Humberto do Maracanã. Fonte: vídeo de execução: Diego Sousa (dyegomanner@gmail.com). (Vide DVD: Exemplo 4).....	60
Figura 28 Toque de matraca no BMB de	61
Figura 27. Tocador de matraca no BMB de sotaque de matraca. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	60
Figura 29. Matraqueiro do BMB da Pindoba. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	62
Figura 30. Tocadores de Pandeirões de um BMB de.....	62
Figura 31. Toque de pandeirão no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	62
Figura 32. Toque de soque no pandeirão no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	63
Figura 33. Variações do toque no pandeirão no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	64
Figura 34. Maracá usado no BMB de sotaque	64
Figura 35. Toque de maracá no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	64
Figura 36. Variação do toque de tambor onça no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	65
Figura 37. Tambor Onça no BMB de sotaque de matraca. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	65
Figura 38. Toque de tambor onça no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	65
Figura 39. Caboclo de pena do BMB de Maracanã. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.....	66
Figura 40. Rajado do BMB de Maracanã. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	67
Figura 41. Índias do BMB de Maracanã. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.....	67
Figura 42. Boi de um grupo de BMB de Sotaque da Baixada. Boi de Apolônio. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	69
Figura 43. Toada “Urrou do Boi”. Transcrição a partir do vídeo de Joelsom Medeiros, musicamiga: BMB de Pindaré (Vide DVD: Exemplo 6)	70

Figura 44. Tocadores de Pandeirões do BMB.....	71
Figura 45. Toque de pandeirão no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	71
Figura 46. Badalos de um BMB de sotaque da	72
Figura 47. Toque de badalos no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.	72
Figura 48. Matracas no BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	72
Figura 49. Toque de matraca no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.	72
Figura 50. Tambor Onça no BMB de sotaque	73
Figura 51. Toque de tambor onça no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	73
Figura 52. Cazumbás de um BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.	75
Figura 53. Índios de um BMB de sotaque.....	76
Figura 54. Índias de um BMB de sotaque da.....	76
Figura 55. Vaqueiro de um BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013. 76	
Figura 56. Boi de um grupo de BMB de sotaque de costa de mão. Boi de Antoniel de Cururupu. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	79
Figura 57. Toada “Guarnicê” de um grupo de BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013. (Vide DVD: Exemplo 8).....	80
Figura 58. Toada “Lá vai” de um grupo de BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013. (Vide DVD: Exemplo 9).....	81
Figura 59. Caixa do BMB de sotaque de costa.....	82
Figura 60. Toque de caixa no BMB sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	82
Figura 61. Maracá no BMB de Sotaque de costa de mão. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	82
Figura 62. Toque de maracá no BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	82
Figura 63. Toque do tambor onça no sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.....	83
Figura 64. Índias do BMB de sotaque de costa de mão. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	84
Figura 65. José Linhares, o primeiro músico de sopro a tocar no BMB.	86

Figura 66. Manoel Tetéu, tocador de banjo do boi “Resolvido” da Vila Pereira e fundador do boi de Peri de Cima. Fotografia: Família Desterro.	88
Figura 67. Local onde acontecia o terreiro do Boi da Vila Pereira. Fotografia: Antônio Padilha, 2014.....	91
Figura 68. Sr. João Evangelista Pereira, o introdutor dos instrumentos de sopro no BMB. Fotografia: Família Pereira (cortesia de José Santos).	92
Figura 69. Indústria de Cerâmica de João.	91
Figura 70. Produtos da Indústria de João Pereira. Fotografia: Antônio Padilha, 2014.	91
Figura 71. Sr. José do Carmo Cantanhede Família Santos. Fotografia Antônio Padilha, 2014. .	92
Figura 72. Adjair dos Santos (Dedé) Fotografia: Família Pereira	92
Figura 73. Toada “Amor Prá Dar” de Donato Alves. Transcrição melódica e poética a partir da entonação de Donato Alves registrada em 5/09/2012 em São José de Ribamar –Maranhão...	97
Figura 74. Boi de um BMB de Sotaque de Orquestra. Boi de Nina Rodrigues. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	100
Figura 75. Toada “Bela Mocidade” de Donato Alves. Transcrição melódica e poética a partir de filmagem realizada no dia 27/06/2013 no CEPRAMA em São Luís – Maranhão.	102
Figura 76. Toada “Morros” do boi de Morros sotaque de orquestra.	103
Figura 77. Naípe de sopro do Boi de Orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	105
Figura 78. Naípe de cordas do Boi de Orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.....	106
Figura 79. Zabumba do Boi de sotaque de orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	107
Figura 80. Toque de bumbo no sotaque de orquestra. Transcrição de minha autoria a partir de registro feito no dia 26/06/2013.	107
Figura 81. Maracá do boi de sotaque de orquestra. Fotografia: Renato Pereira.	108
Figura 82. Exemplo 30. Toque de maracá no sotaque de orquestra. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.	108
Figura 83. Tambor Onça do boi de sotaque.....	108
Figura 84. Toque de tambor onça no sotaque de orquestra. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.	108
Figura 85. Índia do boi de sotaque de orquestra “Morros”. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	109
Figura 86. Índios do boi de sotaque de orquestra “Morros”. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.	110
Figura 87. Vaqueiro de fita do Boi de Orquestra de São Simão	Figura 88. Vaqueiro
campeador do boi do boi de sotaque de orquestra de São Simão	110
Figura 89. Toques dos instrumentos de percussão no baião. Transcrição de http://rafaelmoreira.files.wordpress.com/2011/03/baic3a3o3.jpg	113

Figura 90. Toques do bumbo no Boi de Orquestra. Transcrição a partir dos registros de campo feitos no dia 26/06/2013.....	113
Figura 91. Toques do bumbo no Boi de Orquestra. Transcrição a partir dos registros de campo feitos no dia 26/06/2013.....	113
Figura 92. Comparativo do toques do maracá no Boi de Orquestra e do bandeiro no Baião. Transcrição a partir dos registros de campo feitos no dia 26/06/2013.	113
Figura 93. Transcrito a partir do registro do batizado do boi do Maracanã realizado no dia 23 de junho de 2013. Fonte: Marco Antônio Silva Freire publicitado em https://www.youtube.com/watch?v=-V50wQyLoe8 (Vide DVD: Exemplo 15).	119
Figura 94. Batizado do Boi da Pindoba.....	121
Figura 95. Morte do Boi de São Simão.	125
Figura 96. <i>Dança de Negros</i> , Zacharias Wagener	128
Figura 97. Illustration by James Wells Champney as published in the book "The Great South" by Edward King.	132
Figura 98. Toada de Pique do Boi da Maioba. Transcrito a partir do vídeo postado por Airton Macedo. Fonte: https://www.youtube.com/watch?v=9UHjHw5NEy4 (Vide DVD: Exemplo 17).	150
Figura 99. Transcrição feita a partir da entonação de José Nilson Serra em 03 de Fevereiro de 2014 em sua casa em São Luís – MA (Vide DVD: Exemplo 18).....	151
Figura 100. Transcrição feita a partir da entonação de José Nilson Serra em 03 de Fevereiro de 2014 em sua casa em São Luís - MA. (Vide DVD: Exemplo 19).	151
Figura 101. Resposta do público à performance coletiva de um grupo de BMB de sotaque de orquestra e de um grupo de BMB de sotaque da baixada.	178
Figura 102. Canção “Toada Antiga”. Transcrição feita a partir do Long Play “I Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão”.	192
Figura 103. Capa e selo do Long Play “I Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão”.	193
Figura 104. Capa e contra capa do LP Bandeira de Aço.	195
Figura 105. Encontro de Gigantes nos anos de 2006, 2010 e 2012. Fonte: Imirante.globo.com	200
Figura 106. Festivais dos Bois de Zabumba. Fonte: maranhaomaravilha.blogspot.pt	201
Figura 107. Desfile da Ala do BMB na Beija Flor em 2013. Fonte: Jornal o “Estado do Maranhão”	203
Figura 108. Brincantes de BMB em Performance no Sambódromo do Rio de Janeiro na Ala do Boi na Beija Flor em 2013. Fonte: Jornal o “Estado do Maranhão”.	203

ÍNDICE DE QUADROS

Quadro 1. Situação do BMB no seu percurso histórico.	15
Quadro 2. Descrição dos personagens do BMB.	41
Quadro 3. Sequência da apresentação das toadas do BMB.	44
Quadro 4. Transcrição do Anúncio do BMB a performar na porta do Palácio dos Leões. Fonte: Diário de São Luiz, 24 de junho de 1948. Ed. 1045.....	88
Quadro 5. Jornal “O Globo”, 19 de julho de 1854. Edição 267.....	136
Quadro 6. Jornal “O Globo”, 02 de julho de 1858. Anno V - Nr. 1.....	137
Quadro 7. Documento do Corpo de Polícia – Partes do Dia. Fonte: (Nunes, 2011: 37).	142
Quadro 8. Diário do Maranhão, 25 de Agosto de 1876. Ed. 915 Anno VII.	143
Quadro 9. Jornal “Diário do Maranhão”, 27 de junho de 1876 . Ano VII - Ed. 867...	145
Quadro 10. Jornal “Diário do Maranhão”, 09 de Julho de 1876. Ano VII - Ed. 877....	146
Quadro 11. Jornal “Pacotilha”, 17 de junho de 1881. Ano I – Ed. 57.....	146
Quadro 12. Jornal “Pacotilha”, 25 de junho de 1884. Ano IV - Ed. 167.....	147
Quadro 13. Jornal “Diário do Maranhão”, 09 de julho de 1876. Anno VII – Ed. 877. .	147
Quadro 14. Jornal “Pacotilha”, 31 de julho de 1916. Anno XXXVI – Ed. 178.....	147
Quadro 15. O Jornal “O Jornal”, 23 de Agosto de 1916. Ano II - Ed. 531.....	148
Quadro 16. Jornal “Pacotilha”, 16 de março de 1917. Anno XXXVIII – Ed. 63.	149
Quadro 17. Jornal “O Globo”, 02 de julho de 1858.....	152
Quadro 18. Jornal “Pacotilha”, 20 de junho de 1881. Ano I - Ed. 59.....	152
Quadro 19. Jornal “Pacotilha”, 04 de julho de 1881. Ano I - Ed. 69.....	153
Quadro 20. Pacotilha, 18 de junho de 1915. Ano XXXV - Ed. 142.....	153
Quadro 21. Jornal “Pacotilha”, 30 de junho de 1916. Ano XXXVI - Ed. 152 (1).....	154
Quadro 22. Jornal “O Jornal”, 08 de junho de 1921. Edição 2003.	155
Quadro 23. Jornal “Pacotilha”, 22 de maio de 1893. Edição 120.....	160
Quadro 24. Jornal “Diário do Maranhão”, 26 de outubro de 1893.....	160
Quadro 25. Jornal “Pacotilha”, 22 de junho de 1897, Anno XVII - Ed. 145.	161
Quadro 26. Jornal “Pacotilha”, 25 de junho de 1897. Anno XVIII - Ed. 147.	162
Quadro 27. Jornal “Pacotilha”, 28 de junho de 1897. Anno XVIII – Ed. 149.....	162
Quadro 28. Transcrição do Anúncio do BMB a performar na porta do Palácio dos Leões. Fonte: Diário de São Luiz, 24 de junho de 1948. Edição 1045.....	163
Quadro 29. “Jornal do Dia”, 05 de julho de 1955. Notícia de Capa.	166
Quadro 30. “Jornal do Dia”, 05 de julho de 1955. Notícia Interna.	166
Quadro 31 Quadro Demonstrativo do crescimento dos diversos sotaque do BMB de 1992 a 2013. Fonte C.M.F.....	177
Quadro 32. Recursos despendidos nos Festejos Juninos de 1997 a 2013. Fonte Governo do Maranhão.....	188
Table 33. Quadro de comendas outorgadas pelo MINC aos grupos de BMB do Maranhão.....	202

INTRODUÇÃO

MEU ENCONTRO COM O BUMBA.

Em outubro de 1982, depois de 10 anos de afastamento do estado do Maranhão onde nasci, foi-me solicitado por algumas alunas de uma Escola de 2º Grau em São Luís² do Maranhão, onde ensinava, que eu as ajudasse a preparar um arranjo para uma canção que elas pretendiam defender no festival de música daquela Escola. Após uma série de ensaios e várias mudanças de estrofes, rimas, ritmos e andamentos, consideramos a obra concluída. Durante o festival, a canção foi apresentada e recebeu muitos aplausos. Logo em seguida foi anunciada uma canção concorrente que tinha como base o padrão rítmico associado ao bumba meu boi³ (BMB) do Maranhão. Fiquei deveras surpreso com o entusiasmo dos expectadores que, de pé, acompanhavam com palmas o ritmo executado pelo músico que tocava o pandeirão, gritando empolgados: *já ganhou, já ganhou!*. Logo sobrevieram as lembranças da minha relação de infância com o folguedo do BMB, que teriam ficado esquecidas na minha memória.

Eu, menino de seis anos em São Bento⁴, segui ao longo de 15 quadras⁵ um BMB que passou na rua onde eu morava. Era 16 de julho, dia consagrado a Nossa Senhora do Carmo, que, naquela época, era a data quando ocorria a morte do boi. Era inusitado para a minha família ver um menino de seis anos de idade sair de casa, sem a companhia de algum adulto e juntar-se com brincantes de boi, que à altura eram olhados de forma preconceituosa por parte das “famílias de bem”, pois além de serem movidos a goles de conhaque, eram, em sua maioria, negros. Lembro-me do meu pai, desesperado, chegando para me levar para casa, muito nervoso, pois ele já havia estado em muitos lugares à minha procura e sempre ouvia das pessoas a quem por mim perguntava: *Passou por aqui acompanhando o boi*. Apesar de bastante

² Cidade situada na Ilha de Upaon-Açu e capital do estado do Maranhão.

³ Dança dramática bastante disseminada no estado do Maranhão. Uma alegoria do animal constituída de armação de madeira leve, também conhecida como carcaça, em formato de um boi, em torno da qual os participantes cantam e dançam. Neste trabalho substituirei o termo “bumba meu boi” pela junção apenas das três letras iniciais, em maiúsculas, de cada uma das palavras que o compõe, ou seja, “BMB”.

⁴ Cidade localizada na região da baixada ocidental do estado do Maranhão.

⁵ A cidade de São Bento, tal como a maioria das cidades novecentistas brasileiras e da América Latina, é construída a partir de uma malha quadriculada, cuja unidade mínima se designa por quadra ou quarteirão. Esta organização urbana decorre da construção de alternativas às cidades construídas a partir do conceito de “rua” ou “avenida”. Um quarteirão ou quadra, embora possa ser variável, tem habitualmente 100 metros.

irritado, ele não me castigou. Penso que, por ser músico, meu pai compreendia muito bem o que era experimentar os encantos dos ritmos dos tambores e das melodias das canções que embalavam o boi.

Lembrei-me também da segunda vez que tive contato com o BMB: chegou em São Bento, contratado pelo Sr. Melquíades, um comerciante da cidade, o boi do povoado “Capim Seco”, local conhecido por ser um reduto quilombola⁶, onde residiam afrodescendentes e bons batedores de tambor. No início da noite, assisti à performance do grupo constituído por alguns brincantes, que dançavam usando chapéus de palha enfeitados com parcas fitas, e a armação do boi, era coberta por um couro confeccionado com veludo preto, onde podia ser distinguida a figura de São João carregando o menino Jesus, bordado com canutilhos. O que mais me chamou a atenção foi a forma firme e decidida como os integrantes do grupo – os negros – tocavam o tambor. Soube posteriormente que este instrumento é designado por “tambor de fogo”, sendo tocado a murro e com grande potencial de ressonância. Este modo de tocar baseia-se na crença de que o tambor de fogo seria usado para a comunicação entre os negros africanos escravos.

Mas a lembrança mais penosa que recordei sobre a minha relação com o BMB era da minha tristeza com a morte do boi de São Bento, organizado por Seu Nicolau⁷. Eu não aceitava que o boi, que tanta animação e alegria trazia para nós no mês de junho, tivesse que morrer. Tristeza essa só atenuada pela informação de que, logo após a morte do novilho, seria servida uma saborosa comida, e que o galho de árvore enterrado no terreiro, usado para amarrar o boi no ritual de sua morte - o mourão -, estaria enfeitado com pastilhas para serem distribuídas às crianças no final da festa. Impressionava-me o momento em que o vaqueiro puxava a faca e a enfiava no pescoço do boi. Nesse momento, o miolo⁸ despejava em uma bacia de alumínio uma garrafa de vinho tinto - “o sangue do boi” -, que depois era distribuído aos presentes para solverem e comungarem a morte do animal. A carcaça, que a essa altura já estava quase avariada, expondo as tatuagens geradas pelo ritual do batismo de fogo, era enterrada. Hoje observo o quanto esses momentos foram marcantes em minha vida, pois embora tenham

⁶ Comunidade de negros descendentes de escravos africanos.

⁷ Afrodescendente “Amo” do boi de São Bento, município localizado na baixada ocidental maranhense.

⁸ Miolo é o brincante que fica dentro da armação do boi e lhe dá vida através dos movimentos que geram a dança. Também denominado, de fato, espírito, tripa ou alma do boi.

ficado como que adormecidos durante tantos anos, uma vez evocados, transformaram-se em memórias muito fortes e quase revivenciadas.

Já residindo em São Luís, capital do Maranhão, tive como vizinho de frente, por quase 20 anos, o arraial do IPEM. Trata-se do Clube da Previdência do Estado do Maranhão, onde durante as décadas de 1980 e 1990 era montado um arraial⁹ de São João. O espaço era decorado com bandeirinhas de papel de seda colorido, balões e outros enfeites, sendo igualmente delimitado com barracas onde eram vendidas comidas e bebidas. O arraial do IPEM era considerado como o mais organizado e o mais concorrido arraial de São João da cidade de São Luís. Excursionando por esse arraial, durante as doze noites em que ele acontecia, a cada ano, pude observar o envolvimento de parte da comunidade de São Luís com o BMB apresentado justamente durante os festejos de São João.

Durante muitos anos, assisti às performances dos grupos de BMB nos mais variados arraiais de São Luís. Pude observar a diferença existente entre os diversos estilos, a disputa que se desenhava entre os grupos e ainda o modo como diferentes estratos sociais se aproximavam mais de determinados estilos do bumba. Progressivamente, fui-me interessando em particular pelo chamado “Boi de Orquestra”, que se destacava de todos os outros estilos pelo uso de instrumentos melódicos, os quais, articulados com a percussão, chegavam a incitar as jovens adolescentes a dançarem, imitando os passos das índias que bailavam em torno do boi. Questionei-me, como músico de sopro, como teria decorrido a introdução desses instrumentos em um folguedo¹⁰ eminentemente percussivo. A diferença entre este estilo de BMB e todos os outros era abissal. E essa abissalidade manifestava-se em muitos aspectos contrastantes: o da **música** - que no Boi de Orquestra incluía instrumentos melódicos -, o da **dança** - que no Boi de Orquestra apresentava uma coreografia mais elaborada -, o da **intencionalidade performativa** -, que no Boi de Orquestra era manifestamente expositiva ao invés de participativa (*vide infra*) -, e o da **cor**, que, no caso do Boi de Orquestra, inclui muito

⁹ A palavra Arraial pode designar um espaço preparado especialmente para a realização de festas ou a própria festa.

¹⁰ O termo folguedo foi muito utilizado pelo Movimento Folclórico Nacional nos anos 1949 a 1964, quando foram intensificados os estudos sobre a cultura no Brasil. São assim denominadas as festas de caráter lúdico e popular, cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral. Grande parte dos folguedos está, originalmente, associada ao contexto religioso.

mais participantes brancos. Mantinha-se, porém, um elemento comum: o **enredo** em torno da morte e ressurreição do boi, celebrado durante o São João.

Mas esta era apenas a dimensão visível e audível do que incorpora o fenômeno do BMB no Maranhão. Olhei para o BMB, durante muito tempo, sem ter a mínima noção de seus conflitos, da relação de afetividade dos seus brincantes com o folguedo, e mesmo dos laços de pertencimento que os une e os identificam. Somente quando participei como músico, mesmo que por pouco tempo, de um grupo que tinha o BMB como base e, depois, como gestor da Cultura do Estado do Maranhão (1998-2006), é que pude perceber toda a dimensão emocional associada ao BMB, que é também um espelho das relações de cotidiano dos seus participantes.

1 ENQUADRAMENTO TEÓRICO

1.1 Problemática e enquadramento conceptual

O BMB define uma prática performativa que, apesar de ser transversal a todo o Brasil, transformou-se num ícone de identificação do Estado do Maranhão, tendo sido patrimonializado em 2011 pelo IPHAN. Porém, tal como muitas outras práticas performativas de base não católica, foi francamente perseguida durante o período colonial e, mesmo após a independência do Brasil, pela ambição política de expurgar do país tudo o que impedisse o seu “branqueamento”.

Durante todo o percurso do BMB no Maranhão, podemos constatar as ambiguidades que sempre acompanharam a região, com as separações claras de segmentos sociais, a sua rígida estratificação em classes sociais, onde o branco ocupou um espaço que demarcou como “civilizado”, tornando-o impermeável a qualquer sinal que pusesse em causa os padrões de civilização desejados, geralmente associados a paradigmas de europeidade. Consequentemente, no Maranhão, gerou-se uma sociedade preconceituosa com divisão social em classes rigorosamente hierarquizadas, obediente a uma política quase de *apartheid*: os brancos frequentavam a Igreja da Sé, os mulatos a igreja de Nossa Senhora da Conceição dos Mulatos e os “pretos” a igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Os negros que mantinham a sua religião de raiz africana eram perseguidos¹¹.

Em 1751, por determinação do Marquês de Pombal, foi fundado o Vice-Reino do Grão Pará e Maranhão. Esta condição semiautônoma incentivou as migrações de portugueses, principalmente açorianos, e aumentou o tráfico de escravos e de produtos para a região. Incentivou também a criação de uma elite local, de perfil agrícola e pecuarista, profundamente cúmplice do Reino e que resistiu ao próprio projeto de Independência do Brasil (1822)¹². Esta

¹¹ Um exemplo disso é o processo sofrido em 1877, por Amélia Rosa, preta liberta, considerada como *pajé* (Ferretti, 2004). “Nas informações sobre a prisão de 1877, Amélia Rosa aparece como “Rainha da Pajelança”¹¹, muito procurada para curar males físicos e espirituais, inclusive para “tirar o Diabo do couro”; realizava em sua casa rituais com dança (não há referências a tambores ou outros instrumentos)” (Ferretti, 2004: 49).

¹² O Maranhão, que nunca demonstrou ser a favor da separação com Portugal, tendo sido o penúltimo estado a reconhecer a independência do Brasil, recebeu a força de Lord Cochrane perante a junta governativa quanto a aceitação do novo regime. Marcelo Cheche Galvês (apud Borralho, 2009: 36) insinua que a festa cívica que ocorreu a partir do dia 12 de outubro 1825 (ou seja, 3 anos após proclamada a Independência do Brasil) teve como motivação comemorar o aniversário do Imperador, com a inauguração do busto do S.M. Imperador, na sala de secção da Câmara da cidade, era na verdade um juramento de fidelidade a D. Pedro I, mas não ao Brasil.

elite, muito por conta da facilidade de acesso à metrópole, viria a gerar um corredor de intelectuais, poetas e literatos formados em Portugal pela academia de Coimbra, transformando São Luís na chamada “Atenas Brasileira” (Corrêa, 1983). Após a proclamação da República, as forças políticas da região sul do país assumiram o controle e o Maranhão passou a ser um Estado periférico, o que ocorre até nos dias de hoje, levando a classe política, intelectuais, jornalistas e acadêmicos a rever a condição de povo letrado, que tinha como símbolo de erudição, e buscar na cultura popular um outro epíteto que o representasse diante dos seus e dos outros. Essa situação forjou uma interação cultural, onde se mesclaram padrões populares e eruditos. Exemplo disso foi o concerto realizado em 12 de Junho de 2012, à guisa de comemoração dos 400 anos de fundação de São Luís, quando a Orquestra Sinfônica Brasileira (OSB) apresentou um repertório dedicado exclusivamente às toadas de BMB.

No entanto, a ideia de valorização da cultura popular não foi, inicialmente, aceita pela classe social dominante do Estado, que a considerava provinda de gente socialmente menos favorecida e, sobretudo, descendentes de escravos negros e nativos¹³. Foi necessária uma intensa mediação cultural (Canclini, 1989; Hall, 2003; Bhabha, 1998) por parte de diferentes segmentos da sociedade (comerciantes, acadêmicos, pesquisadores, jornalistas, gestores públicos), e o interesse de uma classe política que via nas manifestações populares e nas festas (Canclini, 1981) um filão a ser explorado e garantidor de votos¹⁴. No entanto, essa exploração carecia de que as brincadeiras populares passassem por um processo civilizatório¹⁵ para lhes garantir a aceitabilidade pela classe social dominante, o que, no caso do BMB, vai acontecer com a introdução dos instrumentos de sopro de orquestra. A inclusão dos instrumentos de sopro vai transformar significativamente o folguedo, alterando-lhe a música, que ficará mais parecida com a música ouvida nas estações de rádios [baião], e a dança, aproximando-a da dança de salão, atraindo assim um público mais diverso no que a idade e proveniência social dizem respeito. Além disso vai também modificar significativamente a performance do folguedo, que deixa de ser participativa para se transformar no que Tomas Turino designa por

¹³ Durante boa parte do Séc. XIX, a ideia que se queria ter do Maranhão era de um povo identificado com o europeu branco. O Maranhão almejado era de um mundo grego, erudito e branco. Os traços populares e negros, que lembrem a África e os índios, são indesejáveis, portanto suas culturas são marginais, impuras, doentes, que não devem contaminar o patrimônio genético e cultural maranhense (Barros, 2007: 98).

¹⁴ “Um amo de BMB pode carrear mais votos que um vereador” (Azevedo, 2012).

¹⁵ Norbert Elias (1939) faz um relato do que era esperado de um povo civilizado. Não só era esperado que falasse o francês, como imitassem os comportamentos e a conduta da corte de Luís XIV. O boi, que apresentava os instrumentos de sopro, também apresentava em sua dança a formação em fila tipo indiana, como ocorre na quadrilha francesa, diferentemente dos outros bois que dançavam em círculo, como os negros e os índios.

performance apresentativa (Turino, 2008). As mudanças provocadas pelos meios de comunicação de massa (Adorno, 1996), que favoreceram a exploração de bens culturais, ofereceu à classe política do Maranhão a possibilidade de deixar de tratar o BMB como caso de polícia e explorá-lo como bem cultural e atrativo turístico, em um claro processo de folclorização (Castelo-Branco, & Freitas Branco, 2003), onde o ato de brincar (relação comunal) vai dar lugar ao ato de dançar (relação comercial).

O BMB define uma prática de caráter eminentemente sincrético, onde podemos encontrar formas de diálogo entre os diferentes universos humanos que constituem hoje o Brasil (indivíduos de origem local, de origem africana e de origem europeia). Parece constituir uma prática de intercepção e um modo de conciliação entre os indivíduos e as suas histórias, tendo resistido a todas as proibições através de mecanismos de adaptação e, por conseguinte, de ressignificação. Para entender este processo, é necessário partir da desconstrução das dimensões conceptuais que permitem definir não só o BMB mas, sobretudo, o universo humano em que ele acontece e com o qual dialoga. Nesse sentido importa estabelecer as seguintes questões de partida:

1. A que nos referimos quando enunciamos a expressão BMB?

Entre o BMB que guardei no meu imaginário de infância e aquele que vim depois a encontrar no Maranhão, quando voltei em 1982, existe uma diferença significativa. Mais ainda se pensarmos no BMB que hoje se desempenha em diferentes locais do estado e, sobretudo, na cidade de S. Luís, durante os festejos juninos. Aqui podemos encontrar diferentes estilos performativos que, embora estejam associados ao mesmo epíteto, revelam modos diferentes de desempenho no que diz respeito às componentes musicais, coreográficas e de exposição. Podemos dizer que, adoptando a proposta de Tomas Turino sobre a fenomenologia da performance, o BMB revela hoje perfis diferenciados que se afastam progressivamente da experiência participativa da performance, aproximando-se da experiência apresentativa, mediada pela existência de um palco. O BMB de orquestra é, talvez, o estilo performativo que mais se revê nesta última categoria e, também, o que melhor exprime os desejos de uma sociedade hierarquizada e elitista, que procura símbolos de identificação que são ao mesmo tempo locais e globais (europeus);

2. Que processos estão na base da resistência desta prática performativa às proibições múltiplas a que esteve sujeita?

Durante todo o processo colonial do Brasil, que decorreu entre 1500 e 1822, o paradigma de colonização transportado pelos portugueses incluía também o que Leela Gandhi designa por “colonialismo psicológico”, ou seja, um processo que fazia acompanhar a colonização territorial da colonização das mentes. Neste sentido, o transplante para o Brasil de práticas religiosas de matriz católica, transformou a política colonizadora numa política “credocida”, pautada por uma tentativa de eliminar todas as crenças e práticas religiosas ou ritualísticas que não estivessem claramente associadas ao catolicismo, ou seja, à religião do colonizador. Este mecanismo, que ficou conhecido na história como “a cruz numa mão e a espada na outra”, propiciou práticas de resistência singulares que no Brasil adquiriram um perfil muito particular pela coexistência de um universo humano de múltiplas origens, desde os grupos originários de configuração tribal, até os grupos de diferentes origens africanas, que acompanharam a dramática história da escravatura. O BMB configura, muito provavelmente, um território de interseção onde se encontram os diferentes universos humanos que habitam o Maranhão, constituindo também em um modo de unir os mundos divergentes, tornando-os, portanto, convergentes. Este jogo entre separação e união, que Jacques Rancière define como condição essencial para a construção de mundos comuns (Rancière, 2006), estará provavelmente na base da resistência do BMB a todas as proibições imputadas pelo colonizador e, ainda, pelos agentes de “branqueamento” do Maranhão após a independência.

3. Como se transformou o BMB numa bandeira identificativa do estado do Maranhão?

O processo de independência do Brasil conduziu também à busca por parte dos diferentes estados de modos de singularização a partir de ícones de identificação. A cultura expressiva parece ter vindo a adquirir um papel especial neste processo, uma vez que em quase todos os estados brasileiros a remissão para géneros musicais ou performativos parece ser recorrente. São exemplos paradigmáticos os casos do Frevo, do Samba, do Candomblé, da música caipira, entre outros, como elementos de identificação respetivamente dos estados de Pernambuco, Rio de Janeiro, Bahia, Minas Gerais e São Paulo. A busca incessante por parte da elite política maranhense de formas de demarcação que superassem a sua condição de estado economicamente mais débil, descreve uma

história de remissão para dimensões “imateriais” da cultura, designadamente a literatura, a poesia, e a música. O BMB foi progressivamente adquirindo um papel central neste processo, especialmente a partir da década de 1970 do século XX, com a sua inevitável associação à indústria e, portanto, à inscrição num elemento de representação turística. O BMB transformou-se, assim, no que Adorno ou Walter Benjamin designam como “mercadoria”, constituindo igualmente uma forma de exportação do Maranhão não só para os restantes estados brasileiros, mas também para o resto do mundo. Neste sentido, ele é também um dispositivo de negociação política porque permite o diálogo com o passado (a história), o mito (o enredo) e o futuro (o projeto de representação do estado).

4. Até que ponto o Boi de Orquestra favoreceu o diálogo entre os diferentes agentes performativos (músicos, brincantes, políticos, maranhenses, ...) e se constitui como projeto político de futuro?

O Boi de Orquestra configura um estilo de BMB que se diferencia dos outros pela integração de um conjunto instrumental constituído por instrumentos de sopro, cordas e percussão. Esta alteração contrasta com os outros estilos de BMB nos quais os únicos instrumentos musicais existentes se confinam aos instrumentos de percussão (membranofones e idiofones). No entanto, traduz também alterações significativas em toda a componente performativa, designadamente na dança, nos modos de ornamentar o corpo, na forma de adequação ao contexto de palco e na proveniência dos seus performers. O Boi de Orquestra é um espaço de confluência de indivíduos de diferentes origens raciais (negros, brancos, mestiços) e de diferentes origens sociais (operários, funcionários públicos, estudantes, universitários), sendo esta diversidade igualmente expressa no ato da recepção. Embora a transformação do boi em Boi de Orquestra tenha definido também a transformação do ato de “brincar” (performar coletivamente) no ato de “dançar” (performar para os outros), este novo perfil reforçou o carácter dialogante do BMB, incorporando agentes mais diversos (como, por exemplo, a mulher e a elite dominante) e favorecendo também a aproximação a contextos externos ao próprio Maranhão. Neste sentido, o Boi de Orquestra constitui um projeto político voltado para o futuro porque ele permite também o diálogo com territórios de interlocução, que aparentemente lhe são alheios. Na verdade, o Boi de Orquestra, ao mesmo tempo em que europeizou a componente sonora da performance, tornando-a mais próxima de um estilo cantábil e incorporando instrumentos europeus, introduziu um modo de dançar

modelado pelo sistema de dança em pares, numa alegada imitação da quadrilha francesa. Mas adotou também a poesia lírica, marcada pela existência de textos mais curtos e de temática sentimental, ao invés de textos descritivos de remissão sistemática para contextos rurais circunscritos à fazenda. Este processo ofereceu ao Boi de Orquestra uma maior portabilidade, uma vez que as melodias e a palavra cantada podem agora ser adotadas com mais fluidez por outros intervenientes, assim como a instrumentação. A canção passou a definir o elemento identificador do Bumba de Orquestra, facilitando com isso a possibilidade de fixação em disco que é, hoje, um dispositivo central na divulgação do BMB, quer no interior do Brasil quer no mercado internacional.

1.2 Análise conceitual

A discussão dos problemas aqui identificados constitui o cerne deste trabalho. Parto do princípio teórico segundo o qual o Bumba Boi de Orquestra é hoje um território simultaneamente de diálogo, de inclusão e de disfarce que permite aos seus performers definir um lugar de interlocução interna e externa, e aos agentes políticos garantir a manutenção da autoridade. Neste caso, a interlocução é, também, um lugar de conciliação histórica e de acordo estético num espaço onde a memória nos remete permanentemente para o conflito, mas que hoje representa também um lugar de dominação e de controle. Nesse sentido importa perceber o BMB a partir de três enunciados de identificação: o da performance, o da história e o da política.

1.2.1. Enunciados de identificação performativa

Para entender o modo como se define o BMB, é necessário perceber e analisar os múltiplos discursos que se constroem em torno desta prática. Esses discursos, emanados a partir de diferentes agentes, definem a própria performance, que, por sua vez, redefinem os mesmos discursos. É importante saber, portanto, como podemos definir o BMB no que a performance contemporânea diz respeito. Assim, entendemos por performance todo o conjunto de ingredientes que configuram o ato de acontecer do BMB. Aqui se incluem a dimensão sonora/musical, a dimensão coreográfica, a dimensão cênica e a dimensão expositiva. Incluiu-se também todo o aparato que constrói a própria recepção, sem o qual o BMB hoje não acontece.

No que a discussão sobre performance diz respeito, opto por articular a proposta seminal de Milton Singer (1955) com as ideias de Richard Bauman e Charles Briggs (1990), e Tomas Turino (2008). Milton Singer abriu a discussão sobre performance a partir do conceito de “performance cultural”, como “um tempo limitado decisivamente na pequena extensão ou, pelo menos, um começo e um fim, um programa organizado de atividade, um grupo de *performers* (executores, realizadores), uma audiência e um lugar e ocasião de performance” (Singer, 1955: 23). No seu conceito de “performance cultural” ele não se refere apenas às ações de “executar peças musicais, concertos e discursos musicais”, mas também às “preces, recitações e leituras rituais, ritos e cerimônias, festivais e todas essas gama de atividades que podemos categorizar como religiosa e ritualística, cultural ou artística” (Singer, 1955: 23). A concepção de Singer sobre a performance, que inclui rituais tanto sagrados quanto seculares, torna-a válida sob o ponto de vista social e cultural por implicar na formação de determinados comportamentos humanos, quer sejam simbólicos quer sejam de caráter comunal, como por exemplo o sentimento de pertencimento e de identidade comunal. Esta visão aberta e inclusiva sobre performance é central na etnografia que farei sobre o BMB, pois permite esclarecer de que modo os elementos não musicais – como, por exemplo, a promessa para botar um boi – influenciam a consequência musical da performance.

Por seu lado, Richard Bauman e Charles Briggs (1990) analisam a performance a partir de instrumentos conceptuais que são de extrema importância para a análise do problema que aqui discuto. O desenvolvimento e a relação que os autores fazem entre os conceitos de entextualização, descontextualização e recontextualização, pode ser o ponto de partida para a análise da prática performativa do BMB. Os autores sugerem que todos os discursos produzidos sobre a performance conduzem à sua entextualização, ou seja, à sua transformação em texto. Mas este processo é, também, um ato de recontextualização que conduz à transformação daquilo que o texto traz do seu contexto anterior, ou seja: a forma, a função e o significado. Essa transformação decorre das negociações entre os participantes nas interações sociais no novo contexto. Considerando que a prática do BMB passou por um processo que o transformou do ato de brincar (comunal, a partir de promessas votivas, onde figuras sagradas eram evidenciadas e reverenciadas) para o ato de dançar (onde a música e a dança são os elementos principais e a figura do sagrado é abandonada), as propostas de Richard Bauman e Charles Briggs (1990) parecem, portanto, adquirir enorme significado analítico. Mesmo que o contexto não seja original, não podemos deixar de considerar que uma performance,

independentemente de estar em sua forma original ou recontextualizada, traz uma “constelação de significados comunicativos” que facilitam a sua comunicação com os mais diferentes contextos. Bauman e Briggs veem a performance como uma “atividade que oferece aos participantes uma experiência que produz uma intensa interação comunicativa e que une a audiência ao executante de uma maneira que é específica da performance enquanto modo de comunicação” (Bauman 1975: 305). Neste trabalho, descreverei o processo de transformação do BMB, de sua condição de brincadeira comunal para um grupo de dança que obedece, de alguma maneira, os processos já descritos de entextualização e recontextualização.

Ora, este processo transformador implica, também, uma alteração significativa no modo como a performance é experienciada pelos seus participantes. Neste sentido, a sugestão de Tomas Turino (2008) constitui um suporte importante para a análise do fenómeno do BMB na contemporaneidade. Aqui me refiro às categorias propostas por Turino sobre performance presencial participativa (performar coletivamente) e a performance presencial apresentativa (performar para os outros). As ideias de Turino são particularmente pertinentes, sobretudo para a análise do fenómeno do Boi de Orquestra, uma vez que, ao contrário dos outros estilos, este parece ganhar uma maior autonomia enquanto prática apresentativa, ou seja, ele pode ser “apenas” ouvido enquanto os outros estilos parecem ganhar sentido apenas quando são vistos presencialmente. A componente musical do Boi de Orquestra, de carácter eminentemente melódico, permite extrair de forma quase autónoma, a palavra cantada e, através dela, favorecer a divulgação de uma componente do BMB que, de alguma forma, se autonomiza. Este processo favorece, de fato, a performance apresentativa na medida em que ela é antecipada pela própria performance *high fidelity* (mediada pelo disco).

1.2.2 Enunciados de identificação histórica

O percurso histórico do BMB, comprovado pelos documentos textuais consultados no Arquivo Público do Maranhão, em jornais dos séculos XIX e XX, será analisado a partir do enquadramento sobre história e memória proposto por Jacques Le Goff. Interessa-me, particularmente, problematizar e relativizar os discursos a partir dos documentos, sabendo que, como subscreve Lo Goff, “o documento não é qualquer coisa que fica por conta do passado, é um produto da sociedade que o fabricou segundo as relações de forças que aí detinham o poder” (Le Goff, 1991: 470). Neste sentido, a documentação escrita a que poderei aceder sobre o BMB será sempre analisada numa perspectiva relativizadora e cruzada com os

documentos orais, ou seja, outros tipos de textos que, não estando escritos, podem, no entanto, porque são ditos, adquirirem o valor de documento. Aqui me refiro à história oral, e também a alguns ingredientes da performance do BMB, como a música, as palavras cantadas e os artefatos que guardam a memória de performances passadas.

Neste sentido, importa também retomar as propostas de Conquergood (2002) sobre os diferentes tipos de saber e o seu valor social. De acordo com Conquergood, *“the hegemony of textualism needs to be exposed and undermined. (...) The root metaphor of the text underpins the supremacy of Western knowledge systems by erasing the vast realm of human knowledge and meaningful action that is unlettered (...)”* (2002: 147). Por essa razão, toda a dimensão da oralidade será, no meu caso, central para o entendimento sobre a história do BMB no Maranhão, pois entendo que o texto dito e performado, talvez pela sua condição efêmera, “esconde” informações importantes que nos permitem um melhor entendimento da história quando cruzado com o texto escrito.

Este posicionamento é relevante para o BMB, contudo é particularmente pertinente para o entendimento histórico do Boi de Orquestra, sobre o qual os textos escritos são praticamente inexistentes. Assim, este trabalho é também uma oportunidade para a construção de uma história provável sobre o Boi de Orquestra. Utilizarei as toadas em sua plenitude (poesias e melodias) e imagens fotográficas para representar determinados momentos da performance, as quais julgo serem de crucial importância para a compreensão desse momento. Buscarei ainda na tradição oral, junto de diferentes colaboradores no terreno e protagonistas da história do BMB, provas de fatos que acompanham todo o percurso desta prática performativa no Maranhão, notadamente o BMB de Orquestra. Esse procedimento encontra respaldo nas ideias dos pesquisadores e historiadores da *École des Annales*, em sua terceira geração - aqui representada por Le Goff -, que defendem a busca e o resgate da narrativa e do estudo biográfico como elementos importantes para a história: “O interesse da memória coletiva e da história já não se cristaliza exclusivamente sobre os grandes homens, os acontecimentos, a história que avança depressa, a história política, diplomática, militar. Interessa-se por todos os homens” (Le Goff, 1991: 466/467).

1.2.3 Enunciados de identificação política

Até chegar ao momento atual de completa aceitação, enquanto representante icônico de uma possível identidade maranhense, o BMB, como atrás foi dito, passou por processos singulares

de proibição, perseguição e clandestinidade. Esta condição ofereceu e oferece ao BMB um lugar claramente político, enquanto “(...) recorte do mundo sensível que se opõe a outro recorte do mundo sensível” (Rancière, 2006:368). Postulando uma nova atribuição ao termo política, Rancière reserva-lhe o papel de atividades perturbadoras da ordem da polícia, aqui tratada não somente com as funções de vigilância e de repressão que lhe são habitualmente conferidas, mas também como formas de gestão e de comando, como a ordem do visível e do dizível, que determina a distribuição das partes e dos papéis, ao estabelecer, primeiramente, a visibilidade mesma das “capacidades” e das “incapacidades” associadas a tal lugar ou a tal função (Rancière, 2006: 372). Ele parte do pressuposto da existência da heterogeneidade da política e da igualdade de qualquer ser falante com qualquer outro ser falante. Essa igualdade, não inscrita necessariamente na ordem social, manifesta-se apenas no que ele denomina de dissenso: uma perturbação no sensível, uma modificação singular do que é visível, dizível, contável. Assim, o dissenso teria o efeito de interromper uma lógica da dominação suposta natural, vivida como natural (Rancière, 2006: 370). Rancière também postula que esta interação se estabelece inicialmente a partir de princípios associados, ao que designa “poder do nascimento”, ou seja, o poder dos “bem nascidos” sobre os “mal nascidos”, mas que progressivamente foi obedecendo ao percurso de mobilidade social que confere ao dinheiro um poder superior ao do nascimento. Esta assimetria social, geradora de grupos subalternos por oposição às elites hegemônicas, interfere no poder de interlocução, ou seja, inviabiliza a possibilidade de entendimento entre indivíduos pela aparente inexistência de mundos comuns. Mais importante do que esses mundos está o estatuto e a representação social dos indivíduos, como refere Hannah Arendt:

Na ação e no discurso, os homens mostram quem são, revelam ativamente suas identidades pessoais e singulares, e assim apresentam-se ao mundo humano, enquanto suas identidades físicas são reveladas, sem qualquer atividade própria, na conformação singular do corpo e no som singular da voz. Esta revelação de «quem», em contraposição a «o que» alguém é - os dons, qualidades, talentos e defeitos que alguém pode exibir ou ocultar - está implícita em tudo o que se diz ou faz (Arendt 2007: 192).

A articulação entre o posicionamento de Hannah Arendt e de Rancière sobre política e modos de interlocução permite interpelar o BMB e, talvez, propor novas formas de análise desta prática performativa enquanto um lugar político. O BMB emerge num momento da história em que o princípio de dominação remetia para o poder do nascimento. A elite política maranhense era a própria representação dos “bem nascidos”, os brancos, que exercia em

relação aos outros grupos (negros e indígenas) um poder hegemónico. Assim, os brincantes do BMB, os mal nascidos, não tinham voz, ou seja, eram considerados sem fala e não tinham, portanto, direito a interlocução. Falamos, claro, de uma interlocução estabelecida entre “bem nascidos” e “mal nascidos”¹⁶. Na verdade, podemos dizer que o BMB descreve diferentes níveis de interlocução: o do enredo, o dos seus brincantes e um terceiro nível que se estabelece entre estes e os indivíduos que não participam ativamente na performance. Enquanto nos dois primeiros níveis a interlocução sempre aconteceu, superando todas as eventuais abissalidades, no terceiro nível ela adquiriu diferentes perfis de acordo com o momento histórico em que nos posicionamos. Se inicialmente não existia qualquer tipo de interlocução entre o BMB e os indivíduos exteriores à performance – neste caso as elites –, progressivamente ela veio a acontecer primeiro enquanto cedência dos grupos hegemónicos à existência do Outro, e hoje enquanto forma de partilha coletiva, mas também de apropriação e controle. Podemos dizer que o dissenso deu lugar ao consenso, embora a situação contemporânea do BMB oculte, de alguma forma, no seu estado folclorizado, uma outra condição de subalternidade.

O processo de folclorização ofereceu ao BMB a oportunidade de apresentar o Maranhão ao mundo exterior. Neste sentido, ele tornou-se importante para os “brincantes”, que veem agora a oportunidade de a performance autorizada, e para os políticos que “usam” o BMB como forma de promoção pessoal e coletiva. Esta política de consenso imaginado e, portanto, de interlocução, permitiu que o BMB fosse elevado a ícone emblemático do Maranhão. Podemos considerar que o uso do boi como argumento de identidade está configurado na sua utilização por parte da classe política, como objeto industrial e, em alguns casos, com interesse meramente eleitoral, alterando apenas a forma de dominação. É possível dizer que o lugar político do BMB passou pelo processo inscrito no seguinte quadro:

proibição → permissão → apropriação → controle

Quadro 1. Situação do BMB no seu percurso histórico.

¹⁶ No quadro dos estudos sobre a subalternidade, é importante destacar os trabalhos produzidos a partir do texto seminal de Gaiatry Spivak “Can the subaltern Speak?” (1988), que têm dado origem a múltiplos debates. Porém, Spivak, no seu discurso, esquece que alguns comportamentos, como, por exemplo, aqueles que Foucault designa por subjugados – aqui se inscrevem a música e outros comportamentos expressivos de carácter efémero – podem efetivamente constituir uma forma de dar voz aos subalternos. O caso do BMB, como vamos ver, parece ser paradigmático uma vez que a sobrevivência desta prática performativa constitui um testemunho válido de como alguns subalternos podem efetivamente falar.

De fato, a identidade pode ser usada como argumento, num processo que García Gutierrez designa por *apropriacionismo*, funcionando como instrumento de dominação. O modo como a identidade pode ser entendida em função do sujeito que a invoca – a minha identidade, a identidade dos outros, a identidade que me representa, etc. – articula também condições de posse ou de possessão geradoras de sentimentos contraditórios. García Gutiérrez ressalta que:

No hay identidad que sobreviva sin haber explotado la falacia de la propiedad. (...) Pero la posesión exige, siempre, reciprocidad. Para poseer, hemos de estar poseídos. Al apropiarnos de un bien simbólico o material, el objeto se apodera de nosotros (...) La identidad se frota las manos ante el paisaje generalizado de dominación que ofrece la propiedad (...). (2009: 82, 83).

Ao ter sido promovido a ícone de identidade maranhense, embora de forma absolutamente implícita, o BMB transforma-se também num objeto de dominação das instituições sobre os grupos performativos, e destes no interior da própria comunidade de brincantes, gerando uma dinâmica de performance compulsiva como forma de garantir a marca de “identidade” do Estado, dos maranhenses e dos grupos. Esta dinâmica de posse, de dominação e de apropriação é central para perceber o modo como a música, no caso do Boi de Orquestra, articula, reflete ou gera uma gramática comum no sentido de um entendimento sensível. Concebo que a elite maranhense optou em valorizar e promover a música do Boi de Orquestra por esta apresentar características que se identificam com a estética europeia, da qual se sentiam legatários, ao contrário da música dos grupos de sotaque de zabumba, que resplandecia a cultura africana, o que confirma a lógica de dominação dos bens nascidos, que, pelo que parece, permanece ainda vigorando no Maranhão.

Podemos dizer que a performance do BMB se materializa hoje, tal como no passado, a partir de uma constelação de significados que, apesar do seu dinamismo, garantem, no fundo, a ordem social instituída. A performance é definida pela interação entre a representação simbólica do enredo, o acordo estético e o papel dos mediadores. Esta interação acontece num quadro social profundamente hierarquizado e impermeável à mudança. Por essa razão, a manutenção da ordem social estabelece uma ordem cosmogônica que penaliza todas as variáveis (o mito, o acordo estético e os próprios mediadores) em favor da estaticidade das relações sociais. Digamos que todo o processo de entextualização e recontextualização do BMB que, de alguma forma, o define enquanto fenómeno social, decorre da articulação

dinâmica entre três universos: o da Performance, o da História e o da Política. Proponho, portanto, o seguinte modelo de análise, ao qual retomarei no final desta tese:

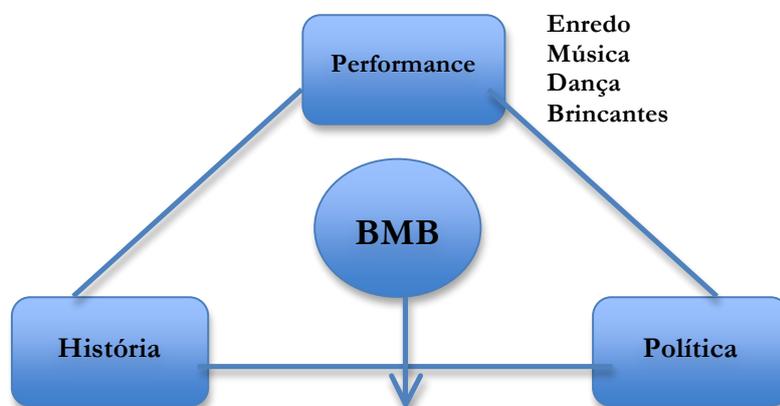


Figura 1: Modelo teórico de análise: Para cada um dos universos, o da História, o da Política e o da Performance, o BMB constitui uma realidade diferente.

A **Performance** inclui todas as variáveis que ao longo do tempo têm definido a face visível do BMB: o enredo, a música, a dança, os seus atores (brincantes ou bailarinos) e os contextos performativos; a **História** tem sido construída a partir de ações de proibição, permissão, apropriação e controle, e espelha processos importantes no quadro colonial, pós-colonial e de poscolonialidade; a **Política** reflete todo o processo de relação entre atores sociais do Maranhão que estabeleceram com a Performance diferentes tipos de vínculos ao longo da História (os mediadores, os agentes políticos e policiais, os próprios brincantes/bailantes). Independentemente do momento histórico em que essas relações foram definidas, os fatores políticos foram decisivos no estabelecimento de posicionamentos de poder e controle sempre por parte de fatores exógenos à própria performance, contribuindo para a sua sistemática recontextualização e consequente ressignificação. Cada um destes três universos define uma realidade diferente sobre o BMB, porque sobre ele tem também uma experiência e um conhecimento diversos (Berger & Luckmann, 2003).

1.3 Objetivos e estrutura da tese

Tendo em conta a problemática atrás enunciada, esta tese tem como objetivo central mostrar o modo como o processo de transformação do BMB, através da emergência do sotaque de Boi de Orquestra, propiciou a sua apropriação por parte das elites maranhenses, e de como este mecanismo é gerador de dispositivos de controle que mascaram uma aparente conciliação. Neste sentido, importa mostrar e descrever:

1. O processo histórico de configuração do BMB até ao emergir o sotaque denominado Boi de Orquestra;
2. O lugar do Boi de Orquestra no seio dos outros sotaques de BMB;
3. O modo como progressivamente o BMB e, em particular, o Boi de Orquestra, se inscreveu no repertório transversal da sociedade maranhense;
4. O lugar que os diferentes protagonistas da performance (brincantes, donos do boi, agentes tutelares, público e indústria) ocupam hoje nos eventos organizados em torno do BMB.

No Capítulo 1, apresento o enquadramento teórico, a problemática e o enquadramento conceptual. No capítulo 2, apresento o Maranhão e suas singularidades para que se possa conhecer o local de onde falo e onde fiz minha pesquisa de campo. Traço um perfil do Maranhão desde sua ocupação pelos europeus, seu desenvolvimento econômico e os fatos e mitos de sua história. No capítulo 3, dou conta da formação de um grupo de BMB, evidenciando os principais mitos de base, o seu teatro. Faço uma etnografia dos principais estilos que se apresentam no Maranhão, demonstrando a diferença musical, dos personagens e da dança de cada um deles. Ainda no capítulo 3.3, discorro sobre o BMB de Orquestra, buscando a sua origem, o local e os principais atores responsáveis pela sua criação. Faço também uma etnografia desse sotaque, evidenciando o seu percurso, sua música, sua dança e dou conta da sua relação com o baião, gênero musical brasileiro muito em voga no período de surgimento do Boi Orquestra, e o embranqueamento que esse sotaque trouxe para o BMB. No Capítulo 4, faço uma descrição, uma espécie de biografia do BMB contemporâneo, revelando a dimensão religiosa do BMB, o renascimento do folguedo a cada ano, descrevendo o ritual de batismo e o ritual da morte do boi. Para os primeiros capítulos utilizei a bibliografia existente, sobretudo os escritos de maranhenses sobre o BMB, mas também recorri à tradição

oral, pois sendo o BMB um folguedo marginal, desde o seu início nas terras maranhenses até o ano de 1960, poderia, essa condição, ter motivado a ocultação da verdadeira história dos seus atores, que se constituíam, sobremaneira, de pessoas discriminadas e subjugadas. A História recente tem evidenciado inúmeros exemplos de grupos sociais que tiveram suas histórias omitidas, negadas, excluídas e, até mesmo, silenciadas pela narrativa dominante. Na oralidade, as pessoas deixam de ser tratadas como objetos para assumirem a condição de sujeitos de uma história. Por isso mesmo, valho-me da tradição oral para percorrer os caminhos do BMB, principalmente o do Boi de Orquestra, bem como a sua origem, a sua importância social, a relação dos brincantes com o folguedo, suas afirmações de pertencimento e de identidade. No Capítulo 5, destaco o BMB no processo de resistência pós-colonial. Antes, faço um resumo histórico do boi, enquanto figura recorrente em diferentes cosmogonias mitológicas. Em uma breve revisão de literatura, procuro identificar as várias hipóteses que tentam explicar a chegada do BMB no Brasil, e o seu desenvolvimento nas terras maranhenses. Nesse capítulo vou buscar as causas da perseguição que o BMB sofreu no Maranhão até à sua aceitação e reconhecimento como “Patrimônio Cultural do Brasil”, pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – IPHAN, no dia 30 de agosto de 2011. Para a elaboração deste capítulo, baseei-me, sobretudo, na análise crítica de documentação histórica inscrita em textos clássicos, mas também em documentação de arquivo guardada em jornais. No Capítulo 6, discorro sobre os mediadores culturais, as questões de tradição e modernidade que envolvem o BMB, o uso do BMB pelos políticos como instrumento de afirmação e manutenção do poder que envolveram a recontextualização e ressignificação do folguedo, o processo de mercantilização do BMB e sua inserção na Indústria Cultural e a efetiva colocação do BMB como objeto de consumo.

A escolha do material que serviu de fonte de pesquisa [livros, jornais, registros fonográficos] obedeceu ao critério de disponibilidade existente inicialmente no Instituto de Ethnomusicologia Música e Dança da Universidade de Aveiro, INET – MD, na Biblioteca da Universidade de Aveiro, na Biblioteca da *Queen’s University* de Belfast, nas Instituições Culturais em São Luís, principalmente no Arquivo Público do Maranhão (AMPEM), Biblioteca Pública Benedito Leite (BPBL), Biblioteca da Universidade Federal do Maranhão, Biblioteca do Centro de Cultura Popular Domingos Filho e no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), nos livros e documentos editados pela Comissão Maranhense de Folclore (CMF) e na minha biblioteca particular. Utilizo como uma das

principais fontes os periódicos que circularam no Estado nos séculos XVIII, XIX e XX e XXI, e que trazem matérias sobre o BMB. Nesses documentos, tentei identificar como essa manifestação era mostrada, o conflito existente entre a sociedade dita “grã fina” e os brincantes de BMB, além das causas de seu repúdio inicial e de sua valorização no presente. Recorri ao acervo da Hemeroteca Digital Brasileira da Biblioteca Nacional, onde pude consultar os jornais digitalizados: O Globo, Diário do Norte, Pacotilha, Diário de São Luiz, A Estrela do Norte, Diário do Maranhão e O Jornal. Em São Luís, na Biblioteca Pública Benedito Leite, pude ter acesso aos seguintes periódicos: O Estado do Maranhão, O Imparcial, Jornal Pequeno e Semanário Maranhense. No Arquivo Público do Estado do Maranhão encontrei uma série de documentos que registram as autorizações para o boi brincar, as proibições, as prisões de brincantes e cópias das leis e portarias que disciplinavam, ou mesmo proibiam, a brincadeira de acontecer. Além das fontes escritas, que constituem uma boa parte do material utilizado para a análise e reflexão do fenômeno BMB, utilizei também os depoimentos de mediadores, agentes culturais, amos de bois, escritores, brincantes e músicos que compartilharam, em algum tempo, da brincadeira. Realizei entrevistas semiestruturadas com donos de bois, amos, acadêmicos, escritores e folcloristas. Utilizei também as entrevistas de pessoas já falecidas, as quais não puderam ser entrevistadas pessoalmente, disponibilizadas através dos livros “Memória de Velhos”, produzidos e editados pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Aditado a tudo isso, utilizei as dissertações e teses com vinculação ao tema trabalhado.

Durante o percurso do trabalho, enfrentei dois obstáculos. O primeiro foi a dificuldade de convencer as pessoas a concederem entrevistas. Já havia sido alertado que isso poderia acontecer, e que elas apresentariam sempre as mesmas desculpas: - estariam muito ocupadas. O outro obstáculo foi a minha dificuldade em manter um distanciamento emocional quando pesquisava em minha própria comunidade com pessoas, as quais, em grande parte, eu já conhecia. Esse processo foi exaustivamente trabalhado para que eu não interferisse nas respostas às questões que caberiam ao entrevistado responder e, desta forma, contaminar a pesquisa. Outra dificuldade foi expor os fatos, os conceitos, os elementos que constituem o BMB como se eu estivesse dialogando com alguém que já conhecesse o BMB.

2 ENQUADRAMENTO ETNOGRÁFICO

2.1 O Maranhão e suas singularidades



Figura 2. Mapa do Brasil. Fonte: <http://www.portalpower.com.br/trabalho-escola/mapa-capitais-brasil/>

O Maranhão é uma das 27 unidades federativas do Brasil atual. É um dos nove estados da região Nordeste, precisamente na sua parte oriental, sendo uma área que se caracteriza, geograficamente, por demarcar a passagem do sertão semiárido e a grande região amazônica, por isso mesmo parte do seu território. O Maranhão é uma espécie de corredor, uma passagem, uma ponte entre o Nordeste e o Norte do Brasil. Sua capital é São Luís, que se radica no litoral central do Estado, e marco zero da presença europeia em terra maranhense. Consoante à divisão territorial brasileira, o Maranhão possui, hoje, conforme a Fundação Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística (IBGE), 331.935,507 km² e faz fronteira a Leste com o estado do Piauí, ao Norte com o Oceano Atlântico, a Oeste com os estados do Pará e Tocantins, e ao Sul com Tocantins e Piauí.

2.1.1 Tentativas e disputas colonizadoras do Maranhão

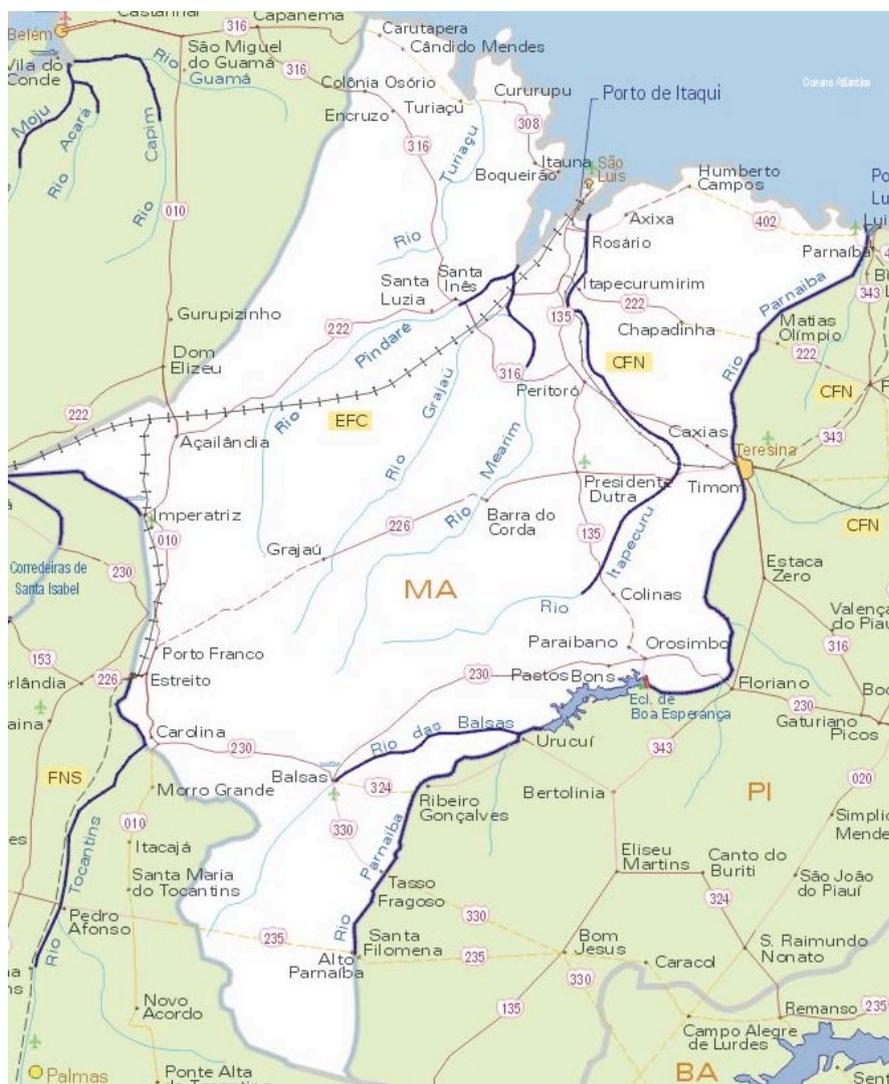


Figura 3. Mapa do Maranhão. Fonte: <http://www.mapas-brasil.com/maranhao.htm>

O Maranhão foi palco de disputas pelos portugueses, franceses e holandeses durante o processo de ocupação do território denominado pelos europeus de “Novo Mundo”, a partir do século XVII. Com a contínua estruturação das bases europeias de ocupação, os nativos (os índios) foram cada vez mais perdendo espaço, fazendo restar pouco daquelas inúmeras comunidades indígenas, as quais resistem, algumas delas, até hoje, ao processo que Darcy Ribeiro (1995), designa por deculturação (forma de supressão da cultura). Todavia, o contacto entre diferentes culturas e perfis étnicos gerou uma efetiva miscigenação traduzida em múltiplos sinais, não apenas de carácter genótipo, mas também no que a cultura diz respeito.

Isso se percebe na linguagem, na gastronomia, nos gestos, nos hábitos em geral, dando contornos próprios à sociedade que da interculturalidade emerge.

Durante o século XVI, o primeiro século da presença europeia em terra brasileira, o Maranhão ficou praticamente sem uma sólida política de ocupação do seu território por parte de Portugal. Porém, a investigação histórica nos revela fatos que, antes mesmo da data oficial que marca a presença portuguesa no Brasil, 22 de abril de 1500, aponta-se para a presença de navegantes europeus por essas plagas (Meireles, 2001: 20-1).

As constantes invasões de franceses em território brasileiro e maranhense levaram a coroa portuguesa a povoar o território e nele encontrar razões econômicas que justificassem a empreitada colonizadora, que era diferente da situação encontrada na Ásia, com atrativos comerciais, as *commodities* do tipo especiarias, como bem aponta Prado Júnior:

Na América, a situação se apresenta de forma inteiramente diversa: um território primitivo habitado por rala população indígena incapaz de fornecer qualquer coisa de realmente aproveitável. Para os fins mercantis que se tinham em vista, a ocupação não se podia fazer como nas simples feitorias, com um reduzido pessoal incumbido apenas do negócio, sua administração e defesa armada; era preciso ampliar essas bases, criar um povoamento capaz de abastecer e manter as feitorias que se fundassem e organizar a produção dos gêneros que interessassem o seu comércio. A idéia de povoar surge daí, e só daí (Prado Júnior, 1961: 18):

A coroa lusitana, com o intuito de concretizar de vez sua presença no continente americano, lançou o plano das capitânicas hereditárias, que também já havia sido testado nos Açores, Madeira, Cabo Verde e São Tomé (Salvador, 1627/1918: 74). As terras da América que cabiam aos portugueses pelo Tratado de Tordesilhas foram divididas em 15 capitânicas hereditárias, sendo as terras, mais ao Norte, divididas em dois lotes, ambas com o nome de Maranhão: um lote coube a João de Barros e outra secção coube a Fernando Álvares de Andrade, que depois se associaram a Aires da Cunha (Amaral, 1911/2003:19). As dificuldades encontradas pelos donatários para atingir o Maranhão por mar, levaram-os a abandonar a pretensa povoação do Maranhão. Outras investidas para chegar ao Maranhão, desta vez feitas por terra, também não lograram êxito. Em 1591, tendo à testa Gabriel Soares de Sousa, pouco conseguiram. Em 1603, o açoriano Pero Coelho de Sousa não ultrapassou a Serra de Ibiapaba, acidente geográfico entre Piauí e o Ceará, pois enfrentou resistência indígena com a ajuda de franceses que já rondavam a região. A bem da verdade, as etnias indígenas eram cooptadas por

um ou outro grupo europeu, valendo-se muito do estado permanente de guerra em que viviam os indígenas, que era uma característica da formação social desses povos (Clastres, 2004). Em janeiro de 1607, comandados pelos religiosos Francisco Pinto e Luís Figueira, os portugueses tentaram a conquista definitiva das terras do Norte, tendo o Maranhão como zona especial de atenção. Porém, um ano depois, em janeiro de 1608, foram derogados da ideia (Meireles, 2001).

2.1.2 Franceses, portugueses e holandeses adentram no terreiro

Os franceses estabeleceram uma relação umbilical com o estado do Maranhão desde as primeiras tentativas de colonização. Em 1594, a presença de Jean Jacques Riffault na Ilha de São Luís (designada em linguagem dos nativos tupinambás por *Upaon-Açu*) definiu um marco importante. Riffault viajou entre a França e o Maranhão, deixando representantes franceses no Brasil, designadamente Charles des Vaux, que ali permaneceu por 16 anos. A presença destes potenciais colonizadores no que viria a ser o Maranhão conduziu a corte francesa ao intento de ali estabelecer um território colonial (Lima, 2006: 169).



Apoiados por Maria de Médicis, regente em função da menoridade de Luís XIII, partiu do porto de Cancale, em 19 de março de 1612, uma frota composta por três embarcações comandadas por Daniel de La Touche, Senhor de La Ravardière; pelo Senhor de Rasily; pelo Barão de Sancy; e pelo irmão do Senhor de Rasily, com o propósito de estabelecer uma colônia francesa nas proximidades da linha do Equador. Era o projeto da França Equinocial em ação¹⁷. Os franceses aportaram no litoral do Maranhão ao final de julho de 1612 e, após conversações com os *tupinambás*, escolheram estrategicamente a ponta de um rochedo, o mais elevado, um promontório de difícil acesso e onde tinham uma visão privilegiada dos dois braços dos rios, Anil e Bacanga, que circundavam a grande ilha, a Upaon-Açu. Ali instalaram uma fortificação para a qual deram o nome de São Luís, homenagem ao rei menino Luís XIII, embora o santo monarca fora Luís IX (1214-1270), “Rei de França”, um cruzado em defesa da cristandade na Baixa Idade Média.

Em 8 de setembro de 1612, data que assinala no calendário religioso católico a natividade de Nossa Senhora, houve um cortejo litúrgico que, para a história oficial, ficou demarcado como o registro de nascimento da cidade de São Luís, de onde partiria a principal corrente de ocupação do vasto *hinterland* maranhense. A coroa ibérica (Portugal estava sob a Tutela dos Espanhóis) resolveu então reagir ao projeto da França Equinocial e de Pernambuco zarpou uma expedição que, após diversas contendas, expulsou os franceses do Maranhão. Consequentemente foi encetado um conjunto de ações que iriam demarcar, em definitivo, a posse da terra em favor de Portugal. Dentre essas ações, destaca-se a vinda do Engenheiro Francisco Frias de Mesquita, com o desiderato de estabelecer um ordenamento urbanístico no lugar, onde antes existia apenas um ajuntamento de casas. Logo depois, para bem marcar a presença do poder luso sobre a terra. Foi instalado o Senado da Câmara, já em 1619. Para consolidar o projeto de conquista do Norte do Brasil, casais de açorianos, cerca de 200, além de seus componentes familiares, filhos e agregados, formaram um contingente de cerca de 1.000 pessoas, as quais foram conduzidas para aquele território na tentativa de formar núcleos familiares de exploração do espaço, já sob domínio luso (Martins, 2000: 26). Esclarece-se, outrossim, que, em 1621, com o intuito de melhor administrar o vasto território, foi criado o

¹⁷ Acompanhavam essa empreitada colonizadora um grupo de religiosos católicos, dentre eles Claude d’Abbeville e Yves d’Évreux, que deixaram dois importantes relatos sobre essa iniciativa, descrevendo o que viram na nova terra a ser colonizada. O primeiro deixou escrito o relato cujo título é História da Missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças, publicado em 1614, e o segundo Viagem ao norte do Brasil, feita nos anos de 1613 e 1614, vindo à lume em 1615.

Estado do Maranhão¹⁸, com sede em São Luís, separado do Estado do Brasil, com sede em Salvador. Esse novo Estado, subordinado diretamente à Metrópole portuguesa, efetivou-se em 1626, quando tomou posse no cargo de governador e capitão-general, o fidalgo Francisco Coelho de Carvalho (Meireles, 2001: 69-71).

A presença portuguesa foi se consolidando não sem antes ter que refutar holandeses que, de 1641 a 1644, estiveram presentes no Maranhão, tentando ampliar seu raio de influência em parte significativa do território nordestino, a partir da Zona da Mata, região costeira, com epicentro em Pernambuco, onde se instalaram e governaram de 1630 a 1654¹⁹. É, de resto, devido à presença holandesa em Pernambuco que devemos a existência do primeiro documento iconográfico sobre práticas performativas desempenhadas por escravos (vide cap. 5).

Esta tradição de luta permanente sobre o poder da terra, marcada por sucessivas tentativas de colonização por parte de diferentes invasores europeus, parece ter se mantido como uma espécie de prática corrente no Maranhão. Na verdade, uma das primeiras e mais importantes revoltas políticas que, de alguma forma, contribuíram para ir quebrando paulatinamente o elo Colônia-Metrópole no Brasil ocorreu justamente neste estado. Esse movimento político ficou conhecido nos anais da história brasileira como Revolta de Beckman, ou Bequimão, em homenagem ao nome patronímico de seu mais eminente líder, Manuel Beckman, que chegou a ser vereador da Câmara de São Luís, entre 1668 e 1670, sendo reeleito em 1677 (Coutinho, 2004). A partir desta altura, a relação do Maranhão com a metrópole parece ter ficado estabilizada até ao processo de independência do Brasil, onde, como veremos, o Maranhão obteve um protagonismo particular.

¹⁸ Durante todo o período colonial, começando pela criação das capitanias hereditárias em 1530, Portugal estabeleceu um conjunto de medidas político-administrativas, visando melhor controlar o vasto espaço territorial ao seu dispor. No caso das terras do Norte, elas, de início, se transformaram numa unidade política à parte do restante do Brasil, chamado estado do Maranhão. Essa situação perdura de 1621 a 1652. De 1652 a 1654, volta ao status apenas de Capitania. Em 1654 é criado o estado do Maranhão e Grão-Pará, com sede em São Luís, e que perdura até 1751, quando muda de denominação, passando-se a chamar de estado do Grão-Pará e Maranhão, com sede em Belém, e que perdura até 1753. Nessa data, restaura-se o estado do Maranhão, mas subordinado ao estado do Grão-Pará, que vinga até 1772, quando volta a ter autonomia. Desligado do jugo grão-paraiense, ficando assim até 1815, quando chega praticamente ao fim o Antigo Sistema Colonial, o Brasil passa à condição de Reino Unido ao de Portugal e Algarves. Em 1815, o Maranhão adquiriu o *status* de Província (Ver Meireles, 2001: 69-71 e Marques, 1970: 288). Em todo o período colonial, as unidades políticas de cunho estadual tinham vínculo direto a Lisboa, principalmente quando distanciadas das capitais Salvador (1549-1763) e Rio de Janeiro, a partir de 1763.

¹⁹ Sobre as chamadas invasões holandesas no Brasil, especialmente em Pernambuco, ver Fausto (2004: 84-90).

2.1.3 A economia em ebulição: o branco do algodão traz o negro para o Maranhão

O Maranhão somente despertará no grande concerto da formação socioeconômica brasileira a partir da segunda metade do século XVIII, quando em Portugal assumiu o papel de secretário de Estado, espécie de primeiro-ministro, Sebastião José de Carvalho e Melo, futuro Marquês de Pombal. Pombal pôs na ordem do dia a criação e o funcionamento de um novo empreendimento: a Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão, que vingou de 1756 a 1778. Foi nesse momento que o Maranhão assumiu papel de destaque no sistema agroexportador comandado a partir de Lisboa, com a produção maciça de algodão e, em segundo plano, de arroz e de couro. Foi o momento mágico da economia maranhense, que perdurou até o advento da independência do Brasil. Foi nesse período que a sociedade maranhense passou a incorporar um novo segmento social composto por escravos: a mão de obra vinda da África para energizar a economia local. Prado Júnior, na sua investigação sobre a sociedade colonial américo-portuguesa, define este processo a partir da seguinte metáfora: “*O algodão, apesar de branco, tomará preto o Maranhão*” (Prado Júnior, 1961: 144). Ou seja, o crescimento e florescimento econômico do Maranhão corresponde também um momento dramático para as vidas dos povos africanos, submetidos e subjugados ao jugo do colonizador explorador de terras e de vidas.

O Maranhão passou a ter importância fundamental para a fazenda real portuguesa. Viveiros (1954), na sua análise sobre aquela conjuntura, escreveu: “(...) esta companhia, que se inaugurava debaixo de protestos (lembramos a revolução de Beckman), ia fazer a felicidade do Maranhão e do Pará, que tiveram por sua causa, no fim da era colonial, um período de magnífico esplendor” (Viveiros, 1954: 69). Como refere Walter Mignolo (2001) em relação à designação eurocêntrica de Renascimento, também podemos inferir que o esplendor da situação do colonizador corresponde também o dramatismo das vidas de escravos e indígenas, que ora são dizimados, ora subjugados ao trabalho desumano para o “bem” da economia do poder hegemônico dos europeus.

O crescimento e florescimento de São Luís, capital do estado, transformaram-na, na primeira metade do século XIX, em polo de atração para vários viajantes europeus, muitos deles cientistas, como são exemplos, em 1819, os naturalistas germânicos Spix e Martius. Esse processo transformou a cidade num centro cultural importante: “São Luís do Maranhão merece, à vista de sua população e riqueza, o quarto lugar entre as cidades brasileiras” (Apud

Meireles, 1972: 35). A cidade foi então munida de um conjunto de infraestruturas, que fizeram acompanhar a sua situação económica de uma melhoria – à luz dos padrões europeus – em relação à situação educativa e social. Mário Meireles refere que:

Em 1811 (...) abre-se aqui a aula de comércio (...) a 1º de junho de 1817 inaugura-se o Teatro União (depois São Luís e hoje Artur Azevedo ...) em 1821, o capitão-general Bernardo da Silveira cria a Tipografia Nacional (...) a 11 de março de 1822, circula um primeiro periódico científico – A Folha Medicinal do Maranhão (...) (Meireles: 2001: 200-01).

Simultaneamente, a configuração arquitetônica da cidade caminhou no sentido de um modelo europeu, sobretudo emanado de Portugal a partir do uso da azulejaria nas fachadas dos grandes sobrados da área central da Praia Grande, a partir de onde a cidade iniciou a sua expansão (Andrés et al: 1998: 24).

No processo de independência política do Brasil, em 1822, o Maranhão adquiriu um protagonismo particular ao resistir à sua separação da metrópole, que ocorreu apenas em 28 de julho de 1823, quase um ano depois da independência da nação em 22 de Setembro de 1822. Esta resistência emanou de uma elite local, que mantinha relações políticas privilegiadas há muito estabelecidas com o poder central. A aceitação da independência ocorreu apenas a partir de uma imposição política decidida por D. Pedro, que conduziu, inclusivamente, a confrontos políticos com perda de vidas²⁰ e grandes sacrifícios económicos para o estado²¹.

²⁰ O militar português, Francisco de Paula Ribeiro, que desde o final do século XVIII se radicou no Maranhão, fazendo trabalho de reconhecimento do Sul do estado, foi um resistente à independência do Brasil. Foi assassinado em 1823, nos sertões sulistas de Balsas, em contenda com os partidários defensores da nação brasileira. Deixou um relato magnífico sobre a região sul do Maranhão, intitulada Memória dos Sertões Maranhenses, publicado originalmente apenas em 1840, patrocinado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB).

²¹ O Primeiro Almirante da Armada Imperial Inglesa, Lord Alexander Thomas Cochrane, incumbido por Dom Pedro I de, pelo litoral, forçar o reconhecimento da Independência do Brasil nas províncias onde havia resistência à mesma, como na Bahia, chegou ao Maranhão em julho de 1823, para última e iminente derrota dos legalistas portugueses. Ficou registrado nos anais da história do Maranhão o caráter confiscador dessa missão comandada por Cochrane, que tratou logo de se apossar da dívida ativa da Província, escravos negros e outros bens de portugueses ligados aos interesses do Porto e de Lisboa. Recebeu do Imperador Dom Pedro I, o título de Marquês do Maranhão, com críticas veementes de historiadores posteriores ao evento. Sobre a Independência do Brasil no Maranhão, ver Meireles (1972), em especial a narrativa onde o caráter flibusteiro do nobre britânico fica à mostra, no capítulo 12. Sobre o papel desse militar dos mares inglês, ler também o ensaio de Correa (1982: 81-83

2.1.4 A Singularidade do Maranhão: mitos e epítetos

A economia agroexportadora maranhense, montada a partir da segunda metade do século XVIII, permitiu o surgimento de uma elite muito preocupada com a sua formação acadêmica e erudita. Neste sentido a elite procurou formação em alguns centros de estudos da Europa, designadamente Portugal, França, Inglaterra e Alemanha. Os viajantes germânicos Spix e Martius, citados acima, deixaram expresso nos seus relatos que “(...) já desde muito é costume no Maranhão mandar educar em Portugal as jovens das famílias opulentas; os rapazes não raro vão também formar-se na Inglaterra e em França” (Apud Caldeira, 1991: 27).

Em 1821, quando surgiu a imprensa local (Jorge, 1987), essa elite erudita deu seus primeiros passos para auferir notoriedade, o que nas três décadas seguintes se afirmou como uma geração de beletristas, destacando-se na poesia, no jornalismo, na tradução de clássicos greco-romanos e no domínio da norma culta, a Gramática. Falamos de Antônio Gonçalves Dias (1823-1854), de João Francisco Lisboa (1812-1863), de Manuel Odorico Mendes (1799-1864), e de Francisco Sotero dos Reis (1800-1871). Intelectuais do porte destes, ombreados ainda por figuras como Joaquim Gomes de Sousa (1829-1863), físico e matemático, e Maria Firmina dos Reis²² (1825-1917), uma das primeiras romancistas do Brasil, deram ao Maranhão o epíteto de Atenas Brasileira, um adereço cultural costurado e fincado no imaginário da sociedade maranhense com forte cunho ideológico, no último terço do século XIX. Uma interpretação da qual fazemos uso agora, e que objetiva compreender o que se passava por detrás dessa representação simbólica de um jeito de ser maranhense, foi tecida pelo sociólogo Rossini Correa:

(...) mesmo contribuindo à unidade nacional, a sociedade maranhense, densamente elitista, combinando crescimento econômico e esplendor cultural, fabricou uma excepcionalidade, consagrando-se como brasileira, em consonância com o processo em elaboração, e distinguindo-se do conjunto em elaboração, pelo manuseio de uma superioridade espiritual, ao definir-se como Atenas (Correa, 1983: 102).

Essa singularidade, embora designada como “maranhense”, está cantonada a um grupo privilegiado da população, uma clara minoria. Ela se distancia de forma evidente da sociedade escravocrata e analfabeta, a sua maioria, e a qual não são conferidos quaisquer direitos e a

²² Em 1859, essa autora escreveu o primeiro romance abolicionista no Brasil, cujo título foi **Úrsula**. Além de romancista era poetisa. Foi uma escritora que não teve reconhecimento e projeção no cenário intelectual nacional. Sua redescoberta foi tardia, embora qualquer obra hodierna sobre a história da literatura brasileira, precipuamente a que enfatiza a produção feminina, essa maranhense está lá, estampada na galeria das pioneiras.

quem são exigidos apenas deveres. Este processo de construção social conduz à criação de uma barreira abissal entre dois estratos da população, conduzindo, igualmente, ao desconhecimento entre ambas do universo social de cada uma. Estes dois universos habitam diferentes tipos de racionalidade e de subjetividade, um deles marcado pelos princípios do que o mundo ocidental concebe como belo, eterno e único, portanto, merecendo “respeito e apreciação”, e outro profundamente iletrado e confinado a um registo telúrico que oferece à dimensão lúdica e de prazer um lugar muito restrito para lá do próprio trabalho braçal.

Neste contexto, a elite “greco-maranhense” viu assustada os diferentes momentos de revolta dos escravos, designadamente os movimentos que ficaram conhecidos por Balaiada. Trata-se de movimentos de agitação social que decorreram entre 1838-1841, de cunho popular, e que foram sufocados com violência, com a união das forças militares do poder central e do poder regional. Os líderes rebeldes, o vaqueiro Raimundo Gomes e o balaio Manuel Francisco dos Anjos Ferreira, ambos mestiços, ora identificados como cafuzos, ora mamelucos, ora pardos, e homens livres e pobres do interior, assim como Cosme Bento das Chagas, conhecido como o negro Cosme, reagiram a um mundo de excluídos, tocados pela injustiça e desmandos de poderes locais discricionários. A Balaiada teve dois tipos de protagonistas²³, os mestiços livres que, talvez, se viam como brancos, embora excluídos; e a dos negros, cativos e violentados por um regime reconhecidamente perverso para eles²⁴. A insurreição vencida deixou no imaginário popular um sentido de rebeldia, que ousou se contrapor a um mundo que almejava a ordem a qualquer custo, com o silêncio de homens e mulheres estorvados do Contrato Social. O mundo dos letrados na Europa e nas faculdades que surgiram no Brasil, como em Salvador/Bahia (1808), Rio de Janeiro (1808), Olinda/Recife (1827) e São Paulo (1827), a partir do final dos anos 1820, era acompanhado por um mundo paralelo, não estranho àquele, mas indiferente e rejeitado, marcado pela escravidão e pela violência.

²³ Araújo (2008), calcada em farta pesquisa documental, nos esclarece o fato quando muitos dos revoltosos, depois do armistício, negociaram suas anistias, voltando-se contra os negros liderados por Negro Cosme, que ficou sozinho nos últimos momentos da revolta, e, com efeito, se transformou na luta dos negros pela liberdade. Foi preso, julgado e condenado à morte, fato acontecido apenas a ele como uma das lideranças que um dia, no Maranhão, se revoltou contra os desmandos do poder regional.

²⁴ Ficou exarado no imaginário de parte da sociedade brasileira o fato de que a violência praticada contra negros no Maranhão era virulenta e excessivamente perversa. Um viajante estrangeiro que esteve no Brasil no século XIX, e em Pernambuco, percebeu o pavor da escravidão no Maranhão, anotando: “Nada intimidada (mais) um escravo do que ameaçá-lo de embarcar para o Maranhão ou Pará” (Apud Caldeira; op. cit: 57). Literalmente Atenas, o Maranhão era marcado por brancos dominando línguas clássicas e discutindo ideias iluministas, enquanto negros, índios e a maioria dos mestiços viviam nas senzalas escuras do cativo, nas matas fugindo dos conquistadores de além-mar, que lhes apontavam canhões e vírus mortais, e nas áreas rurais e arrabaldes urbanos, mastigando sobras e sujeitos aos mandonismos locais.

Quando o Império conseguiu sufocar os vários movimentos de rebeldia (que não eram exclusivos do estado do Maranhão), o Brasil pôde refazer o papel que cada província viria a desempenhar no conjunto da obra nacional em pleno curso. Nesse concerto político, a economia tornou-se peça chave na formatação da Nação. Quem possuísse uma atividade econômica que lhe garantisse geração de riqueza, capaz de superar os obstáculos estruturais, como transporte, crédito e mão de obra²⁵, assumiria a dianteira do processo político brasileiro. O Maranhão, nesse sentido, procurou construir seu caminho. Não tinha o café na sua base produtiva, produto este que já colocava o Rio de Janeiro e, logo depois, São Paulo no comando do processo de modernização da vida socioeconômica brasileira. Sem querer se render ao desempenho de um papel de figurante no conjunto das economias provinciais, o estado, com efeito, tentou se afirmar e conformar a ideia de um Maranhão diferente, um Maranhão sábio, um Maranhão de letrados e diplomados, regados por um sofisticado domínio da língua pátria. Um Maranhão singular, diferente, inserto no Grande Brasil: Veredas,

A ideologia greco-timbireense foi um pretexto elitista, a esconder e a revelar, sob o narcisismo enaltecendor, a prática comunitária dos segmentos dominantes da sociedade maranhense, que, mergulhados no impasse angustiante do problema do passado insepulto português e do futuro inseguro brasileiro, preocupavam-se com a escultura da diferença: reunidos, mas, não confundidos (Correa: id. *ibid.*).

O Maranhão tentou mesmo assim acompanhar o que acontecia em outras províncias. Mas a produção local entrava em concorrência com a produção de unidades mais potentes economicamente, e esta abissalidade era ainda incrementada pelo fato de o Maranhão estar situado a longa distância dos grandes centros de consumo e de produção do país. O sonho de um polo industrial brasileiro no Norte, próximo da linha equatorial e sediado em São Luís do Maranhão, com suas plantas industriais, resistiu, mas sem força suficiente para vencer as concorrentes de outras províncias. O epíteto de Manchester do Norte não se consolidou, restando apenas o de Atenas Brasileira, essa sim, a oficina que resistiu no tempo, na cabeça daqueles que pleiteavam uma singularidade marcante no conjunto da obra nacional. Uma nova geração de beletistas solidificou essa ideia.

²⁵ Na segunda metade dos oitocentos, o instituto da escravidão vai pouco a pouco sendo combatido e minado, por razões morais, mas também por motivo de racionalidade econômica, em que a Inglaterra, nação que tinha o capitalismo mais avançado de então, desempenhou papel de fundamental importância.

Figuras como Antônio Henriques Leal²⁶ (1828-1885), biógrafo da primeira geração de literatos maranhenses, ao lado de César Augusto Marques²⁷ (1826-1900) e Luís Antônio Vieira da Silva²⁸ (1838-1889), colaboraram para fortalecer o epíteto ateniense, isto sem esquecer Cândido Mendes de Almeida (1818-1888), autor do **Atlas do Império do Brasil**, de 1868, uma referência para a realização do primeiro recenseamento da nação brasileira, ocorrido em 1872 (Senra, 2006: 266-7).

No encalce desses intelectuais, veio uma geração a seguir que reforçou o Maranhão como espaço de cultuadores do saber intelectual, respeitadores da chamada Norma Culta no escrever e no falar, que representaria a maranhensidade, que, na verdade, era apenas um tipo de maranhensidade. Aqui se incluem os irmãos Azevedo, Aluísio Tancredo Belo Gonçalves de Azevedo (1857-1913), romancista, precursor do naturalismo, autor de *O Mulato*, com o discurso centrado na questão racial; e Artur Nabantino Gonçalves de Azevedo (1855-1908), destacado teatrólogo; José Pereira da Graça Aranha (1868-1931), autor de *Canaã*, membro da Academia Brasileira de Letras (ABL), criada em 1897; Henrique Maximiano Coelho Neto (1864-1934), membro e presidente da ABL, político e professor, eleito em um concurso promovido pelo periódico “O Malho” o “Príncipe dos Prosadores da Literatura Brasileira”, - usuário de um vasto vocabulário, teve indicado o seu nome pela ANL ao Prêmio Nobel de Literatura, em 1933²⁹; Raimundo da Mota de Azevedo Côrrea (1859-1911), magistrado e poeta parnasiano de primeira linha, membro da ABL; Celso Tertuliano da Cunha Magalhães (1849-1879), promotor público e pioneiro dos estudos folclóricos no Brasil, com olhar especial sobre a poesia popular; e Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), Sousândrade, formado em Letras e Engenharia em Sorbone, tendo uma longa convivência nos Estados Unidos da América, autor de *O Guesa*, e reconhecido como um precursor de uma linguagem inovadora através do uso de neologismos e quebra de paradigmas métricos na poesia. Sobre essa geração, escreveu Correa:

²⁶ Autor de *Pantheon Maranhense*, onde estão biografadas 18 figuras ilustres do território timbira, a província Maranhão, publicado, pela primeira vez, entre 1873 e 1875. Sua saúde se fragiliza deveras nos últimos vinte anos de sua vida, quando uma hemiplegia o acomete.

²⁷ Médico, formado na tradicional Faculdade de Medicina da Bahia, que abraçou a História, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Brasil (IHGB), além de professor de Matemática Elementar, elaborador de um clássico monumental intitulado *Dicionário Histórico e Geográfico do Maranhão*, publicado em São Luís no ano de 1870.

²⁸ Político e investigador dos fatos desse torrão, tendo composto uma importante obra da historiografia maranhense, intitulada *História da Independência da Província do Maranhão 1822/1828*, que veio à lume pela primeira vez no ano de 1862. Foi formado em leis e em cânones pela afamada Universidade de Heidelberg, na Alemanha. A bem da verdade, nasceu na província do Ceará, embora tenha passado a maior parte da sua vida no Maranhão.

²⁹ <http://www.globoeditora.com.br/autores/busca-de-autores/?AutorID=1712>.

(...) elencando os Azevedo, Artur e Aluísio, Graça Aranha, Coelho Neto, Celso Magalhães, Raimundo Côrrea e Sousândrade, ficará reiterada a presença participativa dos maranhenses na literatura brasileira, desde que, vinculados a uma tradição revestida de mitologia, conseguirão realizar a cobertura das mais variadas exigências, como a evolução do teatro, a renovação do romance, a iniciação dos estudos do folclore, a continuidade e o futurismo poéticos e, até mesmo, a doutrinação política (Correa, 1982: 151).

No decurso da permanência desses representantes no cenário literário, o Maranhão, enfraquecido economicamente, tendo parte de sua elite se deslocado para viver no sudeste do Brasil, viu-se isolado e vivendo no seu interior. Tentou refazer a história, marcando uma espécie de pertencimento à cultural gaulesa: era-se Ateniense, mas agora, também, afrancesado. Numa renovação de investigação histórica, intelectuais, destacando-se nesse papel José Ribeiro do Amaral, ao se promover a comemoração dos 300 anos (em 1912) da chegada dos franceses nas praias de São Luís (1612), esta não seria mais portuguesa na sua concepção, seria, doravante, francesa.

Apenas no final do século XX, a interpretação da história foi questionada mais firmemente. Na verdade, tratou-se de reinterpretar o que já tinha sido interpretado, mas agora modificado à luz de uma suposta singularidade do ser maranhense no contexto da unidade nacional brasileira. Sobre isso, escreveu Lacroix (2000), após leitura sistematizada de clássicos da historiografia maranhense, como Berredo e João Lisboa, e mesmo Claude D’Abeville e Yves d’Evreux, todos citados aqui nesse trabalho. Refere Lacroix:

Ao acompanhar a ação de La Ravardière e seus comandados, minuciosamente descrita por Claude d’Abeville e Yves d’Evreux, verificamos a ausência de iniciativas para a formação de uma cidade no local de chegada dos súditos dos Bourbon. Inquieta com essa verificação, recorreremos aos nossos mais antigos historiadores, de Berredo a João Lisboa, e não achamos nenhuma alusão à fundação de uma cidade pelos franceses. Surpresa, continuamos o rastreamento e constatamos que referida afirmativa surgiu numa época de decadência econômica e conseqüente marasmo social. Logo nos perguntamos o porquê dessa construção. A resposta parece estar relacionada ao inconformismo e até ao ressentimento que acompanhou esse declínio. O maranhense tratou de cultivar o seu orgulho, buscando mecanismo de defesa que obnubilasse seu desencanto. Passou a louvar o passado, mostrando para o resto do Brasil aquela província diferente, de povo educado instruído, culto, sempre atento à questão vernacular, sementeira de poetas e literatos. Para confirmar essa singularidade, transladou a fundação de São Luís das mãos portuguesas para os franceses(...) (Lacroix, 2000: 21,22)

De todo modo, com as oficinas têxteis caminhando claudicante, e um cenário de apatia socioeconômica cada vez mais impregnando o ambiente, surgiu uma terceira geração de intelectuais, que puseram em funcionamento uma nova oficina, a oficina da saudade, que vai imaginar e fincou em definitivo uma identidade para o Maranhão: Atenas de talhe francês. Essa geração, a terceira, artífices de uma tessitura intelectual que já não atingiu uma projeção nacional, não vendeu barato a decadência material cada vez mais palpável, assustadora e inquietante. Interpretando esse momento da vida social maranhense, estertores do século XIX e limiar do século XX (primeiro terço), Correa foi enfático:

Geração de 3º Grau: Foi produto da derrocada material do Maranhão. Prolongou a reverência, estendendo-a do Grupo Maranhense aos contemporâneos da imaginada Universidade Nova Atenas. Colaborou ativamente na fundação de instituições culturais, destacando-se a Academia Maranhense de Letras (1908), a Faculdade de Direito do Maranhão (1918) e o Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (1925)³⁰ (Correa (1982: 199).

São representantes desta geração os intelectuais Antônio Francisco Leal Lobo (1870-1916), Raul Astolfo Marques (1876-1918), José do Nascimento Moraes (1882-1958), José Ribeiro do Amaral (1853-1927), Antônio Baptista Barbosa de Godóis (1860-1923), Raimundo Lopes da Cunha (1894-1941), Antônio Lopes da Cunha (1889 -1950), Manuel Francisco (Fran) Pacheco (1874-1952). Estes dois últimos eram portugueses de nascença, mas com longa vivência em terras do Maranhão.

A instauração da República, em 1889, reforçou o poder das suas principais unidades políticas, calcada em bases econômicas mais dinâmicas, tendo São Paulo, Rio de Janeiro e Minas Gerais como principais protagonistas. O Maranhão foi ocupando posição periférica e atravessou a República Velha (1889-1930), a República Nova (1930-1937) e todas as repúblicas vindouras, sem exceção, até o final do século XX, independentemente das ondas de momentos democráticos (1945-1964 e de 1985 em diante) ou ondas autoritárias, de 1937 a 1945, com o Estado Novo de Getúlio Vargas e com o ciclo de governos militares, de 1964 a 1985.

³⁰ O autor olvidou de citar a Escola de Farmácia e Odontologia, criada em 1922. Ademais, Martins (2006:175-76), em bem elaborado estudo sobre esse terceiro momento da vida intelectual maranhense, cita algumas instituições públicas que foram criadas e/ou reorganizadas nesse período em que letrados de então puderam mostrar-se como denodados representantes dessa “Oficina dos Novos” atenienses: “... a Escola Normal (1890), o Liceu Maranhense (1893), a Escola Modelo (1896), a Biblioteca Pública (1898), a Escola de Música (1902), ... merece registro no rol de tais instituições o Centro Caixerl. Ele foi fundado em 1890, sob os auspícios do segmento de caixeiros empregados no comércio de São Luís, desejosos de constituir uma sociedade promotora de instrução básica e instrumental para seus membros. Isto é, seguindo princípios republicanos, o Centro Caixerl visava democratizar a educação a partir de sua classe.”

Ao longo da primeira metade do século XX, seu parque fabril definhou e a produção algodoeira seguiu o mesmo caminho. O arroz e o babaçu, palmeira que se espalhou por longa faixa de seu território e cujo coquilho produz um óleo viscoso e muito útil para produção de outros bens, foram os emblemas de uma economia que se arrastou para sustentar o desenvolvimento capitalista no estado do Maranhão. A pecuária avançou a partir dos anos 1960, e a problemática fundiária se agudizou, pondo em choque uma corrente migratória existente desde o final do século XIX, vinda do Nordeste brasileiro, principalmente dos estados do Piauí e Ceará, secundados por Pernambuco, Paraíba e Rio Grande do Norte. Essa corrente, tangida pela seca e pelo fechamento da fronteira agrícola nessas unidades políticas, e fomentada a partir do plano federal de ocupação da Pré-Amazônia brasileira, passou a desempenhar o papel de zona produtora de alimentos para a acumulação de capital no centro sul do país. A luta pela terra ganhou contornos violentos e muitos trabalhadores agrícolas ou perderam a vida ou perderam a terra para o gado, que precisava de pasto, para o bem estar dos grandes pecuaristas. Nesse caso, o boi representou a tristeza das massas.

O Maranhão chegou ao final do século XX como um dos estados mais pobres do Brasil, com indicadores socioeconômicos reveladores de uma população que continuava empobrecida. Em 2000, dentre as 27 unidades da federação do Brasil, o Maranhão tinha o segundo pior Índice de Desenvolvimento Humano (IDH): 0,476. Em 2010, continuava na mesma posição, com IDH de 0,639. A taxa de analfabetismo do Maranhão para a população de 15 anos ou mais de idade, em 2000, era de 27,1%; em 2010 era de 20,9%. A expectativa de vida da população residente no Maranhão, em 2000, foi de 63,9 anos, a penúltima dentre todas as unidades federativas do país. Em 2010, a expectativa de vida aumentou, mas não suficiente para tirar o estado dessa posição desalentadora: 70,4 anos. Quanto ao indicador Mortalidade Infantil, em 2000, a taxa fora de 46,5‰, a penúltima do país, enquanto que em 2010, a taxa caíra para 28,0‰, o que deixava o Maranhão na mesma posição, isto é, a melhora se deu em termos absolutos, mas em termos relativos, estacionou³¹.

³¹ Todos os dados desse parágrafo estão conforme o Atlas do Desenvolvimento Humano 2013, organizado pelo Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento (PNUD), em parceria com o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (IPEA), vinculado ao governo federal e à Fundação João Pinheiro (FJP), vinculada ao governo do estado de Minas Gerais. Os dados brutos provenientes dos Censos Demográficos de 1991, 2000 e 2010, realizados pelo IBG, servem como matéria-prima para a elaboração desses indicadores sociais.

3 O ENREDO, OS GRUPOS E OS SOTAQUES

Mãe “Catirina”, esposa de Pai Francisco, também conhecido como “Nego” Chico, grávida de seu primeiro filho, deseja comer a língua de Estrela³², o boi preferido do dono da fazenda. “Nego” Chico reluta em atender o pedido da esposa, explica que ele é o vaqueiro de confiança do fazendeiro, mas a mulher não aceita a negativa e insiste para que seu pedido seja acatado. “Nego” Chico, sabedor de que um pedido de mulher grávida é sagrado e não pode deixar de ser atendido, rouba o boi, tira-lhe a língua e prepara-a para sua mulher comer. Ela come e eles ficam a descansar. O descanso dura pouco, pois ao tomar conhecimento de que o seu boi preferido estava a agonizar, o fazendeiro fica muito triste, mas também muito bravo, e exige que o responsável pelo delito seja encontrado e punido. Chama um vaqueiro para diligenciar e buscar conhecer o responsável pela morte do boi. O vaqueiro investiga, com a ajuda dos índios, e descobre que o responsável por tal façanha é o “Nego” Chico. Inicia-se, então, a busca por “Nego” Chico, que se esconde na Floresta. Um caboclo de pena³³ é convocado para procurar o “Nego” Chico que logo é encontrado. Inicialmente “Nego” Chico nega o crime. É chamado o Delegado que o obriga a confessar. No entanto, este é ridicularizado por “Nego” Chico. Por fim, “Nego” Chico e Catirina confessam o feito e são levados à presença do fazendeiro que não acredita que seu vaqueiro de confiança o havia traído. O fazendeiro chama o doutor - o veterinário - que tenta através dos seus conhecimentos científicos salvar o boi. O máximo que ele consegue, ao apresentar alguns diagnósticos esquisitos e receitas estranhas, é fazer com que o boi mexa o rabo. É convocado o padre - representando o poder da Igreja - que reza e invoca o seu Deus para ressuscitar o boi, mas a sua atuação foi vexatória, pois nada consegue, sendo por isso duramente humilhado na ação dramática. “Nego Chico” diz ao fazendeiro que conhece um pajé³⁴ muito poderoso que mora perto da fazenda e que é capaz de ressuscitar o boi. O pajé é convocado e diz que tem a salvação para o boi, mas que tudo vai depender da fé de cada um dos presentes. Empunhando um maracá, o velho pajé faz cânticos, rezas e invoca os encantados³⁵. Os espíritos da floresta começam a aparecer e a dançar em volta do boi. O boi Estrela vai-se levantando lentamente, muge e corre dentro do curral. O fazendeiro, feliz por ter seu boi de volta, perdoa o “Nego” Chico, mas faz uma exigência: quer ser o padrinho de seu filho. Pedido atendido, o fazendeiro manda fazer a maior festa já havida naquela região para comemorar a ressurreição do boi. Todos cantam e dançam em volta do boi.

Uma análise do mito de origem do BMB nos faz perceber que o boi, ao mesmo tempo que separa, une três mundos (Arendt 2007): o **mundo do branco**, representado pelo dono da fazenda, pelo veterinário, pelo seu Deus e pela Igreja Católica, estes dois últimos intermediados pelo sacerdote; o **mundo do índio**, representado pela floresta, pelos próprios índios, com seus encantados, estes últimos intermediados pelo pajé; e o **mundo do negro**, representado pelo pai Francisco e mãe Catirina. Estes três mundos definem representações assimétricas onde o branco ocupa um lugar hegemônico por oposição aos outros dois mundos claramente subalternos. Todavia, o enredo do boi produz uma dupla reversão da

³² Versões diversas apresentam os personagens com nomes variados, dependendo da região. O boi aparece como Mimoso, Estrela, Barroso, Novilho de Estimação, entre outros. O Pai Francisco pode ser Nego Chico, Mateus, Fidélis, Sebastião, assim como o Fazendeiro pode ser o Amo, Patrão, Coronel, Comandante, Senhor Branco. A versão acima apresentada foi por mim escolhida por ser a mais corrente no estado do Maranhão.

³³ Caboclo de pena representa o índio. Aos índios cabia a tarefa de procurar por escravos fugidos na floresta, pois conheciam melhor o território. (Araújo, 2013).

³⁴ O pajé é um personagem que tem o poder [invocado da natureza] para curar, utilizando rezas, ervas, cânticos, danças. (<http://www.dicio.com.br/paje>).

³⁵ Os encantados são seres sobrenaturais que fazem parte do folclore brasileiro e têm suas origens principalmente nas lendas indígenas. “Entram em contato com algumas pessoas em sonhos, fora de lugares públicos (na solidão do mar, da mata, por exemplo) ou durante a realização de rituais mediúnicos em salões de curadores e pajé, barracões de mina, umbanda, tererô (religiões afro-brasileiras) e em outros locais onde são chamados” (Ferretti, 2008).

subalternidade, conferindo ao Pai Francisco o poder de desafiar a hegemonia instituída e ao pajé o poder auspicioso de ressurreição do boi que o mundo branco, através dos poderes da sua igreja e da sua ciência não consegue concretizar. Enquanto a morte do boi coloca em confronto estes três mundos e, portanto, é geradora de conflito, a ressurreição do boi, porém, produz a conciliação que parece só ser possível neste enredo. Na verdade, o enredo do Boi de Orquestra define em projeto um desejo de entendimento que, no mundo para lá do boi, parece não existir.

A história acima narrada representa, de forma sucinta, o enredo dramático presente na origem da prática do BMB. O modo como este enredo se concretizava na performance obedecia, no passado, a uma lógica ritual associada ao culto de São João e que se circunscrevia fundamentalmente aos grupos sociais menos favorecidos. Essa pertença condenou o BMB, até à segunda metade do século XX, a um lugar de clandestinidade permanentemente vigiado pelas classes dominantes e pelos organismos de repressão colonial e policial. No entanto, o BMB encetou um processo de “ascensão social”, plasmado na sua aceitação/apropriação pelas próprias classes dominantes. Este processo inscreve um outro enredo que determinou também a pulverização da performance do BMB, através da adoção de diferentes sotaques. Este capítulo procura mostrar este processo, definindo os diferentes sotaques de BMB que hoje podemos encontrar no Maranhão e que, como vamos verificar, penalizou o enredo ritualístico em favor de uma prática performativa eminentemente folclorizada e onde a música e a dança adquirem um lugar central.

3.1 Componentes do BMB

3.1.1 O nome do boi

O nome que cada grupo de BMB adquire, ou pelo qual é conhecido, é um processo complexo, cuja atribuição obedece a critérios muito diversificados. O boi pode ser identificado a partir do nome da região que representa ou a partir do nome do seu “dono” que, em princípio, é coincidente com a personagem que representa o amo. Por exemplo, o município de Axixá tem dois grupos de BMB, ambos designados por Boi de Axixá. Um é financiado e mantido pelo município, enquanto o outro, que é mais antigo, foi criado naquela região por Francisco Naiva. Assim, estes dois grupos são identificados por um duplo atributo de pertença: Boi de Axixá de Francisco Naiva e Boi de Axixá da Prefeita Sonia, que tomou a iniciativa política de

criar um boi. Essa prática de um prefeito municipal - “criar um boi” - vem sendo corrente desde 1998, quando o governo do estado do Maranhão decidiu investir no turismo e patrocinar apresentações de BMB. Assim, o boi é sempre designado por um atributo de pertença que pode remeter para o nome do dono ou de uma região. Porém, quando o nome remete para uma região não significa necessariamente que seja um grupo de pertença municipal.

Por outro lado, a identificação do boi é também feita pelo sotaque que ele adota ou que representa. Portanto, retomando o caso do Boi de Axixá, ele pode ter uma identificação a partir do estilo (Boi de Orquestra) ou a partir da pertença, mas a relação de proximidade que se estabelece com os diferentes bois no Maranhão, permite que a identificação pelo atributo de pertença inscreva tacitamente a identificação do estilo. Ou seja, quando alguém evoca o nome do Boi de Axixá implicitamente fica claro que se trata de um Boi de Orquestra.

O boi adquiriu um valor simbólico absolutamente singular no Maranhão, de tal forma que hoje a palavra **boi** significa, em primeiro lugar, o grupo performativo e não o animal que lhe deu origem. Todavia, é significativo o fato de existir um conjunto de atributos anímicos que são associados ao boi e que transitaram para a versão representada. Por exemplo, o fato de cada grupo de BMB ser identificado apenas como “o boi” traduz, desde logo, uma evocação quase animista do próprio animal, ou o uso da expressão “criar um boi” que, na verdade, significa organizar um grupo de BMB.

3.1.2 Os personagens

O BMB no Maranhão, também designado veicularmente como “bumba”, “bumba boi”, “brincadeira de boi”, BMB ou apenas como “boi³⁶”, é uma prática performativa que junta elementos do sagrado e do secular, constituída por uma celebração alegórica em torno da morte e da ressurreição do boi, na qual se misturam elementos votivos, mitos, crenças, música,

³⁶ O boi está representado em múltiplos contextos, desde testemunhos rupestres, até universos simbólicos associados a diferentes cosmogonias míticas e religiosas. A mitologia egípcia, grega, romana, hindu oferecem-lhe um lugar muito particular no panteão específico de cada universo religioso. No quadro das sociedades tribais africanas, o touro é igualmente venerado ou mesmo reconhecido como símbolo de poder pelos seus donos ou herdeiros. Toda a dimensão simbólica associada ao touro ou ao boi está expressa também em muitas práticas europeias como as próprias corridas de touros muito comuns, por exemplo, na Península Ibérica, atestando a importância do touro enquanto símbolo de força e de poder, assim como da sua relação com o universo divino.

dança, teatro, artesanato, entre outros (Mukuna, 2003). Criado a partir de promessas a São João, o BMB é hoje apresentado em qualquer espaço público ou privado por grupos organizados de músicos, bailarinos, atores e outros elementos, designados coletivamente por “brincantes”. Os brincantes são indivíduos procedentes de categorias profissionais diversificadas, que podem incluir estivadores, pescadores, agricultores, comerciantes, estudantes, servidores públicos, músicos e membros do sacerdócio. O grupo pode ter entre 30 a 400 participantes que, durante a performance, circundam a figura de um boi - uma armação animada por um homem -, em torno da qual os brincantes tocam, cantam e dançam. Uma apresentação modelo de um grupo de BMB, na atualidade, pode durar de 50 a 120 minutos e inclui várias partes sequenciais, como se verá adiante. Acontece de forma mais intensa no mês de Junho, mas pode ocorrer durante quase todo o ano, sempre que solicitado por alguém que “compre” e financie uma performance. Nos discursos dos pesquisadores, das instituições locais e dos próprios brincantes, o BMB é hoje considerada a mais importante manifestação da cultura popular do estado do Maranhão. Este estatuto foi consagrado também pela inscrição do BMB, em 30 de Agosto de 2012, na lista representativa do património cultural imaterial brasileiro, gerida pelo IPHAN (Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional).

Atualmente, a maioria dos grupos de BMB é constituída em média por 80 brincantes, dentre homens, mulheres e crianças. A celebração alegórica que está impressa no BMB, promove igualmente uma distribuição dos personagens que fazem parte do enredo, a partir de pressupostos sociais que definem os papéis que cada elemento ocupa no mundo e que está para lá do boi. Na verdade, estes, além de desempenharem figuras do enredo alegórico, desempenham também papéis sociais relacionados com o contexto da comunidade e do grupo de BMB. Por exemplo, o organizador do grupo ocupa, habitualmente, um lugar importante enquanto personagem do enredo.

Assim, apresento em seguida uma tabela de sistematização dos diferentes personagens que integram o enredo do *BMB*, apoiando-me na sugestão proposta por Carlos de Lima (em Nunes, 2003: 75, 76):

Designação	Descrição
Amo	Representa o dono da fazenda, personifica o latifundiário. Veste a indumentária mais rica, puxa a toada, usa um apito e um maracá para coordenar o grupo. Toda a componente cantada de entoação solista pertence a este personagem.
Rapaz	O vaqueiro mais próximo do Amo.
Pai Francisco ou “Nego” Chico	Vaqueiro da fazenda que desencadeia o enredo ao roubar e matar o boi para atender o desejo de mãe Catirina. Desempenha um papel cômico.
Mãe Catirina	Mulher de Pai Francisco, que grávida deseja comer a língua do boi preferido do dono da fazenda. Esta personagem é central no desencadear do enredo.
Doutores, pajés ou curadores	Personagens cômicas, que simbolizam a disputa entre o branco – doutores – e o índio – pajé - e em alguns grupos são substituídos por vaqueiros.
Índios, índias e caboclo de pena	Responsáveis pela localização e prisão de Pai Francisco. Apresentam coreografias com efeito visual exuberante.
Caipora	Boneco enorme que assusta o Pai Francisco, sacudindo os braços e emitindo sons fantasmagóricos.
Burrinha	Aparece em alguns grupos de <i>BMB</i> . É um cavalinho ou burrinho pequeno, com um furo no centro por onde entra o brincante. A burrinha fica pendurada nos ombros do seu condutor por tiras similares a suspensório; é a personagem que se apresenta à frente do conjunto, abrindo passagem entre a assistência.
Cazumbá	Personagem específico dos bois da região da Baixada Maranhense. Na lenda, são responsáveis por assustar o Pai Francisco quando ele se refugia na floresta, após roubar o boi e lhe cortar a língua. Usam máscaras inventivas, deformadas, normalmente representando focinhos de animais – cachorro ou lobo – com enormes orelhas, com cabeças excêntricas, com torres enormes e com variadas bugigangas e pinturas de imagens de santos. Vestem bata larga, pintada em cores berrantes e figuras diversas, avolumada nos quadris. Tem como função distrair a assistência e manter a organização do cordão de brincantes.
Vaqueiros, Caboclos de Fita ou Rajados	Compõem o cordão e representam os empregados, moradores e os mourões, que protegem a fazenda. Vestem-se com camisas e calças coloridas, golas e saíotes de veludo, tendo à cabeça chapéus ornamentados com penas, bordados e espelhos, de onde partem longas fitas coloridas. Em alguns bois existe o primeiro vaqueiro, a quem o dono da fazenda delega a missão de trazer o Pai Francisco e o boi sumido.
Boi	Personagem central do enredo, é confeccionado em diferentes tamanhos, com armação de fibra de buriti (tipo de palmeira), coberto pelo “couro” de veludo bordado à mão com miçangas, paetês (lantejoulas) e canutilhos. Os bordados representam diferentes imagens alusivas ao lugar ou ao contexto, como casarões do centro histórico de São Luís ou retratos de santos e figuras carismáticas da comunidade. Tem por baixo da armação um brincante - o “miolo” -, responsável pelos movimentos coreográficos durante a atuação.

Quadro 2. Descrição dos personagens do BMB.

3.1.3 Personagens comum a todos os grupos



Figura 4. Mãe Catirina. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.



Figura 5. Pai Francisco.
Fotografia: Antônio Padilha, 2013.



Figura 6. Pai Francisco
Fotografia: Antônio Padilha, 2013.



Figura 7. A Burrinha. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

3.1.4 A Toada

O BMB mantém uma sequência de cantigas acompanhadas instrumentalmente, designadas por *toadas*. Ao amo compete puxar a toada, ou seja, entoar vocalmente a canção, que é sempre interpretada a solo e que dá lugar a uma espécie de resposta por parte dos outros brincantes, normalmente centrada apenas num verso ou em interjeições vocais. A resposta à entoação do amo inclui também a entrada da componente instrumental e da dança. Ou seja, podemos dizer que o BMB define-se através de uma sequência composta por uma toada interpretada a solo pelo amo, seguida de resposta em coro com dança e acompanhamento instrumental. As toadas são cantadas durante a representação do enredo da morte e ressurreição do boi, marcando momentos simbólicos e seguindo uma ordem pré-definida que a seguir apresento:

Designação	Descrição
Guarnicê	Canto inicial que indica que é hora de reunir os brincantes.
Lá vai	Aviso ao público que o grupo já está formado.
Licença ou cheguei	Pedido de permissão para fazer a apresentação do grupo e do seu novilho.
Saudação	Toada de louvação ao boi e ao dono da casa. A partir desse momento desenvolve-se a representação do auto.
Urrou	Momento de confraternização e comemoração em torno do boi ressuscitado.
Despedida	Corresponde ao final da apresentação e à partida do grupo, tendo por tema sentimentos de adeus e de saudade que o boi deixa e leva, mas com promessa de que vai voltar.

Quadro 3. Sequência da apresentação das toadas do BMB.

Nas toadas, os amos expressam o modo como eles percebem, sentem e vivenciam o mundo à sua volta. Várias são as temáticas apresentadas através das toadas, podendo falar do cotidiano, da política, da amizade, do amor, da natureza, da provocação dos adversários (toada de pique) reais ou apenas imaginários. A toada constitui um forte instrumento de afirmação da identidade dos maranhenses, pois através dela os cantadores reafirmam valores, costumes, descrevem os lugares, a história, enaltecem as figuras importantes para o fortalecimento do estado e envolvem os ouvintes com o sentimento de pertencimento. Em matéria publicada no Jornal O Estado do Maranhão, caderno Alternativo de 24 de junho de 2001, o escritor e jornalista Itevaldo Júnior considera algumas toadas, dentre as quais, *Maranhão, meu Tesouro meu Torrão*, de Humberto do Maracanã; o *Urrou do Boi*, do Coxinho; e *Bela Mocidade*, de Donato Alves, como os verdadeiros hinos do São João do Maranhão.

As toadas do BMB assumem a função da voz poética defendida por Zumthor, que assegura a coesão social do grupo e lhes confere a lembrança da imagem que vai gerar o simbolismo tão presente no BMB.

A voz poética assume a função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver. Paradoxo: graças ao vagar de seus intérpretes – no espaço e no tempo, na consciência de si -, a voz poética está presente em toda parte, conhecida de cada um, integrada nos discursos comuns, e é para eles a referência permanente e segura. Ela lhes confere figuradamente alguma extratemporalidade: através dela, permanecem e se justificam. Oferece-lhes o espelho mágico do qual a imagem não se apaga, mesmo que eles tenham passado. As vozes cotidianas dispersam as palavras no leito do tempo, ali esmigalham o real; a voz poética os reúne num instante único - o da performance (Zumthor, 1993: 139).

É através da toada que o grupo se enlaça e demonstra, através da dança, toda a carga emocional da comunidade que ele representa.

3.1.5 Os instrumentos

Dentro dos vários estilos de BMB estão presentes instrumentos musicais, com a predominância de instrumentos de percussão. Aqui se incluem os membranofones (pandeirão, pandeiro, pandeiro tocado com a costa da mão, pandeirinho ou tamborinho, zabumba, tambor de fogo, tambor onça - também conhecido como onça ou roncadeira) e os indiofones (matracas, maracá e chocalho). No caso do Boi de Orquestra, incluem-se ainda os aerofones (saxofone, trombone e o trompete) e os cordofones (banjo e violão). Em todos os casos estão presentes o apito, o maracá e o tambor onça.

Dentro do grupo de membranofones, destaca-se o tambor onça. Este instrumento funciona como uma espécie de contrabaixo, tornando-se, enquanto contrabaixo, a referência de andamento para os outros instrumentos. O apito tem a função de sinalizar que a toada vai começar e também ajuda na parada da *trupiada* (o grupo). O maracá do cantador dá o sinal para o início da toada e também serve de referência para a manutenção dos ritmos executados pelos outros tocadores de maracás e pelos tocadores de pandeirões. Esses três instrumentos (tambor onça, maracá do cantador e apito) são comuns a todos os estilos. As zabumbas e os pandeirões aparecem em dois estilos. As matracas, introduzidas na brincadeira em 1868 (*vide infra*), também aparecem em dois estilos. Na década de 1940 foram introduzidos os aerofones de altura definida – trompete, trombone e saxofone - e o banjo -, que passaram a constituir o conjunto instrumental de um novo estilo, intitulado Boi de Orquestra. Os processos de construção, forma de tocar e células rítmicas executadas por cada um desses instrumentos serão detalhados na etnografia de cada estilo.

3.1.6 A coreografia

Os movimentos coreográficos apesar de exibirem algumas características comuns nos diversos estilos, também manifestam especificidades. Essas especificidades decorrem dos personagens que cada grupo apresenta e não são comuns a todos os estilos, transformando-se numa espécie de ícones de cada sotaque. De um modo geral, a coreografia apresentada pelos grupos é distinguida pela forma como o grupo entra no espaço cênico, destinado para a performance,

e como os brincantes dançam em torno do boi. Em alguns casos, os brincantes formam círculos que giram em torno do boi, evocando estereótipos das danças indígenas brasileiras, enquanto noutros o boi é que se movimenta dentro do círculo formado pelos brincantes, que executam um bailado semicircular em direção ao centro, em um constante vai e vem, aproximando-se de modelos imaginários das danças africanas. O boi gerado pela introdução dos instrumentos de orquestra apresenta uma dinâmica performativa linear, ou seja, apresenta uma coreografia em linha indiana. Como os lugares de performance são variados, há uma constante adaptação do corpo de dança, que pode improvisar seguindo o direcionamento estabelecido pelo amo do boi. A coreografia mais detalhada será apresentada adiante, na descrição etnográfica de cada estilo ou sotaque.

3.2 Os Sotaques do BMB

De acordo com o linguista John Laver, a palavra sotaque (*accent*) define um “modo de pronunciar” (Laver 1994:55) e permite distinguir e identificar indivíduos pela forma como falam a mesma língua. A adoção do conceito de sotaque para o BMB traduz exatamente a migração deste sentido da linguística para o da performance da música. Na verdade, diferentes sotaques correspondem também a diferentes formas de “pronunciar” musicalmente o mesmo enredo, sendo que esta variável tem consequências inevitáveis para a totalidade da performance.

Cada sotaque tem as suas características próprias, como o ritmo, a coreografia, a indumentária, os instrumentos e as toadas. Porém, e embora cada estilo de BMB seja identificado pela totalidade da performance, podemos concluir que o padrão rítmico de cada um é a unidade mínima de definição do sotaque. Ou seja, é o padrão rítmico que estabelece os outros ingredientes do panorama sonoro. Na verdade, embora os desenhos da dança e a própria coreografia estejam associados a cada sotaque, a possibilidade de identificar cada um através da audição é uma evidência. Nesse sentido, podemos afirmar que é efetivamente a componente rítmica que decide o sotaque do BMB.

Vários estudiosos tentaram construir uma espécie de sistematização dos sotaques do BMB. Dentre eles, destaco a proposta de Américo Azevedo Neto, que sugere uma organização a partir de três planos conceptuais: o da raça ou etnia, o da região de origem do boi e o da

sonoridade. No entanto, e procurando alguma relação efetiva entre o conceito de sotaque e o “modo de pronunciar” o BMB - através da música e da dança -, optei por fazer uma análise das apresentações observadas e registradas em vídeo durante os festejos juninos do ano de 2013, nos diferentes arraiais da cidade de São Luís e de São Simão. Parto da sistematização já consagrada que prevê a existência de cinco sotaques e confronto esse conhecimento prévio com a minha observação e com os registros orais coligidos no terreno. Parto ainda do princípio de que qualquer sistematização de práticas performativas não deve, nem pode, ser encerrada num enunciado escrito, pois, como referem Bauman e Briggs, o processo de entextualização pode levar à inevitável cristalização da performance. Portanto, a minha tentativa de descrever os diferentes sotaques refere-se exclusivamente à observação de momentos particulares da performance realizados em 2013. Tendo em conta a dimensão de improvisação que caracteriza a performance do BMB, pautada pela possibilidade de integrar qualquer indivíduo que se disponha a participar no evento, é possível que em outras ocasiões possam ser observadas variações na forma de tocar e nas células rítmicas executadas. Passo então a descrever os diferentes sotaques observados durante o trabalho de campo.

3.2.1 O Sotaque de Zabumba

O Sotaque de Zabumba ou Guimarães – De acordo com diferentes pesquisadores, como Michol Carvalho (1995), Azevedo Neto (1997) e Albernaz (2004), este sotaque é considerado o mais antigo e, portanto, aquele que estará na origem da performance do BMB. Está associado à região de Guimarães, cidade fundada por portugueses no território circundado pela baía de Cumã, mas que, ainda hoje, é composta por população de predominância negra, descendente dos escravos africanos trazidos para o trabalho nos engenhos e fazendas de gado da região. No entanto, tendo em conta que, como refere Azevedo Neto, “... o negro – mandado ou fugido – espalhou-se pelo território maranhense” (1997: 35), o sotaque de zabumba disseminou-se por todo o estado do Maranhão, tendo aparecido tanto no litoral, quanto na baixada e no sertão. O seu nome provém do principal instrumento utilizado: a zabumba (*vide infra*). No imaginário popular maranhense, o Boi de Zabumba é referenciado como o que tem as suas raízes originalmente africanas e está sempre ligado à tradição. No entanto, tem sido o grupo que mais vem perdendo espaço nas últimas três décadas, a ponto de

promotores culturais advogarem junto ao governo do estado um maior apoio para que esse sotaque não sucumba.



Figura 8. Boi boneco de um BMB de sotaque de zabumba. Boi de Guimarães.
Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

As Toadas

A temática preferida pelos grupos do sotaque de zabumba tem sido as atividades que ocorrem nas fazendas de gado. Nelas podem se notar a referência sistemática ao contexto rural, onde o boi é de sobremaneira valorizado. O canto é muito parecido com o aboio – forma de pronunciar a voz que se destina a orientar os bois no pasto –, o que muitas vezes o torna incompreensível pelo uso de vocábulos característicos de cada região, como Guimarães, Cururupu e outros. No que diz respeito à forma, o sotaque de zabumba apresenta quase sempre um canto responsorial, onde o cantador (amo) incita os brincantes a responder, ora com a expressão “eh boi” ora com a expressão “equiô”.

Originalmente, as toadas desse sotaque eram muito longas e tinham um caráter narrativo destinado a registrar e a noticiar fatos marcantes que haviam acontecido localmente ou globalmente no último ano (ex: a chegada do Homem à Lua). Por essa razão, os seus textos apresentavam uma entoação quase declamada. Por influência do sotaque de orquestra, o sotaque de zabumba apresenta hoje toadas mais curtas e com melodias mais variadas, afastando-se cada vez mais da sua versão declamatória, como bem observou Raimundo Viana na sua tese de doutorado: “As toadas dos grupos de bois de zabumba que tinham como característica marcante serem longas e faladas, em algumas composições apresentam uma

construção com estrofes mais curtas” (Viana, 2013: 63). Os temas também foram alterados e hoje já não são narrativas de acontecimentos, mas abordagens que incluem outros temas, como, por exemplo, a relação da performance com a dimensão religiosa associada a São João.

Os exemplos que se seguem mostram as toadas apresentadas pelo Boi de Leonardo, em performance efetuada na Praça Nauro Machado, no dia 25 de junho de 2013. O amo declara em seu canto de guarnicê que “A ordem é do santo soberano” e, ao mesmo tempo demonstra a confiança e a força da sua brincadeira quando afirma na toada “Lá Vai”: - “os adversários não nos vence”. Como podemos verificar, estas toadas apresentam já uma organização melódica bastante elaborada e muito longe do que teriam sido as toadas originais, baseadas em estruturas melódicas dos aboios.

Guarnicê

6 Es-se A-no eu vou fa-zer di-fe-ren-te Con-vo-can dos com-po-

12 nen-tes Da nos-sa di-ver são Es-se Prá nós brin-car um boi

17 — ea se di-ver-tir A or demé do san²-toso-be ra-no É São Jo-ão

22 — queé o nos-so pro-te tor Foi el-e que nos man-dou Prá nós bo-tar boi es-se a-no

26 As-sim quea ho-raé che-ga-da Vou cum-prir com meu de-ver

30 Pri-mei-roeu can-toa re-u-ni-da De- pois can-too gar-ni-cê A-

35 ler-ta tur-ma que-ri da A go-ra que eu que-ro ver Esse é va-cum da pe-sa-

38 — da Que ba-lan-ça mas não cai Já ter-mi-nei

meu as-sunto Eu vou can-tar o lá vai Es-se

Figura 9. “Guarnicê”, toada do BMB de sotaque de zabumba de Leonardo. Transcrição melódica e poética a partir de imagens coligidas no dia 26/06/2013. (Vide DVD anexo: Exemplo 1).

Lá vai

7 Lá vai lá vai lá va-i Lá vai o meu con-jun
to ma-ra- nhen - se Lá vai lá vai lá va-i - Lá
13 vai o meu con - junto_ ma-ra- nhen - se A sor-te quem dá é Deus
17 A vi-daa e-le per- ten - ce_ Eu te-nho cer-te_
21 _ za com a mi-nha va-quei - ra-da Nos-sa tur-ma ca- pri- cha
24 _ daOs A - d - ver sários_não nos ven - ce Lá

Figura 10. “Lá Vai”, toada do BMB de sotaque de zabumba de Leonardo. Transcrição melódica e poética a partir de imagens coligidas no dia 26/06/2013. (Vide DVD anexo: Exemplo 2).

Instrumentos

Os principais instrumentos utilizados nos grupos do sotaque de zabumba são: a zabumba, que dá nome ao sotaque; o tambor de fogo; os tamborinhos; os tambores-onça; e os maracás. A **zabumba**, também denominada por bombo, cabaçal, bumbo e esquentamulher, é um membranofone, originalmente com estrutura em madeira e tampo duplo circular em couro de boi cru. Hoje, a maioria das zabumbas apresenta uma estrutura em zinco, ou flandres, de meio metro de altura, igualmente encerradas com couro de boi cru. A pele é percutida com uma baqueta que tem uma de suas extremidades envolta com pano, formando uma espécie de cabeça. A zabumba é colocada sobre uma forquilha de madeira, sendo percutida com a cabeça da baqueta no centro do instrumento.



Figura 11. Zabumbeiros do BMB da Liberdade. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

♩ = 104

Zabumba 1

Zabumba 2

♩ = 104

Zabumba 1

Zabumba 2

The image shows two musical staves for Zabumba 1 and Zabumba 2, each in 2/4 time with a tempo of 104. The notation uses 'x' marks on a staff to represent rhythmic patterns. In the first example, Zabumba 1 starts with a quarter rest followed by a quarter note, while Zabumba 2 starts with a quarter note followed by a quarter rest. In the second example, the roles are reversed: Zabumba 1 starts with a quarter note followed by a quarter rest, and Zabumba 2 starts with a quarter rest followed by a quarter note. This illustrates a 'cruzado' (crossed) rhythmic pattern.

Figura 12. Toque de zabumba no BMB de sotaque de zabumba. Transcrição³⁷ partir do registro feito no dia 26/06/2013.

Cada grupo apresenta vários zabumbeiros que podem fazer um jogo rítmico em forma de cânone, designado de toque cruzado: um grupo de tocadores inicia o toque, logo após a apresentação da toada pelo cantador, enquanto um outro grupo inicia somente um compasso após, tocando a mesma frase do primeiro grupo.

O BMB do sotaque de zabumba é também marcado pela presença do **tambor de fogo** - membranofone cilíndrico, construído originalmente com tronco de árvore (mangue branco ou siriba), ocado a fogo, razão pela qual recebeu o nome de tambor de fogo. Tal como a zabumba, apresenta uma de suas extremidades recoberta com couro cru de boi, que é preso no corpo do instrumento com torniquetes de madeira denominados cravelhas africanas. A outra extremidade é aberta. Atualmente, a armação do tambor de fogo passou a ser confeccionada com chapa de zinco ou flandres e cravelhas metálicas, sendo ainda utilizado o couro cru de boi como cobertura. É percutido com os dedos espalmados sobre o couro ou com baquetas, localmente designadas por marretas. Quando não existe mecanismo de afinação, os tambores de fogo são afinados com a aproximação da pele ao calor emanado de

³⁷ Mesmo observando que o canto dos grupos de BMB, notadamente os de origem “africana” e “indígena” sejam muito livres, aproximando-se da forma “recitativa” - aqui referenciado pela musicologia ocidental - optamos por escrever os exemplos dos toques dos instrumentos em uma linguagem convencional (compassos) para uma melhor compreensão e entendimento. É claramente percebida no sotaque de zabumba a pulsação binária, de forma que utilizaremos o compasso 2/4.

uma fogueira, o que faz com que esta se contraia produzindo um som mais alto, forte e reverberante, lembrando o rufar dos tambores africanos que se ouve à noite nos terreiros de mina, em todo o estado do Maranhão. Este também é um dos motivos que levou esse sotaque a ser referenciado como próximo dos cultos afro originais.

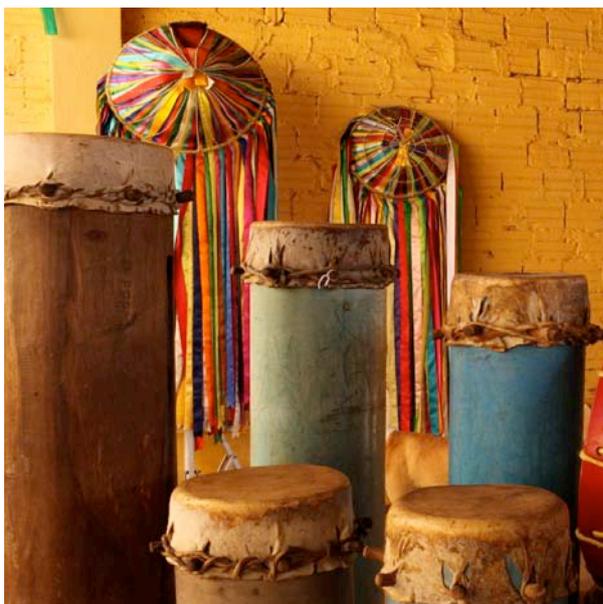


Figura 13. Tambor de Fogo. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

♩ = 104

Tambor de Fogo 1

Tambor de Fogo 2

♩ = 104

Tambor de Fogo 1

Tambor de Fogo 2

Figura 14. Toque de tambor de fogo no BMB de sotaque de zabumba. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O **tambor onça**³⁸ é um membranofone friccionado (de acordo com a classificação de Hornbostel-Sachs) semelhante à cuíca, feito de folha de flandres, com uma das extremidades coberta com um couro de animal, no centro do qual é fixado um pequeno bastão de madeira, designado por vareta. É tocado através da fricção do bastão com um pano úmido preso na

³⁸ O Tambor Onça – por ser uma espécie de cuíca, é veementemente discutido por vários autores que procuraram identificar a sua origem. Segundo Hornbostel, ela seria proveniente da África e teria chegado a Portugal através dos escravos vindos do Zaire para Lisboa. Vale ressaltar que é encontrado em vários países Europeus – Portugal, França, Bélgica - uma espécie de cuíca onde a haste é prendida à pele externamente, induzindo o tocador a segurá-la em baixo de um braço, enquanto a haste é manuseada pela outra mão. Já o modelo africano é, em geral, distinto pela posição interna da haste, assim como a posição de tocar – normalmente apoiado em frente do corpo, enquanto a outra mão manuseia a haste. “Nas sociedades africanas onde é usado, o instrumento parece desempenhar uma função semelhante: a simbolizar a voz misteriosa, seja do leopardo, do leão, ou do pássaro, etc. segundo o animal totêmico da tribo. Entre os kubas, por exemplo, ou entre os kongos, a cuíca simboliza o leão no acampamento de iniciação dos rapazes” (Mukuna, 1977: 114). Como no Brasil o animal que mais se aproxima do leão e do leopardo é a onça, passou a ser denominado tambor onça.

mão, fazendo-o deslizar no sentido antagónico à parte presa na pele. A fricção do bastão produz uma espécie de glissando ascendente ou descendente em função da direção da mão na haste. A performance da zabumba obedece a dois tipos de desempenho: a produção de um som grave quando tem a função de fazer a marcação de um tempo (semínima) no compasso 2/4, que é feita friccionando a haste no sentido do interior para o exterior, e a articulação deste com um som mais agudo, friccionando a haste nos dois sentidos alternadamente, quando tem a função de fazer uma marcação diferenciada, semínima e colcheia no compasso 6/8. Ao contrário da cuíca usada no samba, que emite um som agudo, o tambor onça produz um som grave que imita o rugir de uma onça, daí provindo o seu nome. É ele que avanta a resultante harmônica gerada pelos outros instrumentos, proporcionando um som reverberado.



Figura 15. Tambor Onça: Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

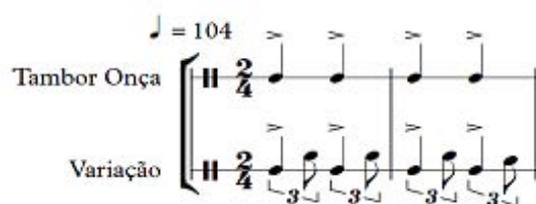


Figura 16. Toque de tambor onça no BMB de sotaque de zabumba. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O **tamborinho** ou **pandeirinho** é um membranofone circular, de tampo simples, semelhante ao pandeiro. É construído a partir de uma armação circular (aro) de madeira de jeniparana, coberta de um dos lados com uma pele de animal [boi, cotia] ou de plástico. Apesar da sua semelhança com o pandeiro, o tamborinho não apresenta platinelas (soalhas). Sua função é responder aos instrumentos graves (zabumba), percutido com as pontas dos dedos quase sempre em contratempo, propiciando o “repinico”. A presença do tamborinho permite ocupar todos os espaços na melopeia rítmica, provocando uma massa sonora sem espaços vazios. Vários autores remetem este tipo de performance para paradigmas associados à música africana negra, cuja performance se caracteriza pela ausência de silêncios. Como refere

Azevedo Neto, “...essa tendência de haver sons secundários para ocupar todos os espaços do compasso é inteiramente negra” (1997: 36). Este aspecto é corroborado por Kazadi Wa Mukuna (2008), que afirma que “o conceito de organização rítmica é baseada sobre a crença dos africanos que cada padrão rítmico tem buracos, que são preenchidos por outros padrões que também tem buracos. O resultado final é o entrelaçamento dos ritmos numa tapeçaria rítmica³⁹.”



Figura 17. Tamborinhos ou Pandeirinhos.
Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013

Execução Observada

♩ = 104

Pandeirinho 1

Pandeirinho 2

Pandeirinho 3

Pandeirinho 4

Figura 18. Toque de tamborinhos/pandeirinhos no BMB de sotaque de zabumba. Transcrição a partir registro feito no dia 26/06/2013.

O **maracá** foi um dos primeiros instrumentos registrados pelos colonizadores após a sua chegada ao Brasil. Este instrumento está presente em praticamente todas as atividades coletivas ritualísticas dos indígenas brasileiros e é transversal a quase todos os grupos linguísticos. No seu contexto de origem o maracá funciona como instrumento marcador do ritmo nas danças e cantoria, e é frequentemente levado para o túmulo como uma alusão aos antepassados dos defuntos (Chevalier & Gheerbrant, 1969: 610). Esse instrumento funciona no BMB como referência de poder. O Amo é quem empunha o maracá. Ao permitir que os outros brincantes também o usem, ele lhes dá uma demonstração de repartição do poder e de confiança. O maracá do BMB difere daqueles usados atualmente nas tribos indígenas brasileiras, pelos materiais de que são feitos. Enquanto neste último caso o maracá é construído a partir de uma cabaça seca desprovida de miolo onde se colocam caroços de frutas, coquinhos, pedras, no caso do BMB, o maracá é confeccionado com folha de flandres,

³⁹ Mukuna em entrevista concedida no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros sobre a Contribuição Bantu na cultura brasileira. Editora Tradicionais da Chapada dos Veadeiros sobre a Contribuição Bantu na cultura brasileira. in <http://www.overmundo.com.br/overblog/kazadi-wa-mukuna>.

podendo ser de diferentes formatos, contendo, no seu interior, sementes, pedrinhas ou chumbo. Ao ser balançado as sementes atritam-se com as paredes internas da cabaça, gerando um som característico: estridente e pujante.



Figura 19. Maracá. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

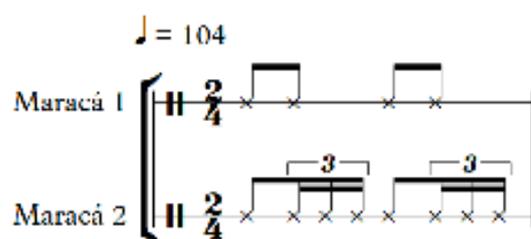


Figura 20. Toque de maracá no BMB de sotaque de zabumba. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

As Indumentárias

O BMB atual, desempenhado com a função de exposição, tem vindo a ser progressivamente ampliado na sua versão cénica e visual. Nesse sentido temos assistido a um incremento cada vez maior dos trajes apresentados pelos grupos. O modo de vestir não só distingue os grupos entre si como distingue os personagens no interior de cada grupo. Assim, no caso do BMB de zabumba, a indumentária apresenta a estrutura a seguir descrita e respeita a ordem pela qual os personagens se apresentam no cortejo (cordão). Embora aqui sejam apresentadas no singular – tal como estão expressas no enredo original –, o perfil dos grupos contemporâneos, pela sua característica expositiva e competitiva, fez multiplicar cada um dos personagens. Assim, temos vários rajados, vários caboclos de fita, vários vaqueiros, etc, permanecendo singularizado apenas a figura do amo.

O **rajado** usa calça, camisa comprida, saiote e gola. Estes dois últimos são ricamente bordados com miçangas e canutilhos, exibindo desenhos de animais, de plantas, de edificações [que

remetem ao patrimônio histórico de São Luís], entre outros. O chapéu tem o formato de cogumelo, com uma pala frontal bordada, e é recoberto com inúmeras fitas coloridas que se estendem até ao tornozelo dos brincantes.



Figura 21. Rajado de um BMB de sotaque de zabumba. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

O **vaqueiro** veste o mesmo tipo de indumentária do rajado, diferenciando-se apenas pelo chapéu que é de menor tamanho. Utilizam o mourão, uma espécie de vara enfeitada, que lembra a vara (*puya*) das touradas ibéricas.



Figura 22. Vaqueiro de um BMB de sotaque de zabumba. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A tapuia (índia) usa saia de fibra de saco desfiado, que é presa em um cós de tecido estampando. A blusa – uma espécie de bustiê - é confeccionada com o mesmo tecido estampado utilizado para a confecção do cós. Como parte de sua indumentária costuma apresentar também uma peruca de ráfia ou nylon que é recoberta com um adereço em forma de coroa feito de papelão e ricamente enfeitado de papel brilhoso.



Figura 23. Rajados, Vaqueiros e Tapuiais de um BMB de sotaque de zabumba. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

A armação do **boi** é menor que a utilizada pelos outros sotaques, e o seu couro é constituído de veludo preto bordado, normalmente em relevos com enxertos de tecidos, pedraria, miçangas e canutilhos.

A Dança

Azevedo Neto advoga que o sotaque de zabumba é de origem africana pelo modo como os grupos de zabumba performam a sua coreografia. Segundo Azevedo Neto, ela remete para estereótipos de danças africanas pois “... *utilizam ancas, braços, cabeças e pernas, em coleios, para a elaboração de um passo...*” (Azevedo Neto, 1983-1997: 36). A dança é executada em forma de um bailado semicircular em direção ao centro, em um constante vai e vem. A dança é distinguida dos demais sotaques, principalmente, pelo ritmo apressado das zabumbas, que exigem uma forquilha para apoiá-las quando percutidas. Os que a tocam ficam limitados na dança e apenas

marcam o passo no mesmo lugar. Os tocadores de maracás e dos tamborinhos têm mais liberdade para dançar, deslocando-se no espaço (semicírculo) formado para a performance. Não há uma coreografia pré-estabelecida, pois eles se movimentam induzidos pelo ritmo e pelas melodias.

No início da apresentação, entram os tocadores seguidos das tapuias que se posicionam em fileiras horizontais no fundo do espaço. Os vaqueiros campeadores formam duas fileiras laterais, juntamente com os rajados, completando o semicírculo. O bailado das tapuias segue sempre o som da zabumba e dos tamborinhos. Elas dançam em passos curtos, bem marcados e rápidos. Os vaqueiros campeadores utilizam a vara de ferrão em uma mão, que os ajuda na marcação do movimento, e o maracá na outra, fazendo deslocamentos com passos rápidos que incluem voltas de 180 graus para a esquerda e para a direita. Os rajados fazem um giro em torno de si para a esquerda e para a direita, com um acentuado uso dos braços em frente ao peitoral, pronunciando uma curta pausa com flexão de pernas entre dois passos diferentes (Vide DVD anexo: Exemplo 3).

3.2.2 O Sotaque de Matraca ou da Ilha

Esse sotaque é o predominante nos bois oriundos dos bairros da capital São Luís com destaque para a “Madre Deus” e “Maracaã”, dos povoados - Maioba, Maiobinha, Panaquatira, Sítio do Apicum -, entre outros e dos municípios - São José de Ribamar, Raposa e Paço do Lumiar -, que estão assentados na grande Ilha Upaon-Açu; e, por isso, são denominados de Bois da Ilha. O historiador Azevedo Neto (1997) refere-se a esse sotaque como “Grupo Indígena” em decorrência da sua dança revelar visível similitude com a dança dos índios brasileiros: “Os brincantes dançam em uma grande roda e vão circundando o boi, que dança no centro” (Azevedo Neto, 2013).

Este sotaque inclui dois tipos de enunciado de identificação. Um refere-se à existência de um instrumento no seu ensemble – a matraca – e o outro refere-se à procedência geográfica: a Ilha, neste caso da Ilha de São Luís. O sotaque de matraca diferencia-se dos outros pela existência da matraca no seu ensemble instrumental embora esta distinção incorpore também outros elementos igualmente distintivos. Aqui se incluem a presença do pandeirão e do

caboclo de pena (caboclo real), ou seja, um personagem que representa os índios brasileiros envergando penas na sua indumentária.



Figura 24. Boi boneco de um BMB de sotaque de matraca. Boi de Ribamar. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

As Toadas

Destacado pela apresentação de toadas de pique (provocação de um cantador dirigida a outro) o Sotaque de Matraca vem sendo muito influenciado pelo Boi de Orquestra no que tange aos temas das toadas. Neste sentido, as temáticas sarcásticas e humorísticas, têm vindo a ser substituídas por temas bucólicos e identitários como podemos constatar pelo exemplo abaixo transcrito, apresentado pelo Boi de Maracanã, gravado em 1982.

Maranhão, meu tesouro meu torrão

Humberto do Maracanã

Ma-ra - nhão meu te - sou-ro meu tor - rão fiz es-sa to-a - da prá ti -

7 — Ma-ra- nhão — Ma-ra Ter-ra do ba-ba - çu Quea na tu-re-za cul-ti -

13 - va Es-sa pal-me-i-ra na - ti - va que me dá ins-pi-ra-cão Na pra-ia dos len

19 çóis Tem um tou-ro en-can-ta do E o rei-na do do rei Se-bas-ti-ão

25 — Se rei - a can-ta na cro - a Na ma - tao gu-ri-a-tã — Ter-ra

30 da pi-run-ga do - o-cê E tem a gos-to - sa-pi - tom - ba-tã —

36 E to do a - no a gran-de fes - ta da ju - ça a - ra No mês de ou-tu -

41 bro No ma-ra ca-nã No mês de ju - nho tem o bum-ba-meu boi

47 — Que é fes - te - ja do por a - mor a São Jo-ão O a-mo can

53 - tae ba - lan - ça o ma-ra cá — A ma-tra-cae pan - dei-ro é que faz —

58 tre-mer o chão — Es-sahe-ran-ça foi — dei-xa-da por nos - sos a -

63 vós ho-je cul - ti-va-da-por nós prá com-por tua his - tó - ria Ma-ra- nhão —

Figura 25. Toada “Maranhão meu tesouro, meu torrão” (Humberto do Maracanã). Transcrição⁴⁰ melódica e poética a partir de vídeo Maranhão meu tesouro, meu Torrão de Humberto do Maracanã. Fonte: vídeo de execução: Diego Sousa (dyegomanner@gmail.com). (Vide DVD anexo: Exemplo 4).

⁴⁰ O sotaque de matraca apresenta um andamento mais lento comparado com o Sotaque de Zabumba. Optei pela escrita em compasso 6/8 por esse sotaque apresentar uma estrutura rítmica de pulsação eminentemente ternária, não obstante as matracas serem executadas em uma marcação de pulsação binária, o que gera uma polirritmia que o caracteriza.

Como podemos observar, o autor evoca a beleza do Estado, suas praias, “o lençol maranhense”, a flora, através da palmeira, “o babaçu, que a natureza cultiva” - tema já recorrido por Gonçalves Dias: “minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá” -, e evoca as lendas da sereia e do Rei Sebastião [transformado em mito pelo maranhense], a relação com sua comunidade, “a festa da juçara” e o São João, a festa maior do Maranhão. Por fim, reafirma a tradicionalidade - “essa herança foi deixada por nossos avós” - em uma clara demonstração de que todos esses valores (terra, as belezas naturais, as lendas, e principalmente o boi) devem ser preservados para manter acesa a chama dessa rica história de envolvimento e pertencimento.

Instrumentos

A **matraca** é o instrumento que dá nome a este sotaque. Trata-se de um idiofone constituído de dois pedaços de madeira de lei, como é exemplo o pau d’arco, que são tocados percutindo um contra o outro. É frequente elementos da assistência juntarem-se aos grupos com as suas matracas improvisadas o que estimula também a existência de um “mercado” de vendedores de matracas. Existem sempre pelo menos duas matracas que tocam articuladamente, como no exemplo abaixo transcrito.



Figura 27. Tocador de matraca no BMB de sotaque de matraca. Fotografia: Marcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

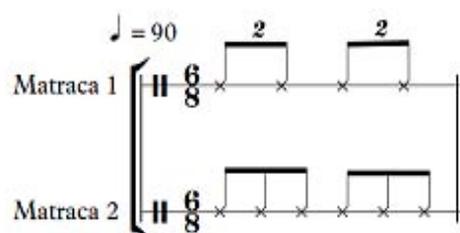


Figura 26 Toque de matraca no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

As matracas neste sotaque são tocadas de duas formas. Normalmente, observa-se a forma de duas batidas por tempo (ritmo básico) contra três batidas do pandeirão. No entanto, nalguns grupos, há tocadores que percutem três batidas por tempo, o mesmo ritmo básico executado

pelos pandeirões. Em uma tentativa de se destacar, muitos matraqueiros confeccionam matracas de dimensões fora do padrão, chegando algumas a ter quase um metro de comprimento.



Figura 27. Matraqueiro do BMB da Pindoba. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

O **pandeirão**⁴¹, é um membranofone manufaturado com um aro de madeira, com cobertura de uma pele de animal que é fixado no aro por taxas (modelo rústico), ou cravelhas (modelo industrial). No modelo rústico o couro é aquecido no calor emanado da fogueira para afirmar a afinação. É posicionado em cima do ombro dos tocadores, que o segura com a mão esquerda e percute-o com a direita, produzindo um diálogo rítmico com as *matracas*.



Figura 28. Tocadores de Pandeirões de um BMB de sotaque de matraca. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

Execução Observada

♩ = 90

Pandeirão Básico	$\frac{6}{8}$ x x x x x x
Pandeirão Variação 1	$\frac{6}{8}$ x x x x x x
Pandeirão Variação 2	$\frac{6}{8}$ x x x x x x
Pandeirão Variação 3	$\frac{6}{8}$ x x x x x x

Figura 29. Toque de pandeirão no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O que mais caracteriza a performance desse sotaque é a participação do público (performance

⁴¹ Os pandeirões são lembrados por Matthias Assunção como provenientes dos Mouros da África do Norte.

participativa – Turino) que não precisa estar fantasiado para brincar no boi. Muitos brincantes levam seus próprios pandeirões ou suas matracas e integram o grupo na condição de “torcedor”, membro da nação Maioba, da nação Maracanã, em uma demonstração de sentimento de identidade e pertencimento. O que mais importa é fazer “tremar o chão”. Na performance, observa-se que os tocadores podem executar uma célula rítmica a que denominam de murro, que consiste em apenas “socar” o pandeirão, em uma marcação de dois tempos para o compasso 6/8.

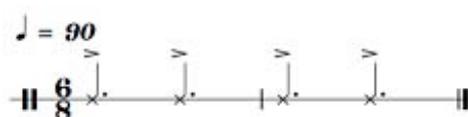


Figura 30. Toque de soque no pandeirão no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O toque básico e a variação quando apresentam um som mais grave seguido de um ou dois sons mais agudos é denominado pelos tocadores de “repinicado”. O repinicado é caracterizado pelo toque feito com as pontas dos dedos no instrumento, em uma clara imitação da produção de um “*slap*” que é sobremaneira observado nos toques das congas e nos bongôs latinos. Uma peculiaridade rítmica desse sotaque é a acentuação forte nos tempos considerados como fracos nos compassos, provocando um deslocamento do tempo forte, o que pode ser sentido como uma síncope.

Mesmo que se observe uma série de ritmos cruzados, onde um tocador inicia uma célula e o outro a complementa, todas as combinações resultam sempre na ideia do rítmico básico, [conforme exemplo abaixo], executando a segunda variação que manterá o primeiro tempo como básico, e o segundo tempo acompanhando o toque das matracas 1 e toque do maracá 1 nas execuções observadas para esses instrumentos. O estilo da toada é que estimula o tocador a executar as variações e acentuações, levando-o a improvisar um toque resultado da mistura das células já previamente conhecidas. Um único músico pode tocar o ritmo básico e as variações em uma única toada, assim como pode permanecer executando tão somente a célula básica ou uma variação durante toda a apresentação.

$\text{♩} = 90$
 Pandeirão Básico $\text{H} \frac{6}{8} \times \times \times \times \times \times \text{H}$

$\text{♩} = 90$
 Pandeirão Variação $\text{H} \frac{6}{8} \times \times \times \times \times \times \text{H}$

Figura 31. Variações do toque no pandeirão no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O Maracá

O **maracá** é confeccionado de folha de flandres (em forma de cone, sendo soldados pelas partes alargadas e fixado um cabo em uma das extremidades, ou de formato redondo, porém com uma protuberância no centro dos dois lados) contendo grãos de chumbo, sementes ou similar, sendo de diversos tipos e tamanhos.



Figura 32. Maracá usado no BMB de sotaque de matraca. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

$\text{♩} = 90$
 Maracá 1 $\text{H} \frac{6}{8} \times \times \times \times \times \times \text{H}$

Variação $\text{H} \frac{6}{8} \times \times \times \times \times \times \text{H}$

Figura 33. Toque de maracá no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O maracá utilizado nos grupos do sotaque de matraca tem um formato diferenciado e um tamanho maior que os observados nos grupos dos outros sotaques. É tocado pelo amo e pelos vaqueiros.

O Tambor-Onça

O **tambor-onça** no sotaque de matraca tem a mesma função que no sotaque de zabumba, ou seja, desempenhar o papel de um contrabaixo para encorpar a resultante sonora produzida pelos pandeirões e pelas matracas. Pode-se observar alguns tocadores efetuarem um toque denominado de “repinicado”, que não é tão usual.



Figura 34. Variação do toque de tambor onça no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.



Figura 35. Tambor Onça no BMB de sotaque de matraca. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

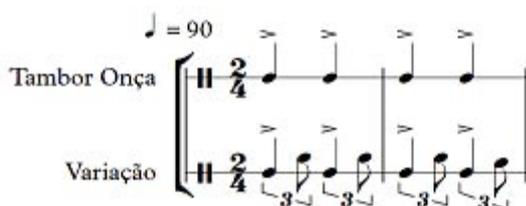


Figura 36. Toque de tambor onça no BMB de sotaque de matraca. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

Personagens e indumentária

O principal personagem característico do BMB de sotaque de matraca é o caboclo de pena. Traja umas das mais elaboradas indumentárias do BMB, confeccionada com penas de ema, naturais ou tingidas com cores variadas, ornamentada com miçangas e canutilhos utilizados para dar forma a diferentes bordados sobre um veludo preto. Usa um cocar ou capacete com cerca de 1 metro de diâmetro, que é confeccionado sobre uma armação de arame e papelão, aos quais são fixadas inúmeras penas de ema na horizontal. Usa também perneiras, braceletes,

saiote (tanga) e peitoral que completam a sua indumentária. Na narrativa originária do BMB esse personagem representa o índio [conhecedor da floresta] que é responsável por ajudar a encontrar e capturar o Pai Francisco. Os brincantes que usam essa indumentária afirmam que a dança desse personagem lhes causa um efeito hipnótico o que os ajuda a se manterem firmes durante as performances quando carregam em suas cabeças os cocares com uma média de 12 quilos.



Figura 37. Caboclo de pena do BMB de Maracanã. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

O cansaço é abrandado com o uso de bebidas alcoólicas – catuaba⁴² - e pelo prazer que a dança lhes proporciona, provavelmente pelo fato de estarem perpetuando uma manifestação tradicional – “deixada por nossos avós” - como diz Humberto.

O rajado usa chapéu comum - modelo panamá havana - com a aba aumentada e virada na frente e bordada com símbolos que podem ser nacionais ou regionais. Na copa do chapéu são fixadas fitas coloridas que vão até a altura dos tornozelos do brincante. Usa também, sobre a calça e a camisa comprida, um pequeno saiote e uma gola, ambos bordados, com desenhos de flores, imagens de Santos, formas geométricas etc.

⁴² Uma bebida – conhaque - feita com cachaça e raízes de catuaba, planta conhecida no meio popular por seu poder energético, estimulante do sistema nervoso, atuando contra a fadiga e impotência.



Figura 38. Rajado do BMB de Maracanã. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A índia usa gola, saiote, tornozeleiras, braçadeiras e um cocar confeccionado com penas de ema e de avestruz. Ultimamente, tem-se observado o uso de outros tipos de plumas em função da dificuldade de obtenção desse material e do seu alto custo.



Figura 39. Índias do BMB de Maracanã. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

A Dança

No BMB de sotaque de matraca a dança é iniciada com a entrada das índias, que ficam de frente para os espectadores, sendo seguidas pelos caboclos de pena ou caboclos reais. Atrás destes, entram os rajados (caboclos de fitas) que representam os mourões da fazenda, ou os protetores da brincadeira. Na retaguarda, fazendo uma proteção ao fundo, estão posicionados, por fora do cordão, os tocadores de pandeirões e os matraqueiros. Observa-se que muitos tocadores de pandeirão e de matraca se integram ao grupo, sem, no entanto, estarem vestidos a caráter. O grupo dança a primeira toada “o guarnicê” mantendo-se nessa composição. Nego Chico se apresenta à frente desse batalhão⁴³, enquanto o boi aparece entre as fileiras de brincantes ou em sua frente juntamente com o Nego Chico. A partir do início da segunda toada, o espaço onde a performance acontece é delimitado por um grande círculo formado pelos rajados. Dentro desse círculo, formando um círculo menor posicionam-se os caboclos de penas e bem no centro, demarcando um círculo menor ainda, ficam as tapuias e dentro desse círculo, no centro do espaço destinado à performance, ficam o pai Francisco, a burrinha e o boi. Os bailarinos dançam executando gestos bruscos e curtos, movendo-se em círculos rotativos (horário e anti-horário) semelhante à dança indígena observada no Brasil.

Renato Almeida (1942) referindo-se à forma de dança dos indígenas brasileiro, assim a descreve: “andar a passos lentos, flexão dos joelhos e dos calcanhares, ligeira inclinação do corpo para frente e batidos de pés” (1942: 30). Provavelmente, essa tenha sido a principal característica que levou o pesquisador Azevedo Neto a denominar esse sotaque de grupo indígena. Destacam-se os caboclos de pena com seus grandes chapéus de penas de avestruz e de ema que dançam de forma mais livre que os outros personagens. A dança⁴⁴ segue em um andamento mais lento que o utilizado pelo boi de zabumba (Vide DVD anexo: Exemplo 5).

3.2.3 O Sotaque da Baixada ou Pindaré

Segundo a pesquisadora Michol Carvalho (1995: 67) o sotaque da Baixada ou Pindaré é originário dos municípios da baixada maranhense: São João Batista e Viana. Caracteriza-se por ter um andamento mais lento que os outros sotaques. Os tocadores articulam os sons nos instrumentos com menor intensidade que no sotaque de matraca, gerando um som mais suave

⁴³ O termo batalhão, segundo disseminado pela memória oral, teria surgido quando os negros que haviam combatidos na guerra do Paraguai (1874 - 1870) retornaram ao Maranhão e ao retomarem a brincadeira do BMB começaram a relacionar o grupo de pessoas que dele participava com um batalhão.

⁴⁴ Para saber mais sobre a dança do BMB no Maranhão consultar: BMB, Som e Movimento de Tânia Cristina Costa Ribeiro editado pelo IPHAN/MA – 2011.

e um pouco mais agudo em função dos seus instrumentos - matraca e pandeirões - serem de menor dimensão que os usados no sotaque de matraca. Apesar de ser entendido por alguns pesquisadores como uma variante do sotaque da matraca, o sotaque da Baixada ou Pindaré apresenta peculiaridades que o tornam muito original. Nele podemos encontrar as figuras dos cazumbás - encantados da floresta - que são uma atração à parte. Outra característica que o distingue é o chapéu, usado pelo rajado, que dispõe de uma enorme aba guinada para cima, bordada com canutilhos, miçangas e lantejoulas e adornada com penas de ema.



Figura 40. Boi boneco de um BMB de Sotaque da Baixada. Boi de Apolônio. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A Toada

Os temas literários das toadas compostas no quadro do sotaque da Baixada ou Pindaré estão habitualmente relacionados com aspetos do quotidiano da fazenda, aspetos religiosos associados ao São João valorizando também os “poetas que não leem nos livros”, como afirma Coxinho em sua Toada “O Urrou do Boi”. Nesta toada, abaixo transcrita, comprovamos o uso de poemas longos, característica que torna a canção difícil de ser memorizada. O cantador canta o primeiro verso que é posteriormente entoado por todos os

brincantes do grupo. Em seguida, ele apresenta os outros versos, um de cada vez, sendo que ao término de cada um, os brincantes cantam o primeiro verso como uma espécie de estribilho.

Urrou do Boi

Quase Declamado Coxinho

Lá vem__ meu boi ur-ran - do su-bin - doo va quei-ja- dor

5 — Lá vem dor Deu um mur-ro na por- tei__ fa meu va-quei-ro sees-pan- tou

10 — Eo ga- do da fa-zen- da_ com is - so se le-van- tou__ Ur

15 rou__ ur - rou__ ur - rou - ur - rou meu no - vi- lho bra-sei- lei

20 - ro__ Quea na- tu- re- za- cri - ou Ur - ou Boa-a

<p>[1] Boa noite meu povo Que vieram aqui me ver Com esta brincadeira Trazendo grande prazer Salvo grandes e pequeno Este é o meu dever Sai pra cantar boi, Bonito pro povo ver São João mandou, é prá mim fazer É de minha obrigação, Eu amostar meu saber</p>	<p>[2] Viva Jesus de Nazaré E a virgem da Conceição Viva Boi de Pindaré Com todo seu batalhão São Pedro e São Marçal E o meu Senhor São João A viva as armadas de guerra Viva o chefe da nação Viva a estrela do guia São Cosme e São Damião</p>	<p>[3] Viva meu Maranhão Com toda a sua fidalguia Um dos estado brasileiro Que o povo tem alegria Existe educação Respeito e harmonia Quem visita o Maranhão Vem cheio de alegria Sempre a há de ser abençoada A terra de Gonçalves Dias</p>
<p>[4] João Cânciao tem um boi Que não conhece vaqueiro É caiado de preto e branco É turino verdadeiro Saiu pra passear No nosso país brasileiro Vem conhecer nosso Estado Que tem nada de estrangeiro E desta viagem que veio Chegou até no Rio de Janeiro</p>	<p>[5] Meu povo presta atenção Os poetas do Maranhão Que canta sem ler no livro Já tem em decoração Todo ano mês de junho Temos por obrigação De cantar toada nova Em louvor a São João Viva a Bandeira Brasileira Cobrinando a nossa nação</p>	<p>[6] Por aqui vou saindo São hora de eu viajar Adeus até para o ano Quando eu aqui voltar Vou ficar o seu dispor O tempos que precisar A turma de Pindaré É pesada no boiar O conjunto é brasileiro E a força Deus é quem dá"</p>

Figura 41. Toada “Urrou do Boi”. Transcrição a partir do vídeo de Joelsom Medeiros, musicamiga: BMB de Pindaré (Vide DVD anexo: Exemplo 6)

Esta toada, por iniciativa do então deputado estadual Benedito Coroba, foi alçada à condição de hino do folclore maranhense no dia 12 de dezembro de 1991, quando a lei 5.299 foi sancionada pelo então governador Edson Lobão. A lei determina que no início de todos os eventos culturais realizados no território maranhense seja tocada a toada “o urrou do boi”. Essa condição de ter contribuído com a toada que se tornou “hino folclórico” e ter tido Coxinho como Amo são dois aspectos que mais evidenciam a força desse sotaque. O autor da toada, Bartolomeu dos Santos (1910 - 1991), conhecido como Coxinho, era um poeta popular iletrado foi muito conceituado e extremamente ativo nas atividades performativas do BMB.

Os Instrumentos

No sotaque da Baixada ou Pindaré, o **pandeirão** é tocado em uma posição diametralmente oposta ao que acontece na performance do sotaque de matraca. Enquanto neste último os tocadores tocam-no em cima do ombro, ao lado do rosto, com um exuberante vigor, no sotaque da baixada eles são colocados em frente às pernas e tocados em um andamento mais lento e com uma articulação bem mais suave. Normalmente, são de tamanho menores e geram um som mais agudo e menos intenso.



Figura 42. Tocadores de Pandeirões do BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

♩ = 78

Pandeirão Básico	$\frac{6}{8}$	x	²	x	²	x
Pandeirão Variação 1	$\frac{6}{8}$	x	7	x	x	.
Pandeirão Variação 2	$\frac{6}{8}$	x	x	²	x	x
Pandeirão Variação 3	$\frac{6}{8}$	x	x	x	x	x

Figura 43. Toque de pandeirão no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

Badalos ou Chocalhos

Os **badalos**, também designados por **chocalhos**, só são incluídos na performance do sotaque da baixada ou Pindaré, associados a um personagem singular que apenas integra este sotaque:

o cazumbá. Ele toca dois chocalhos⁴⁵ de metal segurados em cada mão, de uma forma muito semelhante ao modo de tocar castanholas.



Figura 44. Badalos de um BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

Execução Observada



Figura 45. Toque de badalos no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

As **matracas** são tocadas pelos ritmistas e pelos vaqueiros. São desempenhadas da mesma forma que no sotaque de matraca, no entanto pode-se observar uma variação rítmica provavelmente decidida pelo facto de este sotaque desenvolver sua performance em um andamento mais lento.



Figura 46. Matracas no BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

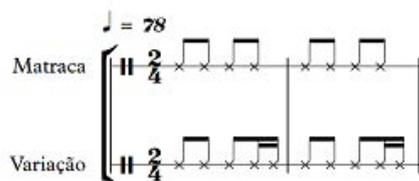


Figura 47. Toque de matraca no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

⁴⁵ Os chocalhos tocados pelos cazumbás são comumente utilizados na fazenda como badalos, colocados em torno do pescoço de animais para se certificarem que eles estão se mantendo no local determinado para a pastagem.

O tambor-onça, no Sotaque de Pindaré, apresenta uma variação rítmica não muito comum nos outros sotaques, pois obriga o tocador a puxar a vareta duas vezes na mesma direção. Ele também tem a função de manter o ritmo constante, funcionando como um contrabaixo, sustentando a unidade sonora, e é executado da seguinte forma:



Figura 48. Tambor Onça no BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

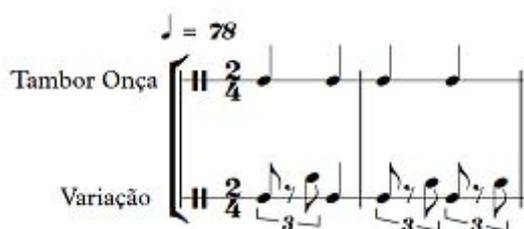


Figura 49. Toque de tambor onça no BMB de sotaque da Baixada. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

As Indumentárias

Os destaques do Sotaque da Baixada ou Pindaré é o cazumbá e o enorme chapéu usado pelo rajado que lhe atribuem uma aura especial e chamativa. É comum, por exemplo, os turistas requerem fazer fotografias com esses personagens. O cazumbá representa os espíritos da floresta, numa lógica ritualística de origem xamânica. Veste longa bata estampada e bordada, com destaque para o seu quadril que é avantajado nas laterais por uma armação de arame ou pela utilização de um cofo (cesto feito de palmeira), o que facilita o movimento característico do personagem, causando curiosidade nos espectadores. A particularidade do cazumbá é a exibição de uma enorme máscara, ou careta como preferem denominá-la os brincantes. Normalmente a máscara é confeccionada com madeira mole - paparaúba - em formato de cara

de animal. O cazumbá usa ainda uma espécie de chapéu muito alongado em formato de igrejas, prédios, figuras geométricas etc. O chapéu e a máscara formam uma unidade contínua.

O uso da máscara, no caso do BMB, pode ser entendido como uma síntese da cultura africana e índia presentes no Maranhão. Na verdade em ambos os casos a máscara está reconhecida como um dispositivo de uso comum com poder transformador, seja em situações rituais do foro religioso, seja em festividades ou outras atividades coletivas. O poder de transformar, de invocar poderes sobre-humanos ou ainda de recriar através de práticas xamânicas, confere à máscara um lugar particular em ambas as culturas que, de alguma forma, terá sido inscrita também no quadro ocidental sobretudo no âmbito das festividades carnavalescas. Mas podemos dizer que a máscara, enquanto prótese do corpo e do espírito, é transversal a praticamente todas as culturas.

Da mesma forma que o uso da fantasia do caboclo de pena proporciona um poder transformador a quem a usa, a fantasia de cazumbá também tem essa característica. Para os brincantes, o uso da máscara e da bata lhes proporciona uma extensão do corpo, e, para alguns, no ato de dançar, sentem como se tivessem um segundo corpo. Talvez pelo fato de o ritual da dança, inicialmente, guardar um papel religioso, e somente depois, graças à marcação rítmica, o movimento do corpo ter-se transformado em prazer e despertado outros sentimentos, o brincante envolto em uma fantasia, que inicialmente tivesse uma vinculação com o religioso, possa sentir essa dualidade, espiritual *versus* corporal. Percebo, como bem relata Amoaku, que o sentido desse duplo da pessoa possa ser induzido pela música e esclarecido pelo estado de fluidez identificado por Csikszentmihalyi (1990),

A mimese faz-nos sentir, através da fantasia, do fingimento e do disfarce, como se fôssemos mais do que realmente somos. Os nossos antepassados, ao dançarem com as máscaras dos seus deuses, sentiam uma sensação de forte identificação com as forças que regiam o universo. Vestindo-se de veado, o dançarino índio Yaqui sentia formar um todo com o espírito do animal que personificava (Csikszentmihalyi 1990: 110).



Figura 50. Cazumbás de um BMB de sotaque da Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

A índia fantasia-se com saia de penas de aves presas por um cós. Na parte de cima porta uma espécie de babador ricamente enfeitado com penas, e na cabeça usa cocar (espécie de coroa) também ornado com penas, em uma clara aproximação das vestimentas utilizadas pelos indígenas brasileiros em dias festivos. O índio usa chapéu em forma de arco de grande dimensão enfeitado com penas de ema, avestruz e pavão. Costuma também usar longas cabeleiras. Veste calça padronizada, com cor berrante, com enfeites nas laterais e sobre elas um saiote de veludo, bordado com miçangas e canutilhos que chega até uns 15 centímetros do joelho. A fantasia do índio demonstra alguma similitude com os paradigmas gerados pela indústria cinematográfica norte americana.



Figura 51. Índios de um BMB de sotaque de Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.



Figura 52. Índias de um BMB de sotaque de Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

O vaqueiro veste colete ricamente bordado com figuras diversas e porta o chapéu que, hoje, pela sua dimensão, se tornou uma atração especial. O chapéu é enfeitado com penas, miçangas, lantejoulas e canutilhos frequentemente incorpora estampagens com figuras de santos e uma grande quantidade de fitas (às vezes 300) que são presas na parte de trás. Quando movimentado, esse chapéu gera um impressionante efeito visual.



Figura 53. Vaqueiro de um BMB de sotaque de Baixada. Fotografia: Antônio Padilha, 2013.

A Dança

No BMB de sotaque da Baixada ou Pindaré a formação para a performance obedece ao seguinte esquema: no centro ficam o boi, a burrinha, e os Cazumbás. Em torno deles, formando um círculo, os índios e as tapuias e, formando um círculo maior ainda e definido o espaço da performance, colocam-se os baiantes (vaqueiros). No passado, o sotaque da baixada diferenciava-se dos demais por apresentar índios e índias como personagens importantes na performance. Essa diferenciação peculiar foi quebrada pelo Boi de Morros, do sotaque de orquestra, que no ano 2000, em uma tentativa de fazer uma homenagem aos índios brasileiros, por conta da celebração dos 500 anos da chegada dos portugueses ao Brasil, passou a usar também índios em seu grupo. Mantém a dança em círculo, no entanto, talvez por influência do Sotaque de Orquestra, as índias já permanecem em linhas dentro do círculo, desenvolvendo sua coreografia. Durante a maior parte do tempo, dançam circulando o boi que permanece dançando dentro do círculo menor. Os Cazumbás desenvolvem sua coreografia peculiar, executando um rebolado acompanhado pelo soar do chocalho que trazem na mão. Deslocam-se em círculo, em torno do boi, com passos rápidos e curtos remexendo sempre os quadris, apresentando uma dança de evocação jocosa. Os baiantes (brincantes), em função do peso dos seus chapéus, mantêm a cabeça firme sem muito movimento. Deslocam-se lateralmente de um lado para outro sempre adiantando a perna direita para os lados e logo juntando a esquerda e vice-versa. Observa-se também a dança em torno de si, desenhando pequenos círculos e deslocando-se também em direção ao centro, retornando logo em seguida para o grande círculo (Vide DVD anexo: Exemplo 7).

3.2.4 O Sotaque de Cururupu ou Sotaque Costa de Mão⁴⁶

O sotaque de Cururupu ou costa-de-mão, é assim denominado em razão de os tocadores utilizarem a costa das mãos para percutir os pandeirões. É o segundo sotaque com andamento mais lento, sendo superado apenas pelo sotaque da baixada. Além dos pandeirões, também são utilizados caixas, maracás e o tambor-onça. Este sotaque é pouco difundido, sendo mais conhecido na região de Cururupu, município da baixada ocidental maranhense. Mitos e lendas povoam a origem desse sotaque. Diversos autores, dentre os quais Herbert Santos (2013)⁴⁷ e Rogério Leitão (2013) se referem aos castigos sofridos pelos escravos, que os

⁴⁶ Utilizarei a denominação costa de mão por ser popularmente mais conhecido.

⁴⁷ Palestra por mim assistida e registrada em 22 de junho de 2012.

deixavam com as mãos doloridas, sem condição de tocar os tambores com a palma da mão: “Conta a lenda que os escravos apanhavam muito durante o dia, e à noite quando se reuniam para terem seus momentos de lazer em grupo, como não podiam usar a palma da mão, muito doloridas pelos castigos usavam a costa das mesmas para percutirem seus tambores” (Leitão, 2013: 125). Depoimentos históricos têm colocado o Estado do Maranhão como um dos territórios onde o negro teria sofrido os mais cruéis castigos. Dunshee de Abranches em sua obra “O Cativo” faz referência à forma com que o feitor tratava os escravos e menciona o castigo da palmatória,

O mesmo animal indômito nunca examina as forças físicas e morais dos infelizes que domina, para proporcionar-lhes o trabalho que possam vencer; reparte sempre tarefas iguais, e estas muito grandes, para homens e mulheres; e uns e outros que não derem conta infalível à hora certa são rachados com dúzias e dúzias de palmatoadas e açoutes, não deixando no fim do dia de ser de novo atormentados com um excessivo serão que sempre dura até alta noite (Abranches, (1941-1992: 23).

Apesar de reconhecer a evidência desse tipo de castigo, parece-me pouco plausível que ele possa ser justificção para esta forma de percutir a caixa. Na verdade, estes castigos eram transversais a todos os escravos negros e, uma vez gerando esta forma de percutir as caixas nuns casos, deveria também apresentar o mesmo resultado noutros. Porém, noutros sotaques de BMB os negros tocavam os pandeirões e seguravam a baqueta para tocar a zabumba com a palma da mão. Acresce a isto o fato de conhecermos vários relatos e descrições etnográficas que mostram a existência de práticas performativas em Portugal e países árabes, onde os músicos utilizam essa mesma forma de percutir membranofones, como ressalta Pacheco:

Essa técnica, semelhante à utilizada em certas regiões de Portugal e em alguns países árabes, é uma das marcas registradas desse sotaque, daí porque o boi de Cururupu é também conhecido como boi de costa-de-mão (Pacheco, 2000).

Como o ritmo e a dança não têm tanta similitude com o boi sotaque de zabumba ou sotaque de matraca, preferimos a hipótese que esse sotaque tenha sido criado em consequência da difusão dessa forma de tocar os membranofones, que pode ter chegado em Cururupu através de colonizadores portugueses ou árabes e adaptado ao folguedo já conhecido na região.

Usarei o compasso quaternário com a clara proposição de uma ideia de tempo mais longo e sentimento dolente. Os instrumentos utilizados são o pandeirão - que em regra têm entre 30 e

40 centímetros de diâmetro e de 8 a 12 centímetros de espessura - que são pendurados com uma correia em volta do pescoço do brincante e são percutidos com a costa da mão direita, enquanto a esquerda ajuda a manter o instrumento em uma posição confortável. A caixa clara (adotada recentemente por alguns grupos) é tocada da mesma forma que os pandeirões. O grupo também utiliza o tambor onça e o maracá. Tem-se observado o uso, mesmo que esporadicamente, de zabumba, do surdo ou do pandeiro para auxiliar na manutenção do andamento.



Figura 54. Boi boneco de um BMB de sotaque de costa de mão. Boi de Antoniel de Cururupu. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

As Toadas

O BMB de sotaque de costa de mão adota uma expressão poética que inscreve nas toadas modos específicos de falar associados ao contexto da fazenda. Abaixo transcrevo a toada inicial da apresentação observada na Praça Nauro Machado no dia 26 de junho de 2013.

Guarnicê

Grupo de Eliézer

Va- quei - ro tu tan ge o boi___ Que nós va-mos sa
ir prá pas-se-ar___ Va - Já tem gen - te na___ es-
qui-na es-pe-ran - do ô do___ o meu boi pas-sar Já
Va

Figura 55. Toada “Guarnicê” de um BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013. (Vide DVD anexo: Exemplo 8).

É importante observar que os temas destacados pelos grupos de sotaque de zabumba, costa de mão, de matraca e da baixada serão voltados para a fazenda (rural) ou para a toada de pique (provocação), ao passo que os grupos de sotaque de orquestra vão dar preferência aos temas mais urbanos, com destaque para a relação amorosa e a exaltação das belezas naturais do local de onde eles provêm, o que será mostrado quando falarmos do boi de sotaque de orquestra.

Respeitando os modos de falar comuns ao contexto rural, o grupo apresentou a toada “Lá vai”, que relata a dificuldade que o vaqueiro teve em domar o gado, que havia lhe estranhado. Mesmo assim, ele trouxe um touro e entrega ao patrão para ver se era do seu agrado:

Lá Vai

Grupo de Eliézer

6 Ah meu pa- trão_ che gei_ can- ça_ do Foi um

12 a mis- são di - fi cil que vo - cê me in- di- cou_ Ah sor- teé queu ja

tô a- cos- tu- ma- do tra- ba- lhar com boi bra - bo prá bo - tar no ro- la- dor

18 1. Ah_ O_ cul- pa- dor foi Ri- ba- mar_ Pe- lo

24 me- io do ca- mi- nho_ e - le me des- pa- chou_ Um não e-

30 ra su- fi- ci - en- te prá_ do- mar o ga- do- por que e- le mees- tra nhou

36 2. Uô uô uô ô ô ô_ Gra- ças a Deus Fer- nan

43 do que mea - ju - dou Meu pa - trão vem re - ce -

46 ber e ver se es - se lhea - gra - dou

Figura 56. Toada “Lá vai” de um de BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013. (Vide DVD anexo: Exemplo 9).

Nesta toada, observa-se o canto heterofônico em terças em algumas terminações de frases.

Os instrumentos

A execução da **caixa** 1 é a mais comumente aplicada, no entanto poderemos observar outras formas de execução (variações e, 2 e 3).



Figura 57. Caixa no BMB de sotaque de costa de mão. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

♩ = 86

Caixa 1

Varição 1

Varição 2

Varição 3

Figura 58. Toque de caixa no BMB sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

A execução do **maracá** no sotaque costa de mão pode ser constante como a demonstrada no exemplo abaixo transcrito ou alternando com as variações 1 e 2.



Figura 59. Maracá no BMB de Sotaque de costa de mão. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

♩ = 86

Maracá

Varição 1

Varição 2

Figura 60. Toque de maracá no BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O **tambor-onça** no sotaque costa de mão exerce a mesma função que nos outros sotaques, mantendo o mesmo toque, afirmando a marcação como se fosse um contrabaixo.

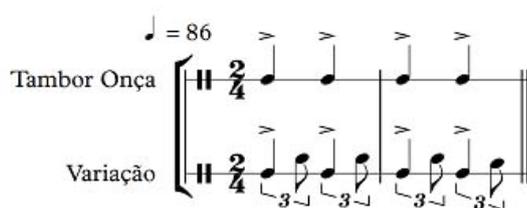


Figura 61. Toque do tambor onça no BMB de sotaque de costa de mão. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

As Indumentárias

O BMB de sotaque de costa de mão apresenta um número menor de brincantes que os outros sotaques, oscilando entre 25 e 60, entre rajados, vaqueiros e índias (tapuias guerreiras). Nesse sotaque o rajado usa chapéu afunilado [bordado com canutilhos, lantejoulas, pedaços de pano, espelhos ou de Cd - enfim, todo e quaisquer material que possa refletir a luz] com longas fitas (alguns chapéus chegam a apresentar 300 fitas) que alcançam os calcanhares dos brincantes. Usa calça ornada na parte de frente [espécie de bermuda longa] que veste somente até ao joelho, que deixa visíveis os meiotes - de cores diversas - que cobrem as pernas. Veste camisa de mangas compridas também bordada com imagens de santos católicos. O vaqueiros usa chapéu modelo panamá havana ricamente bordados, destacando-se as franjas de canutilho. Veste camisa de mangas compridas, uma espécie de bata, ricamente bordadas com imagens de santos, flores e calça curta [iguais às dos rajados] bordada na parte da frente com canutilhos, miçangas e lantejoulas. Porta o mourão e toca o maracá. A índia veste pequena saia feita de penas presas por um cóis, colete em forma de V, também enfeitado de penas nas bordas e bordados na parte central. Porta perneiras e braçadeiras de penas e na cabeça enorme cocar, também enfeitados de penas.



Figura 62. Índias do BMB de sotaque de costa de mão. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A Dança

No BMB do sotaque costa de mão, os vaqueiros (tocadores de caixa) se posicionam em uma linha horizontal no fundo do espaço destinado à performance um ao lado do outro, tocando suas caixas. Os vaqueiros de cordão ou de fita e os vaqueiros campeadores se posicionam lateralmente formando um U. Logo em seguida entram as índias que se posicionam em filas horizontais ao fundo. Por fim entram dois vaqueiros campeadores, o boi e o pai Francisco que formam um círculo no centro. As tapuias deslocam-se de forma harmoniosa em passos longos e pequenos saltos desenvolvendo o mesmo movimento. Os dois vaqueiros campeadores desenvolvem uma coreografia mais livre, sempre perto do boi, ora o atraindo, ora o evitando. Os outros vaqueiros de cordão e os vaqueiros campeadores posicionam-se em fila indiana e deslocam-se para a frente com passos rápidos e curtos. Giram em torno de si com o maracá em uma mão e a vara de ferrão na outra. Os rajados ou caboclos de fitas deslocam-se para as laterais sem levantar os pés em um jogo de vai e vem. Giram também em torno de si para fora e para dentro do cordão. Talvez pelo fato de o sotaque ter um andamento mais lento a coreografia das tapuias torna-se menos esfuziante, comparado com os outros sotaques,

limitando-se a passos curtos, enquanto os vaqueiros rodam de forma menos comedida em torno de si (Vide DVD anexo: Exemplo 10).

3.3 O Sotaque de Orquestra

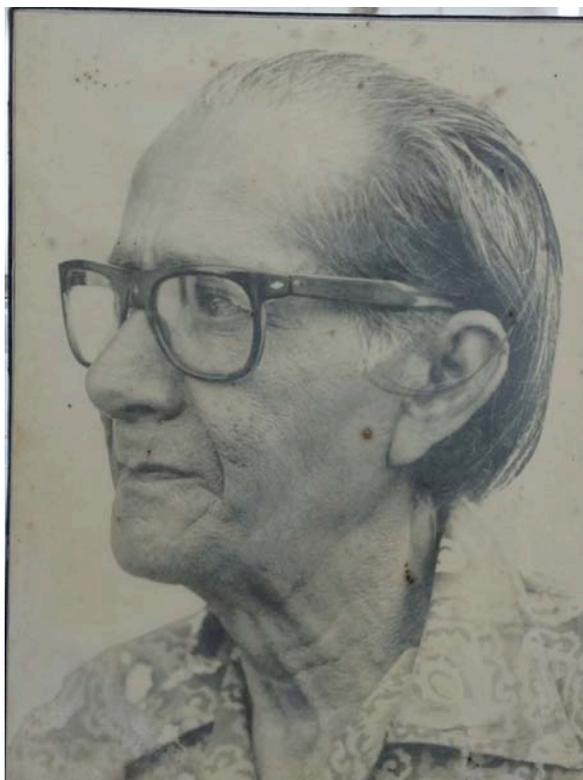
O sotaque de orquestra refere-se a um tipo de performance de BMB veicularmente designado por Boi de Orquestra. Este nome advém do facto de o ensemble instrumental incorporar instrumentos de sopro - *saxofones, trombones, clarinetas e trompetes* - acompanhados pelos instrumentos de cordas - *banjo e violão* - e percussivos - *bumbos, tambor onça e maracá*. Esta alteração na configuração da componente instrumental reflete-se de forma decisiva em toda a performance conferindo ao Boi de Orquestra um perfil singular, que se destaca sobretudo pela componente musical, aqui entendida como um conjunto complexo que incorpora melodia, harmonia e poesia cantada. Esta componente do Boi de Orquestra permite recortá-la de toda a performance conferindo-lhe alguma autonomia. Ou seja, enquanto nos outros sotaques as toadas têm uma função orgânica na performance e a componente musical é indissociável da dança, o Boi de Orquestra permite autonomizar as toadas enquanto “canções” que podem viver independentes da performance global. O modo como o Boi de Orquestra se configurou no quadro das práticas associadas ao BMB e, ainda, o modo como este sotaque contribuiu e continua a contribuir para alteração de paradigmas, será discutido neste capítulo. Tendo em conta que se trata de um sotaque relativamente recente, irei dedicar parte deste texto à descrição do modo como este sotaque se configurou historicamente recorrendo para isso ao cruzamento de informações de arquivo e de testemunhos orais, recolhidos no terreno.

3.3.1 O Boi de Orquestra - História e Memória

O surgimento do Boi de Orquestra tem sido alvo de várias tentativas de explicação por parte de alguns pesquisadores. No quadro popular existem várias versões sobre a sua história quase todas remetendo para a existência de acasos e coincidências que condicionaram a inclusão de instrumentos de sopro na performance do folgado. Isto mesmo pode ser confirmado nos trabalhos do historiador local Carlos de Lima que atribui a um saxofonista (chamado Magalhães) a introdução do instrumento no folgado. Segundo Lima, Magalhães que estava a caminho de casa, após ter tocado em uma procissão, teria encontrado um grupo de BMB e começou a tocar junto com ele e daí teria nascido o Boi de Orquestra. O criador do Boi de Axixá, Francisco Naiva, refere no livro *Memória de Velhos*, organizado por Zelinda Lima, que

“(…)certa noite em Rosário havia um grupo de Bumba-boi, sotaque de matraca de João Pereira na Vila Pereira e vinham uns músicos de uma festa e eles resolveram parar no ensaio e começaram a tocar com os instrumentos de sopro e ficou bonito” (Naiva, em Lima, 2008: 115). O fundamento do “acaso” parece ser, portanto, corrente e subscreve a versão que vigora no município de Rosário - MA, e o depoimento de vários brincantes, amos, que entrevistei, de entre os quais destaco Donato Alves (cantador do boi de Axixá), Francisco Naiva, Manoel Tetéu (tocador de banjo do boi de João Pereira e criador do boi de Perí de Cima), Bebé Nunes (trompetista e saxofonista dos bois de Cachoeira de Rosário), José Lobato (amo do boi de Morros) e a família de João Pereira que teria sido o criador do primeiro Boi de Orquestra. De acordo com estes diferentes testemunhos a circunstância que propiciou o aparecimento deste sotaque terá sido protagonizada por José Linhares, trompetista e mestre de música da região de Rosário, como afirma Bebé Nunes:

Eu era garoto, quando nós soubemos que veio um boi de Rosário. O primeiro boi de Orquestra que veio aqui foi um Boi de Rosário e quem vinha tocando foi um grande músico que teve aqui o José Linhares ((Bebé Nunes, 25/08/2012).



**Figura 63. José Linhares, o primeiro músico de sopro a tocar no BMB.
Fotografia: Família Linhares.**

Donato Alves (1933-2014) que foi cantador do boi de Axixá, estudou trompete com José Linhares na década de 1960, conta que o próprio José Linhares lhe relatou do seguinte modo a história do surgimento do Boi de Orquestra, do qual ele foi protagonista:

José Linhares havia sido contratado para tocar em uma festa em um povoado do município de Rosário. Como naquela época não havia estrada nem carros na região, os músicos eram obrigados a percorrer os caminhos a pé. José Linhares deslocou-se, juntamente com os outros músicos, de sua casa que ficava na sede de Rosário até esse povoado, um pouco mais de 7 léguas. Saíram de casa pela madrugada e chegaram na casa do contratante por volta do meio dia. Quando eles chegaram na porta da casa em que eles iriam tocar a festa, depararam-se com uma mulher deitada em cima de uma porta, colocada sobre duas cadeiras, no meio da casa. Uma defunta! Aproximaram-se, desconfiados, quando o contratante, chorando, lhes dirigiu a palavra:

- Eh Sinhô, eu quero falar com o Sinhô. Venha aqui. Sinhô, quanto é que eu tô lhe devendo? Aconteceu isso aqui em casa ainda agora.

José Linhares perguntou ao contratante:

- Sinhô, foi o Sinhô que matou essa mulher?

Respondeu o contratante:

- Eu não, Sinhô, nem diga uma coisa dessa, essa é minha esposa, Sinhô.

- Como é que o Sinhô me pergunta quanto é que tá me devendo o quê, Sinhô? Eu tô aqui é penalizado, cortado de o Sinhô não me deve nada. O contratante meteu a mão no bolso e deu um dinheiro pra eles.

- Isso é para vocês comprarem um negocinho para vocês tomarem e pra vocês voltarem pra casa.

Eles seguiram o caminho de volta na mesma hora. Quando chegaram em um pequeno povoado (vila pereira afsp) já era noite. Tinha uma barraca (tenda que João Pereira colocava quando do ensaio do boi pra vender bebida quente e gelada e tira gosto, afsp) lá na beira do caminho e lá encostaram. Mais em baixo havia uma casa onde acontecia um ensaio de um boi. Zé Linhares perguntou se tinha cachaça. - Responderam que tinha, então ele comprou uma garrafa de cachaça e começou a bebericar. Pegou o Piston, e enquanto ouvia a cantoria dos brincantes do boi, ele os imitava e improvisava melodias. Na hora da toada ele ficava meio atrapalhado, mas na hora do aboio ele desenvolvia. Nesse momento, chegou um senhor para comprar cachaça (buscar cachaça, pois esse senhor era o João Evangelista Pereira) para os brincantes do boi. Após comprar (pegar) a cachaça, ficou olhando o Zé Linhares tocar imitando o aboio da toada do boi. Aproximou-se e comentou:

- Se você tocasse lá, esse negócio ia dá bom.

- Dava? Retrucou Zé Linhares.

- Dava, respondeu o senhor. Vá lá, Siô, pra nós...convidou o senhor. - Não, lá é deles lá, eu não sei se eles vão querer, argumentou Zé Linhares. - Não, lá não é deles lá não, lá é meu, afirmou o senhor.

[Donato não se recorda do nome desse senhor, mas imagina que pudesse ser o Eufrásio Cantanhede, (na verdade era Vavá Pereira, filho do João Pereira, afsp) e amo do boi de Rosário, (Resolvido, afsp) da Vila Pereira].

Zé Linhares acompanhou o senhor (João Pereira, afsp) e meteu o Piston. Aí foi a continha...contrataram logo ele para tocar. No outro dia, de meio dia para tarde, já era anunciado que o boi da Vila Pereira viria com uma orquestra, o Zé Linhares vinha tocando
(Donato, 5/08/2012).

O relato de Donato Alves é de alguma forma comprovado por um anúncio de jornal que faz alusão ao boi “Resolvido” de João Pereira como o primeiro grupo a desempenhar o BMB em frente ao Palácio dos Leões, em 26 de junho de 1948:

<p>Dansará, hoje, um “bumba meu boi” em frente ao Palácio</p> <p>O industrial João Evangelista Pereira, orientador do “bumba-boi”, denominado “Resolvido”, da vizinha cidade de Rosário, desejando prestar uma homenagem ao sr. governador Sebastião Archer da Silva, fará dansar, na noite de hoje, na porta de Palácio aquele “bumba”, que é composto de 60 figuras e uma afinada orquestra.</p> <p>Como se sabe, Rosário sempre teve a primasia de organizar as mais interessantes brincadeiras joaninas, daí se esperar a originalidade de tão afamado “bumba”, que, todos os anos, nesta época, tem divertido as cidades da zona ferroviária.</p>	<p>Dansará, hoje, um “bumba meu boi” em Frente ao Palácio</p> <p>O industrial João Evangelista Pereira, orientador do “bumba-boi”, denominado “Resolvido”, da vizinha cidade de Rosário, desejando prestar uma homenagem ao sr. governador Sebastião Archer da Silva, fará dansar, na noite de hoje, na porta de Palácio aquele “bumba”, que é composto de 60 figuras e uma afinada orquestra.</p> <p>Como se sabe, Rosário sempre teve a primasia de organizar as mais interessantes brincadeiras joaninas, daí se esperar a originalidade de tão afamado “bumba”, que, todos os anos, nesta época, tem divertido as cidades da zona ferroviária.</p> <p>Transcrito conforme a grafia da época.</p>
---	---

Quadro 4. Transcrição do Anúncio do BMB a performar na porta do Palácio dos Leões. Fonte: Diário de São Luiz, 24 de junho de 1948. Ed. 1045.

Instigado pelo anúncio de jornal que afirmava que João Evangelista Pereira era o responsável pelo boi “Resolvido” de Rosário decidi buscar junto à família Pereira informações que me esclarecessem a origem do boi sotaque de orquestra. Nesse sentido recorri ao contato com músicos da região de Rosário que me pudessem de alguma forma facilitar o acesso à família e confirmar a versão de Donato Alves. Através do músico Biné do Banjo (2014) fui encaminhado para o tocador de banjo Manoel Tetéu que teria tocado em grupos de BMB da região. Manoel de Jesus Desterro, conhecido como Manoel Tetéu (22/04/1929), artesão, fazedor de banjo e de capoeira para a confecção do boi descreveu desta forma o boi de João Pereira:

O boi de João Pereira, era um boi acompanhado por bumbo, pandeiro, violão, cavaquinho. Por sinal, o filho dele é que era o cavaquinhista e cantor: Vavá. Aí vinham uns músicos de tocar uma festa, já pelo lado da madrugada e eles estavam ensaiando o boi. Aí, músico, é difícil um que não toma um pileque, e já vinha um pouco alto e achou bonito aquele ensaio, pegou o instrumento dele e entrou por lá também, e com isso aí, ele foi logo convidado para tocar no boi. Dalí, nasceu o Boi de Orquestra de Rosário. [...] os músicos eram José Linhares, Lourenço Bobo, Zé Maria...quase todo músico de Rosário tocou nesse boi (Tetéu, 8/03/2014).

Manoel Tetéu confirmou o protagonismo de José Linhares e a relação de João Pereira com a criação do boi, ficando claro que o responsável pelas composições e canto das toadas era o seu filho, Vavá Pereira. Manoel Tetéu⁴⁸ mencionou que foi músico do boi de João Pereira, onde tocou banjo. Relatou que o povo de Rosário reclamava muito porque o João Pereira levava o boi para ser *descoberto* (batismo com a mostra do novo couro – *vide infra*) em Teresina, capital do vizinho estado do Piauí. “*Ele tinha uma freguesia lá e agarrava um troco bom mesmo*” (Tetéu, 8/03/2014).



⁴⁸ Manoel de Jesus Desterro, conhecido como Manoel Tetéu recebeu do Ministério da Cultura do Brasil o título de mestre da cultura popular no ano de 2013.

Pelos depoimentos dos meus colaboradores fica claro a importância de João Pereira enquanto ator decisivo na mudança da condição do boi. A partir da sua ação o boi deixou de ser uma “brincadeira”, e transformou-se num grupo de dança, que vendia os seus serviços. Pereira cobrava pelas apresentações do boi e contratava e pagava aos músicos para participarem do seu boi. Apresentava-se também na cidade de Caxias, que na ocasião era a 2ª cidade mais importante do Maranhão.

Esta relação mercantil com o boi não se compadecia com um conjunto de preceitos rituais aos quais os bois tradicionais tinham que obedecer. Porque necessitava de financiamento para o ritual da morte do boi João Pereira, tentava articular a sua atividade como comerciante e industrial com as necessidades associadas ao boi. Assim, a tradição de matar o boi no dia 13 julho, dia de Nossa Senhora do Carmo, - que será descrita no capítulo 4 – foi adiada para o mês de setembro, quando João Pereira podia arrecadar os recursos necessários para custear a morte do boi e que provinham dos produtos de cerâmica que produzia e que vendia na festa de São José de Ribamar, que acontecia no mês de setembro na vizinha cidade de São José de Ribamar, em data móvel. Como refere Manuel Tetéu *“Ele enchia uma canoa de cerâmica, bilha, potes, filtros, vasos e ia vender em São José de Ribamar”* (Tetéu, 8/03/2014).

Importante para esta reconstrução da história do Boi de Orquestra foi o testemunho de Maria da Conceição Cantanhede Santos (82 anos), casada com o sobrinho e filho de criação de João Pereira, Adjair dos Santos (Dedê) que também brincou no boi Resolvido. De acordo com o seu testemunho, Pereira era efetivamente um empresário do boi pois não respeitava a prática habitual de fazer coincidir o dono do boi com o personagem que representa o amo. João Pereira geria toda a atividade do boi Resolvido mas o amo era seu filho Vavá Pereira. Maria Santos confirma também que em relação aos músicos *“tinha o Zé Linhares, o Lourenço Bobo, o Manoel Tetéu, o Dico de Major e os seus irmãos, todos tocavam nesse boi”* (Maria Santos 8/03/2014). O seu filho, José Carmo Cantanhede Santos (59 anos) reitera a informação segundo a qual João Pereira terá sido o primeiro a criar um Boi de Orquestra: *“O meu avô, eu venho acompanhando, ele foi o pioneiro, o primeiro Boi de Orquestra aqui em Rosário. Quando começou era só matraca, depois foi que entrou a orquestra [...] o boi “Resolvido” que o meu pai falava muito”* (José Santos 8/03/2014).

José Santos foi quem me mostrou o local onde, de acordo com os depoimentos orais da família, aconteceu o encontro dos instrumentistas de sopro com o boi. No passado, era neste

espaço que o boi Resolvido ensaiava, sendo montado um “boteco” para realizar a venda de bebidas a todos os que quisessem assistir (o que, mais uma vez reitera a vocação comercial de João Pereira e o modo como fazia render o seu boi).



Figura 64. Local onde acontecia o terreiro do Boi da Vila Pereira. Fotografia: Antônio Padilha, 2014.

Santos relatou com entusiasmo as suas memórias sobre as viagens do Boi da Vila Pereira (boi Resolvido) às cidades de Imperatriz e Caxias e nas quais participava em criança: *“Quando a gente chegava em Caxias era gente demais na estação [eles iam de trem, afsp] esperando a gente, era como se nós fôssemos um cantor famoso. Era gente demais, eu achava muito bonito aquilo, a maneira como eles recebiam a gente”* (Santos, 8/03/2014). A partir de uma fotografia de família (fig. 68), Santos lembrou ainda que o seu avô tinha também uma Escola de Samba. Este dado é, a meu ver, extremamente significativo pois, como veremos a seguir, a proximidade do modelo do Boi de Orquestra a alguns estereótipos das escolas de samba é evidente. Isto é visível na música, na performance global, na forma de fantasiar os diferentes personagens e até mesmo no modo como hoje o BMB adquiriu um perfil expositivo que faz acontecer no boiódromo (arraial) o que acontece no sambódromo.



Figura 65. Sr. João Evangelista Pereira, o introdutor dos instrumentos de sopro no BMB. Fotografia: Família Pereira (cortesia de José Santos).

O perfil industrial do criador do Boi de Orquestra advinha de uma fonte de produção ligada à indústria cerâmica. Na verdade, a Olaria de João Pereira permanece ainda hoje como pertença da família continuando a produzir, como pode ser comprovado pelas fotos abaixo.



Figura 66. Indústria de Cerâmica de João. Fotografia: Antônio Padilha, 2014.



Figura 67. Produtos da Indústria de João Pereira. Fotografia: Antônio Padilha, 2014.

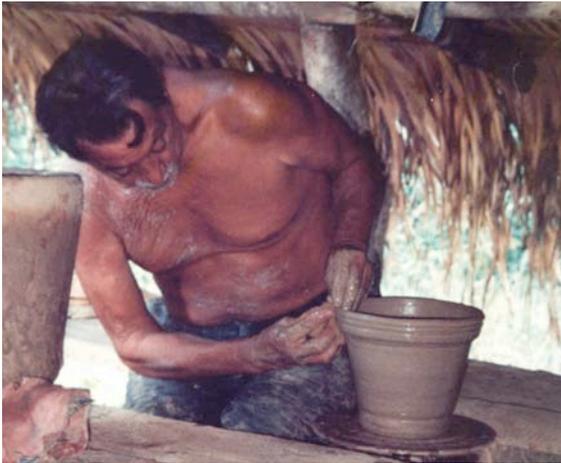


Figura 69. Adjair dos Santos (Dedé) Fotografia: Família Pereira



Figura 68. Sr. José do Carmo Cantanhede Família Santos. Fotografia Antônio Padilha, 2014.

A análise da pouca documentação escrita cruzada com os testemunhos orais, mostra de fato que o acaso – como provavelmente quase todas as tradições – terá estado na origem do Boi de Orquestra articulado com a perspectiva comercial do seu fundador. O surgimento deste sotaque parece estar de fato vinculado a uma sequência de episódios que teriam favorecido a inclusão dos instrumentos de sopro no folgado. Acresce a todas as informações outros testemunhos que dão conta de um conjunto de práticas performativas singulares que aparentemente terão influenciado o modo como o Boi de Orquestra se desempenha. É o caso de práticas associadas às festas juninas de Rosário. O músico Bebê Nunes (n.1930) conta que era tradição no período de junho, quando as chuvas começam a escassear na região do Munim, fazerem a “festa do círculo”. Para o efeito era construído um círculo com palha de pindoba para servir de espaço onde acontecia a apresentação do boi e, nos intervalos, havia a performance de grupos de teatro que encenavam comédias e, por fim, acontecia o baile dançante, animado por grupos de instrumentistas de sopro, que tocavam os mesmos tipos de instrumentos que no futuro acompanhariam o Boi de Orquestra (trompete, trombone, saxofone, banjo, zabumba e maracá).

Esta descrição parece apontar para um conjunto de ingredientes performativos que hoje integram o Boi de Orquestra. E abre caminho também para a abertura do boi a outros grupos sociais, geracionais e de gênero. Na verdade, foi o sotaque de orquestra que renovou o quadro até então existente, trazendo para a performance os jovens adolescentes, as mulheres e até mesmo as crianças, num folgado onde apenas o gênero masculino e adultos eram os protagonistas, como confirma Esther Marques “Essa relação intergeracional ocorreu de forma

tranquila no Boi de Orquestra, onde crianças, adolescentes, jovens, adultos e velhos participam com o mesmo grau de importância” (Marques, 28/08/2012).

Donato Alves refere que a inclusão de mulheres no folguedo se iniciou já no tempo em que ele começou a brincar no boi onde Feliciano Veras era o amo: “Naquela época já tínhamos 5 índias, mas não havia ainda a dança em fileiras. O boi entrava, logo vinha os vaqueiros e as índias vinham no final. Antes disso o boi não tinha índias” (Donato, 5/08/2012). Francisco Naiva, fundador do boi de Axixá menciona que, no segundo ano do seu boi, em 1960 ele incluiu as índias, “porque nos Bois da Ilha tinha os índios, caboclos de pena, então eu adaptei as moças” (Naiva, in Lima, 2008: 122). Também a integração dos jovens no folguedo trouxe uma linguagem mais exuberante, onde a ludicidade, a dança e a expressividade são marcantes. Já por último, o Boi de Orquestra se desdobra para outras dimensões, onde a ludicidade dá lugar ao erotismo, à sexualidade, à corporeidade, ao consumo do corpo e da beleza de uma forma mais evidente. Também aqui o modelo do samba foi de alguma forma incorporado provocando uma espécie de “carnavalização” do boi.

As diferenças visíveis no Boi de Orquestra em relação aos outros sotaques são entendidas pelos investigadores de forma diferente. Enquanto Maria Michol vê na criação do sotaque de orquestra uma ruptura e uma quebra da tradição no folguedo (2012, conversa informal), Esther Marques entende que a criação do sotaque de orquestra não quebra uma tradição, mas gera uma outra tradição e, inclusive, reforça a tradição dos outros sotaques já existentes:

O Boi de Orquestra abriu para os outros sotaques uma nova possibilidade de existência. Isso se deu, principalmente pelo fato do sotaque de orquestra ter uma organização política, uma organização de existência, ele passou aos outros grupos essa necessidade de organização (Marques, 28/08/2012).

De fato, o sotaque de orquestra passou a ser a referência organizacional do folguedo e influenciou de forma decisiva os outros sotaques. O fato de os músicos do Boi de Orquestra serem profissionais, e não brincantes como os dos outros sotaques, implicava um recompensa financeira que era necessário garantir. Mas isto, por sua vez, implicava também uma organização econômica que se refletiu progressivamente na sofisticação de todos os componentes dos grupos. Os grupos de Boi de Orquestra exigiam um transporte que garantisse a segurança dos instrumentos de sopro – mais frágeis e caros que os pandeirões e as matracas - e das mulheres e crianças – que não integravam ainda os outros grupos. As

mulheres, portadoras de roupas mais trabalhadas e caras, careciam de um meio de transporte fechado – ônibus - diferentemente do meio de transporte aberto - caminhões – usualmente utilizados pelos outros grupos. Essas obrigações levaram os responsáveis pelos bois de orquestra a exigir um contrato com os solicitantes da performance, para garantir o pagamento dessas despesas.

Esta relação contratual foi progressivamente instalando uma lógica de direitos e obrigações. Os participantes dos grupos tinham agora que ser pontuais, apresentarem-se limpos e cuidados e, o mais importante, com a mínima utilização de bebidas alcoólicas, pois o estatuto estava sendo mudado de *brincar* para *dançar*. Digamos que o Boi de Orquestra deveria respeitar um estatuto quase profissional condicente com a relação contratual que os seus membros tinham com o dono do boi e este com as entidades que “compravam” a performance e que agora incluíam também indivíduos de grupos sociais mais favorecidos que até então se demarcavam de qualquer relação com o BMB. Um fator que foi fundamental para a aceitação do boi pela elite - sociedade “grã fina” - foi o fato de o Boi de Orquestra não estar vinculado à onda de violência que era marcante nos outros grupos, como nos conta Donato Alves:

O boi, antigamente, tinha o boi de zabumba. Mais tarde, apareceu o boi de matraca. Era uma coisa rebelde, brigavam demais. Toda parte que brincavam deixavam um, dois, três caídos, lá, de pau. E aí, a orquestra, o boi de Axixá, principalmente, foi colonizando o povo. Quando o boi brincava aqui no COHATRAC, nós chegávamos lá e ficávamos com medo, quando entrava aquele povo todinho tinha aquele respeito pelo boi de Axixá. Entrava aquele bando de gente, que a gente ficava com medo, mas ficava todo mundo olhando (Donato, 05/09/2012).

Os brincantes dos bois eram conhecidos pelas matracas em uma mão e uma garrafa de cachaça na outra provocando frequentemente desacatos e até mortes. Por seu lado, a orquestra “civilizou” o boi: “a orquestra foi uma vida pró boi (...), o Boi de Orquestra era um “boi educado” (Donato, 05/09/2012). Progressivamente, o Boi de Orquestra foi acedendo a lugares antes vedados ao BMB que eram, também, lugares mais próximos do tipo de estética musical presente no Boi de Orquestra. Esta “ascensão social” do Boi de Orquestra, claramente decidida pelo estilo de música adotado, influenciou progressivamente os grupos de Zabumba e Matraca que iniciaram um processo de alteração das indumentárias, dos instrumentos e principalmente das toadas. As toadas dos bois de zabumba e dos bois de matraca eram habitualmente muito longas, centrando-se em temáticas associadas ao

quotidiano da fazenda ou noticiando acontecimentos marcantes, e adotando um estilo de provocação (toada de pique). Segundo Azevedo Neto, às vezes só era possível entender a primeira toada quando se ouvisse a última. Ora, o sotaque de orquestra introduziu temas radicalmente diferentes, dedicados, por exemplo, à evocação bucólica das paisagens naturais da região que representavam (Morros), ou à elegia dos sentimentos platônicos na relação amorosa entre um homem e uma mulher (Axixá). Digamos que a temática das toadas aproximou-se do modelo dominante presente na literatura escrita, adotada pelas elites. Esta opção teve, inclusivamente, expressão na estrutura formal dos textos e, por consequência, na música e na dança.

A apresentação da toada “Bela Mocidade” composta por Donato, cantador do boi de Axixá, em 1979, despertou nos outros cantadores/compositores a necessidade de buscar suas inspirações nas relações amorosas e de estabelecerem suas toadas em uma forma (A+B), (A+A+B) com poemas curtos que pudessem ser memorizados pelos brincantes e pelos assistentes: “Depois de bela mocidade de Donato, os cantadores começaram a se preocupar em explorar o amor nas toadas” (Nazar, 21/09/2012). O pesquisador Jomar Moraes também comunga das mesmas ideias de Nazar: “O Boi de Orquestra traz temas que são mais palatáveis, uma linha melódica mais agradável e de mais fácil compreensão. As canções são muito bonitas. Bela Mocidade, de Donato, é algo antológico. É de uma beleza que nenhuma toada dos bois de zabumba e matraca têm” (Moraes,13/08/2012).

Abaixo outro exemplo de toada de Boi de Orquestra, do compositor Donato Alves, desta feita, tendo como temática a relação amorosa e o lirismo camponês. O autor descreve a madrugada, faz uma declaração de seu amor à mulher amada, promete que não deixará suas lágrimas, caso aconteça, rolar pelo chão. Descreve o amanhecer em uma fazenda de gado, o canto das belas meninas e anuncia que vai ter festa e que vai botar o boi para brincar.

Amor Prá Dar

Donato Alves

5 Pe-la ma-dru ga-daas-sim que aau-ro-ra des-pon-taa bri-sa des
 9 per-tae le-van ta a-bre suas as-si-nhas pa-ra pas-se-ar
 13 E vai sa-cu-din-door-va-lho da plan-ta com oven-toé nes-se e-
 18 xa-to-mo-men-to queu co-me-çoa meins-pi rar E vou cor-
 21 ren-do ol-lha meu a-mor ques-tar dor-min-do eu can-toela a-
 25 cor da sor-rin do por-que eu fa-ço tu-do meu bem
 29 prá não te ver cho-rar Mas se vo-cê cho-rar eu não vou dei-
 32 xar oteu plan-to ro-lar pe-lo chão O queu te-
 lho no co-ra-cão é mui-toa-mor prá te dar

*Quando amanhece, eu fico olhando no prado,
 Vaqueiro cansado e suado botando meu gado prá pastar
 Como é tão lindo esse verde que cobre as campinas
 E a voz das bonitas meninas, que vivem no campo feliz a cantar
 E nessa bora eu mando varrer o meu terreiro
 Eu vou avisar o meus vaqueiros,
 Hoje vai ter festa vou botar meu boi prá brincar
 E quando anoitece, orquestra e vaqueiro estão preparados
 Meu grupo está muito animado a festa vai começar*

Figura 70. Toada “Amor Prá Dar” de Donato Alves. Transcrição melódica e poética a partir da entonação de Donato Alves registrada em 5/09/2012 em São José de Ribamar –Maranhão. (Vide DVD anexo: Exemplo 11).

Tem sido atribuído a José Lobato, amo do boi de Morros, algumas das mudanças e das inovações importantes pelas quais passaram o Boi de Orquestra. Bebé Nunes explica desta forma o protagonismo de José Lobato:

No começo o tocador de banjo dava um acorde e o cantador iniciava a toada. Logo em seguida ele cantava e era acompanhado pelos músicos de sopro. O que era melhorzinho improvisava, e o que não sabia improvisar tocava a melodia (Bebé Nunes, 25/08/2012).

Lobato, que tinha uma experiência como violonista e cantava na Igreja por ocasião das missas, não viu com bons olhos a forma “*Dixieland*” que o sotaque de orquestra vinha apresentando. Preferia que a música do sotaque de orquestra seguisse o padrão apresentado na música ouvida nas rádios:

(...)como por exemplo, a música de Roberto Carlos, onde havia uma introdução, a apresentação da letra e da melodia pelo cantor, e os instrumentos de sopro fazendo apenas as respostas, ou seja, preenchendo os vazios deixados pela voz. Era importante que as pessoas entendessem o que o cantador estava cantando (Lobato, 25/08/2012).

Esse padrão passou a ser adotado por outros grupos do sotaque de orquestra. “A partir da década de 1980 o boi de Morros passou a ser a referência para quem quisesse fazer um Boi de Orquestra” (Marques, 28/08/2012).

O Boi de Axixá introduziu o tamborinho no Boi de Orquestra. Essa inserção teve origem quando Francisco Naiva, fazendo uma apresentação em São Paulo, desmaiou no palco e, levado para o hospital, foi constatado que ele sofria de uma grave insuficiência coronariana. Sem as condições físicas para tocar o trompete, Naiva calhou a bater em uma garrafa com uma baqueta para que continuasse participando da performance. Criticado por Zelinda Lima, que achava feio o som da garrafa no boi, Francisco Naiva a substituiu pelo tamborinho, instrumento esse já utilizado no boi de Zabumba,

(...)quando fiquei impossibilitado de tocar pistom, eu inventei de pôr um pandeirinho na orquestra com objetivo de dar continuidade ao meu trabalho musical e manter a orquestra no ritmo. Depois que pus todos os Bois passaram a usar, só que podem até tocar melhor, mas fazer como eu faço, lutam, mas não conseguem (Naiva, em Lima, 2008: 121).

Assistindo às apresentações dos grupos de BMB, nos festejos juninos de 2013, eu não consegui entender a maioria das toadas cantadas pelos cantadores dos bois de sotaque de Zabumba e de sotaque de matraca. Percebia-se que a temática era quase toda ainda voltada para a fazenda, enquanto que nos grupos do sotaque de orquestra as toadas permitiam uma efetiva percepção do poema cantado.

Até à década de 1950, as toadas do Sotaque de Zabumba apresentavam textos quase improvisados, nos quais a preocupação literária que veio a estar presente no sotaque de orquestra, era inexistente. A maioria das toadas cantadas nos bois de zabumba eram acompanhadas quase que exclusivamente por termos onomatopaicos: *Eh tcbô, Eh tcbô, Eh boi, Eh boi*. As toadas adotadas pelo sotaque de orquestra eram não só mais *cantabiles* como permitiam uma melhor memorização. Frequentemente as toadas do Boi de Orquestra eram adotadas pelo público que as tornavam autônomas e as celebrizavam. Desta forma, os cantadores dos outros sotaques passaram a se preocupar em formatar suas toadas em função do modelo do Boi de Orquestra, com um pendor melódico mais acentuado e poemas estruturalmente e formalmente mais próximos dos modelos dominantes. Estas alterações vieram de facto ao encontro dos universos estéticos da elite dominante do Maranhão, cuja busca pela singularidade no quadro do Brasil assentava frequentemente na evocação dos poetas locais e na celebração da poesia enquanto valor máximo da cultura maranhense.

No que diz respeito ao ritmo, o Boi de Orquestra apresenta uma mistura de células do batuque dos bois de zabumba e do baião. Tem um andamento mais acelerado em relação aos outros sotaques e o ritmo induz a um bailado sacudido, jocoso, alegre e contagiante. O bailado imita as danças europeias de salão, com duas fileiras, uma de homens e outra de mulheres. O historiador Azevedo Neto atribui esta a característica coreográfica a razão pela qual os grupos de Boi de Orquestra são designados por “grupo de brancos”, pela sua herança europeia à qual se acrescenta também a inclusão de instrumentos de sopro, resquício também das orquestras surgidas naquele continente (Azevedo Neto, 1977).

Apesar de ser o sotaque mais recente, tem tido um crescimento numérico extraordinário (é o sotaque preferido dos novos grupos que surgiram nos últimos 20 anos, e com maior número de cadastro nos órgãos governamentais). Azevedo Neto relata a relação do Boi de Orquestra com a população de São Luís:

O fato de você ouvir a percussão é uma coisa, agora ouvir o instrumentos de sopro, aliás, o instrumento de sopro tem um encanto, uma banda encanta muito mais do somente uma percussão. O instrumento de sopro seduziu a cidade. A cidade tem vontade de dançar quando ouve o Boi de Orquestra (Azevedo Neto, 30/08/2012).

É também o boi que atrai maior assistência nas apresentações públicas. No entanto, tem sido criticado por parte dos intelectuais e estudiosos, pelo uso excessivo de brilho utilizado nas fantasias dos brincantes, notadamente das índias - aproximando-se das fantasias carnavalescas - e por trazer inovações no enredo a cada ano – apresentações temáticas, como por exemplo: o descobrimento do Brasil encenado pelo boi de Morros no ano 2000. Esta característica denota também uma aproximação ao modelo adotado pelas escolas de samba que anualmente se apresentam em diferentes sambódromos no Brasil em especial no Rio de Janeiro.



Figura 71. Boi boneco de um BMB de Sotaque de Orquestra. Boi de Nina Rodrigues. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A Toada

A maior diferença observada entre o sotaque de orquestra e os outros sotaques está, indubitavelmente, na toada, aqui entendida enquanto palavra cantada com acompanhamento

instrumental. Ao contrário do que acontece nos outros sotaques, a toada de sotaque de orquestra apresenta atualmente uma introdução instrumental. Enquanto nos outros grupos o cantor entoa a canção, em forma de recitativo, sozinho, para em seguida ser acompanhado por todo o grupo, no sotaque de orquestra quem inicia a toada são os instrumentos de sopro que apresentam a introdução, para em seguida o cantor iniciar o canto, sendo acompanhado pelos instrumentos de sopro, cordas e percussão que preenchem os espaços vazios deixados pela melodia.

Os temas deixam de ser locais (associados à fazenda ou à vida quotidiana) e refletem sobre o amor, o bucolismo, os valores maranhenses ou a história. Os poemas são normalmente curtos, facilmente memorizáveis e desempenhados de forma a tornar a palavra compreensível, fator que tem vindo a ser aprimorado desde cerca do ano 2000 pela inclusão nos grupos de cantores profissionais. Este aspeto é inclusivamente realçado pelo fato de os cantores do Boi de Orquestra serem hoje denominados pelos outros brincantes como cantores (artistas) distinguindo-os dos cantores dos outros sotaques, designados por “cantadores”. A preferência do público pelo sotaque de orquestra parece ser evidente. Em várias entrevistas que efetuei durante o trabalho de campo recebi justificações para esta preferência com base em expressões como: “as toadas são compreensíveis e são românticas”, “a dança é interessante”, “a gente vê as pessoas brincarem, ao passo que no boi de matraca, por exemplo, não se consegue ver nada, é só zoadá”.

A toada “Bela Mocidade” do cantador Donato Alves, que a seguir transcrevo, é considerada, por alguns compositores e brincantes, como o verdadeiro hino folclórico do Maranhão, pois a maioria das pessoas que frequenta os arraiais no período junino sabe cantá-la e compreende a poesia, enquanto que o Urrou do Boi, que, como vimos atrás, tem o cunho oficial de hino maranhense, poucos são os que realmente sabem cantá-la, repetindo apenas o refrão, pois a poesia é muito extensa e de difícil memorização. Bela Mocidade foi editada em disco pelos cantores maranhense Papete, Alcione, Flávia Bitencourt, Teresa Canto e pela cantora baiana Maria Bethânia.

Bela Mocidade

Donato Alves

Introdução

6

12 *Início do Canto*

17 Quan-doeu me lem

21 - bro de mi-nha be la mo-ci - da - de_ Eu ti-nha tu-do a von

25 ta- de_ brin- can - do no boi deA-xi-xá_ Eu fi-ca-va com vo

29 cê Na-que-la prai-a en-sol-la ra_ da_ A tu-a pe-le bron-ze

33 a- da_ Eu co-me - ça-va com-tem- plar_ Mas é queo ven-to bu-li

37 ço-so ba-lan - ça-va teus ca-be - los_ E eu fi-ca-va com ci-

42 u-me do per - fu-me ele ti rar_ Masquan -doo ban-zei-ro que-bra-va

45 Teu lin-do ros - to mo - lha - va_ E a gent-te seen ro -

1. 2.

la - va naa - rei - a do mar_

Figura 72. Toada “Bela Mocidade” de Donato Alves. Transcrição melódica e poética a partir de filmagem realizada no dia 27/06/2013 no CEPRAMA em São Luís – Maranhão. (Vide DVD anexo: Exemplo 12).

A temática da exaltação da natureza, principalmente da região de onde o boi pertence, é recorrente no boi de sotaque de orquestra. Abaixo transcrevo uma toada do Boi de Morros,

grupo que passou, desde sua fundação, em 1983, a ser o maior divulgador das belezas da região:

Orgulho de Morros

Lobato

4 Lá o céu tem mais be - le - za oar tem mais pu - re - za

7 O sol tem mais ex - plen - dor___ as flo - res são mais per - fu -

11 ma - dasá - guas pu - ri - fi - ca - das___ os fru - tos tem mais sa - bor___

16 A lu - a é mais bo - ni - ta apaz é in - fi - ni - ta tem o nas - cer e o pôr do sol

20 São e - ter - nas al - vo - ra das onde a pas - sa - ra - da - can - ta oar - re - bol

24 A noi - teé u - ma se - res - taq ma - dru - ga - é fes - tao ga - lo é o can - tor

29 Eu nas - ci lá___ seu mo - ço e sou fe - liz___ eu ju - ro___

32 por is - so ma - to no pei - to sou mor - ro - en - se com mui - toor - gu

lho Eu nas - ci en - se com mui - toor - gu - lho

Figura 73. Toada “Morros” do boi de Morros sotaque de orquestra.
Transcrição de minha autoria a partir de registro do LP 2013.
(Vide DVD anexo: Exemplo 13).

3.3.2 Instrumentos utilizados no Boi de Orquestra

- O trompete, o trombone, o saxofone,

As primeiras referências sobre os instrumentos de sopro no Brasil foram relatadas por Francisco Augusto Pereira (1954) que menciona a existência de grupos musicais já no final do século XVIII, bem antes da chegada da corte portuguesa ao Brasil, ocorrida em 1808. Pereira da Costa (1951) dá conta que já no fim do século XVIII o governador de Pernambuco de 1787 a 1798, Tomás José de Melo, teria criado nos regimentos milicianos do Recife e Olinda, bandas de música, assim como uma banda no terço auxiliar de Goiana - PE, em 1789. Cita ainda que na guarnição da Paraíba havia uma Banda militar na primeira década do século XIX:

(...)uma de um regimento de linha da guarnição da vizinha cidade da Paraíba, em 1809, constante de dois pífaros, um dos quais, Manuel de Vasconcelos Quaresma, era o mestre, duas clarinetes, duas trompas, um fagote e um zabumba... (Pereira da Costa, 1951: 28).

Com a chegada da corte portuguesa ao Brasil em 1808, foi autorizada, através do decreto real de 27 de março de 1810, o pagamento para a manutenção de diversas bandas militares nos regimentos da corte. Nesse decreto foi estipulado que alguns regimentos podiam contar com 12 a 16 músicos de sopro. Em 1825, as bandas dos regimentos brasileiros apresentavam a seguinte composição: dois flautins, uma requinta, dois clarinetes, duas trompas, dois clarins, um fagote, um trombone e percussão (Binder, 2006).

Em 1851 o Presidente da Província do Maranhão, Eduardo Olímpio Machado, determina através da lei Nº 301, de 10 de novembro, a criação da cadeira de música na Casa dos Educandos Artífices (local criado para atender “moços desvalidos, de preferência os enjeitados, e dar-lhes instrução e primeiras letras e um ofício” (Viveiros, 1953: 15).

O dicionário histórico de Cesar Marques cita a presença de duas bandas e uma orquestra por ocasião da reinauguração da Igreja do Desterro em São Luís que teve lugar em 21 de novembro de 1869:

Esse dia foi de muito contentamento para esse bairro: todas as casas achavam-se cheias de pessoas, que tinham vindo à festa, ouviam-se duas bandas de músicas no largo e nas casas particulares também haviam orquestras que executavam lindas composições (Marques, 1870: 182).

Disseminando-se para outros municípios maranhense, a partir de São Luís, as bandas de música passaram a serem patrocinadas por empresários e políticos, como ocorreu na região de Rosário-MA, local onde nasceu o Boi de Orquestra. No começo do século XX, havia duas bandas, como relata Rosalino da Silva:

Rosário chegou a possuir duas bandas de música: com 48 figuras cada: A Lira de Antônio Câmara Lima e a Euterpe de Bostok. Quando o deputado Bostok [Heráclito Herculano Nina] vinha no vapor, mandava tocar foguetes em Cachoeira; os músicos ouviam, indo esperá-lo no porto que tinha seu nome, e ele subia a rampa na frente da banda, que executava um dobrado (da Silva, s/d).

No seio das bandas filarmônicas foram organizados grupos menores que executavam músicas de danças populares e que acabaram por favorecer a criação de gêneros musicais brasileiros. Aqui me refiro ao choro, ao frevo e ao Boi de Orquestra.



Figura 74. Naípe de sopro do Boi de Orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Portanto, a adoção dos instrumentos de sopro pelo Boi de Orquestra parece ser uma consequência lógica da convivência de mais de um século com estes instrumentos. Pelo que mostram as fontes históricas, eles eram transversais a toda a sociedade brasileira embora fossem majoritariamente adotados pelas classes mais favorecidas, ou seja, aquelas que teriam acesso a uma aprendizagem mais formal destes instrumentos adotando também repertórios

mais próximos do modelo europeu. Todos os métodos utilizados na aprendizagem destes instrumentos eram de origem europeia como por exemplo: Arban, método de trompete e trombone; Klosé, método de clarinete e saxofone.

O Banjo

O banjo é um instrumento de corda construído com base em instrumentos africanos. Levado pelo escravos negros africanos para os Estados Unidos, foi aperfeiçoado e passou a ser utilizado no Blues, no Folk e na música Country. Chegou ao Brasil e foi adaptado no acompanhamento do Samba. Oneyda Alvarenga registra em 1938, vários modelos de banjo. No nordeste brasileiro era o instrumento preferido dos pequenos grupos musicais (orquestras) dedicados a realização de festas (bailes) populares em virtude de seu potencial acústico. Nessa condição passou a integrar o grupo musical do Boi de Orquestra. Hoje, com a possibilidade de amplificação do sons por meios dos equipamentos elétricos, o violão e o cavaquinho também integram a orquestra do boi de sotaque de orquestra.



Figura 75. Naípe de cordas do Boi de Orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A **zabumba** é um membranofone de tampo duplo, confeccionado de pranchas de madeira no formato cilíndrico, tendo duas membranas esticadas sobre um aro, que é fixado no tampo com garras e presilhas metálicas. É percutido com baqueta no centro da membrana,

produzindo um som grave e reverberado. Ao tocador do **zabumba** cabe a responsabilidade de manter a marcação e a base percussiva sob a qual os instrumentistas de sopro irão desenvolver suas melodias. São diversas as células rítmicas executadas pelo tocador do zabumba, no entanto a introdução é sempre a mesma. Durante a execução da toada, o zabumbeiro executa outras variantes rítmicas para marcar determinadas frases e estimular os brincantes a desenvolverem passos típicos desse sotaque. É posicionado na frente do brincante, pendurado por uma correia perpassada no ombro esquerdo do tocador. Tocam-no, percutindo o seu centro com uma baqueta composta de um pedaço de madeira de 30 centímetros que dispõe de uma cabeça feita com tecido grosso.



Figura 76. Zabumba no BMB de sotaque de orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

Execução Observada

♩ = 84

Bumbo 1 $\frac{2}{4}$

Bumbo 2 $\frac{2}{4}$

Bumbo 3 $\frac{2}{4}$

Bumbo 4 $\frac{2}{4}$

Figura 77. Toque de bumbo no BMB sotaque de orquestra. Transcrição de minha autoria a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

No sotaque de Orquestra, o **maracá** é de fundamental importância, pois seus tocadores – os vaqueiros - formam uma espécie de naipe que ajuda, sobremaneira, na estruturação do conjunto rítmico que lhe dá base.



Figura 78. Maracá usado no BMB boi de sotaque de orquestra. Fotografia: Renato Pereira.

Execução Observada

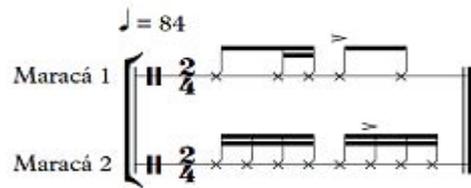


Figura 79. Exemplo 30. Toque de maracá no BMB de sotaque de orquestra. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.



Figura 80. Tambor Onça no BMB de sotaque de orquestra. Fotografia: Márcio Vasconcelos.

Execução Observada

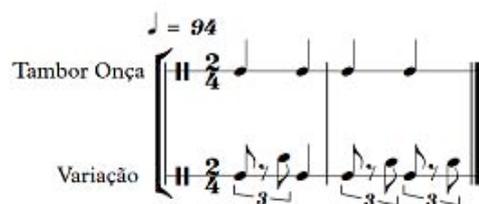


Figura 81. Toque de tambor onça no BMB de sotaque de orquestra. Transcrição a partir de registro feito no dia 26/06/2013.

O **tambor onça** no BMB de sotaque de orquestra exerce a função de contrabaixo, como nos outros sotaques. Atualmente, muitos grupos estão utilizando para essa função o contrabaixo elétrico e, até mesmo, instrumentos de teclados, como a sanfona e o órgão elétrico.

A Indumentária

A indumentária dos principais brincantes do Boi de Orquestra, no caso, as índias e os índios, é exatamente o oposto dos outros grupos, ou seja, menos roupa e exposição do próprio corpo. Enquanto os sotaques mais tradicionais capricham nas fantasias, nos chapéus, nas batas, que cobrem todo o corpo do brincante, o Boi de Orquestra se distingue pela exposição dos corpos

dos seus baiantes, nome pelo qual são designados também os elementos que bailam. O destaque principal são as índias, que passam por rigorosa seleção, onde a altura, o corte do cabelo, as formas das nádegas, das pernas e dos bustos e a cintura definida, são aspectos muito considerados pela equipa de coreógrafos que faz a seleção do corpo de baile. Apesar de não haver uma preferência racial explícita, observa-se que as mulheres de cor branca, bronzeadas, com cabelos lisos e com idade variando entre 15 a 25 anos são sempre as escolhidas para desempenhar o papel de índias. No Boi de Orquestra a índia usa diminuto saiote e sutiã enfeitados com plumas e canutilhos, perneiras, braçadeiras, colares e inovam nos arranjos de cabeça, muito próximos dos modelos das fantasias carnavalescas usadas no samba. A índias são, em sua maioria, universitárias e provém da classe média alta da cidade de São Luís. Atualmente, fazer parte de um Boi de Orquestra como índia é sinônimo de prestígio.

A exibição do corpo das índias no Boi de Orquestra tem sido motivo de preocupação por parte das autoridades maranhense. O Boi Pintado de São Luís, que exibia índias quase nus, usando apenas uma monoquíni ou tapa sexo e tendo os seios nus, mesmo que totalmente pintados, foi proibido de se apresentar a partir do ano de 2008.



Figura 82. Índia do boi de sotaque de orquestra “Morros”. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.

A partir do ano de 2000, o boi de Morros introduziu no folguedo a figura do índio no sotaque de orquestra, com características diferenciadas do existente no sotaque da baixada.



Figura 83. Índios do boi de sotaque de orquestra “Morros”. Fotografia: Márcio Vasconcelos, 2013.



Figura 84. Vaqueiro de fita do boi de sotaque de orquestra de “São Simão”.
Fotografia: Antônio Padilha



Figura 85. Vaqueiro campeador do boi de sotaque de orquestra de “São Simão”.
Fotografia: Antônio Padilha

O Vaqueiros utiliza calça, camisa, saiotos e gola ricamente bordados com miçangas, canutilhos, lantejoulas e usam perneiras ou polainas. O chapéu é pequenos e não apresenta nem o tamanho nem a grandiosidade no uso de penas e fitas dos exibidos nos outros sotaques. É confeccionado em forma de caixa, com poucas fitas, no entanto é ricamente bordado em suas partes frontal e lateral com miçangas, canutilhos e lantejoulas. O Sotaque de orquestra apresentam também o vaqueiro campeador (usa chapéu sem fitas) que tem como principal função bailar com o boi. Alguns grupos ainda mantêm o uso de pequenos pedaços de espelhos para enfeitar os chapéus, no entanto, essa opção tem vindo a ser mantida apenas pelos grupos que não dispõem de recursos para substituí-los por material mais nobre. O vaqueiro carrega a vara (mourão) em uma mão e o maracá na outra. Azevedo Neto vê na indumentária do vaqueiro do Boi de Orquestra similitude com a utilizada no Reisado (Azevedo Neto, 1977).

A Dança

No que à dança diz respeito o Boi de Orquestra diferencia-se dos outros sotaques pela apresentação de uma coreografia que evidencia a sincronia entre os brincantes, sendo a improvisação praticamente inexistente. No início da apresentação entram o Pai Francisco, a Caririna, os bois e a burrinha. Logo em seguida, entram as índias, os vaqueiros campeadores e os vaqueiros de cordão. Os músicos se colocam na parte de trás. O grupo é posicionado, formando um quadrado, ficando as índias em duas filas indianas no centro, alternadas com os vaqueiros campeadores que também formam duas filas indianas e os vaqueiros do cordão formando duas filas nas laterais, simbolizando os mourões da fazenda e protegendo o grupo. A dança é apresentada de forma dinâmica, caracterizada por uma marcante expressão corporal, com movimentos enérgicos e vibrantes principalmente por parte das índias. Estas, inicialmente, apenas balançam o corpo e os braços, marcando o passo no mesmo lugar, para em seguida iniciarem um movimento para a frente, quando perpetraram pequenos saltos, transferindo o peso do corpo para apenas uma perna, enquanto a outra faz uma semi-flexão, acompanhando o movimento binário⁴⁹ (1 e , 2 e) alternando o movimento de uma perna para outra e, logo em seguida, promoverem o mesmo movimento, deslocando-se para as laterais fazendo uma meia lua com uma perna que é em seguida acompanhada pela outra em um movimento horizontal repetido (direita/esquerda). O movimento é influenciado pelo

⁴⁹ O saltito ocorre apenas na segunda metade do segundo tempo, quando o joelho é movimentado para cima.

andamento acelerado da música que pode induzir a uma parada e um balanço dos ombros assimetricamente para a frente e para trás oferecendo à dança um perfil bastante sensual.

A coreografia enfatiza o sincronismo do movimento em filas. Os vaqueiros campeadores desenvolvem suas danças e coreografias sempre ao lado das índias, gerando uma parceria cênica. Dançam desenhando movimentos ondulados, com movimentos rápidos e quase sempre saltitando. Vez por outra fazem um giro de 360° ora para a direita, ora para a esquerda, sobre o eixo corporal, alterando o salto de uma perna para a outra, em andamento rápido imitando o movimento protagonizado pelas índias.

Os vaqueiros do cordão usam o maracá que é utilizado como composição de sua performance coreográfica. Normalmente, sua movimentação é mais livre que a dos outros brincantes. Fazem deslocamentos para frente e para trás, para o lado direito e esquerdo, quase sempre arrastando os pés no chão. A sua função é proteger o grupo para não permitir que a plateia ocupe o espaço destinado à suas performances. Esses brincantes se mantêm quase sempre no mesmo lugar. Vale ressaltar que os diferentes grupos de sotaque de orquestra apresentam coreografias diversificadas. Dois fatores eu atribuo a essa diversificação. A primeira é a musicalidade desses grupos, que proporciona a diversidade de movimentos, e o segundo a inserção de coreógrafos profissionais que, pelo fato de terem muito mais informações sobre movimentos cênicos, trazem novas ideias que estão sendo incorporadas pelos grupos. A formação de pequenos grupos de meninas e jovens mulheres na assistência, dançando e imitando os passos das índias é uma clara demonstração que o padrão estético proposto pelo sotaque de orquestra vem se legitimando e sendo aceito pela comunidade maranhense (vide DVD anexo: Exemplo 14).

Azevedo Neto (1983 - 1997) afirma que o sotaque de orquestra tem o ritmo próximo do baião. O Baião é um gênero musical muito popular no nordeste brasileiro divulgado a partir da década de 1940 e que tem uma importância decisiva para o aparecimento do gênero forró. Teve em Luís Gonzaga seu grande divulgador e um dos grandes compositores do gênero. Identifiquei que, realmente, existem similitudes entre os ritmos executados pelos instrumentos que formam o grupo do baião com alguns instrumentos que compõem o boi sotaque de orquestra, que passo a descrever:

Baião

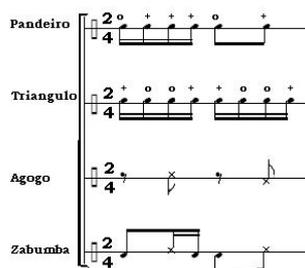


Figura 86. Toques dos instrumentos de percussão no baião. Transcrição de <http://rafaelmoreira.files.wordpress.com/2011/03/baic3a3o3.jpg>

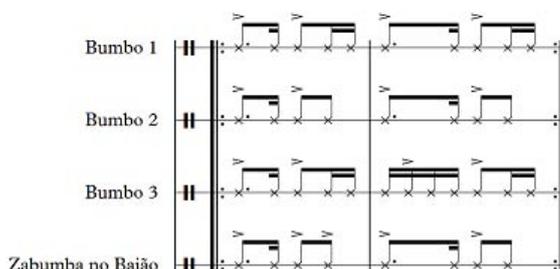


Figura 87. Toques do bumbo no Boi de Orquestra. Transcrição a partir dos registros de campo feitos no dia 26/06/2013.



Figura 88. Toques do bumbo no Boi de Orquestra. Transcrição a partir dos registros de campo feitos no dia 26/06/2013.

A execução do Bumbo 2 no sotaque de orquestra tem praticamente a mesma execução da zabumba no Baião; assim como a segunda execução do maracá no sotaque de orquestra é praticamente a mesma execução do triângulo no Baião.

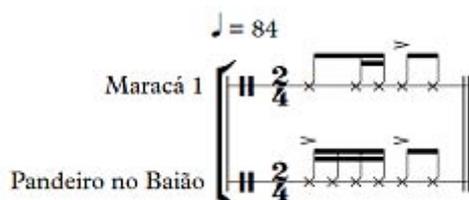


Figura 89. Comparativo do toques do maracá no Boi de Orquestra e do bandeiro no Baião. Transcrição a partir dos registros de campo feitos no dia 26/06/2013.

A primeira execução do maracá no Sotaque de Orquestra tem uma formação rítmica muito parecida com o pandeiro, sendo que o maracá faz uma colcheia e duas semicolcheias no primeiro tempo, ao passo que o Pandeiro faz quatro semicolcheias [como o bumbo 3 no segundo compasso] e, no segundo tempo, ambos fazem duas colcheias.

4 Do terreiro ao arraial: biografia do boi contemporâneo

4.1 A dimensão religiosa do BMB

A prática do BMB está intrinsecamente associada a uma dimensão religiosa de centralidade católica. Embora no interior do enredo, como pudemos verificar, coexistam três mundos (o católico/branco, o xamânico/índio e o escravagista/negro), e a dimensão performativa dos grupos originários expor, sobretudo uma sonoridade que remete para África negra, é significativo o facto de todo o ritual estar associado ao culto de São João. Qual a base desta associação?

O mito de origem que explica a relação do boi com o São João no Maranhão tem ligação com dois fatos: o primeiro estaria vinculado a um episódio reverberado no imaginário popular, que conta que São João tinha um boizinho de estimação, o qual só era mostrado no dia do seu aniversário, conforme conta Azevedo Neto:

São João tinha um boi. Pequeno galheiro de couro enfeitado. Um rico boi preto de raro saber: a dança. Se posto na roda, em noites de festa, girava em sustos de brilhos e fitas. E João o amava. E João o guardava. E João só o mostrava nos dias de aniversário. E gente chegava e juntava para ver o boizinho de couro enfeitado girando no aniversário do santo: o instante mais rico da festa.

O momento esperado. O momento aguardado. O momento guardado na saudade do santo.

- Até para o ano!

O boi ensaiava de 13 a 23 na casa de Antônio, santo amigo de João. E vinha de lá, dançando na roda. E cantavam a licença.

- Prá que a licença? Entra meu boi. Dança, meu boi, ao som do bumbo. Bumba, meu boi!

E o boi alegrava a noite do santo.

- João me empresta teu boi? Meu aniversário tem festa, tem fogo e fogueira, tem foguete e sorriso, mas onde o boi de couro enfeitado? Onde o boi de raro dançar? Empresta, João, o teu boi.

E o rico boizinho envolto em cuidados, foi levado a dançar, a vinte e nove de junho, na casa de Pedro.

- Pedro, me empresta o boi de João? Ele nem precisa saber. Na alvorada eu devolvo.

E envolto em segredos, o boi foi levado a dançar na casa de São Marçal.

Ah, Marçal! Ah Marçal! Por que não previste quantos convidados terias?

Por que não fizeram as comidas precisas? Por que não avisaste aos teus cozinheiros que o boizinho de couro enfeitado só veio dançar?

Uma faca, um instante e o couro enfeitado esticado nas varas.

João muito triste. João coitadinho. João sem seu rico boi preto de couro enfeitado e de raro saber: a dança.

- Não quero outro boi!

Antônio - e muitas pessoas - preparam novos bois e levam até a casa do triste João. Mas João-bom santo- apenas assiste, apenas sorri.

- Não quero mais boi.

E levam os outros boizinhos até o velho Pedro e São Marçal. Só prá que eles vejam que foi feito um boi bem bonito, mas que o triste João ainda não quis.

São João não quer outro boi. Só haveria de querer se fosse seu rico boi preto de couro enfeitado e de raro saber (Azevedo Neto, 1997: 67, 68).

Outro fato que concorre para a importância de São João é que ele é tido como o padrinho de Jesus⁵⁰ e consequentemente o compadre de Deus. Na religião católica o padrinho, ao mesmo tempo que tem a responsabilidade pela educação, pela manutenção e religiosidade do afilhado, tem também a autoridade de dispor da criança sem dar as devidas satisfações aos pais (Marques, 1996). Essa condição coloca São João em uma situação privilegiada, pois sendo ele o responsável por Jesus poderá atender diretamente os pedidos dos devotos, sem a necessidade de um intermediário, afinal, na condição de padrinho, ele estaria “acima” de Jesus. O atendimento de pedidos gera por parte dos pedintes a obrigação de também retribuir ao Santo de alguma forma. Como conta o mito, o santo gostava de um boizinho que sabia bailar; logo, colocar um boi a bailar seria a forma mais coerente e intensa de agradar a São João que, feliz, certamente atenderia os pedidos dos devotos.

É por isso que, ao estabelecer através do Bumba-Meu-Boi um canal de comunicação com São João, os grupos tradicionais garantem proteção eterna; facilidades para conquistar benefícios; prestígio coletivo; autoridade para falar em seu nome; poder para promover suas festas; atenção para resolver os problemas insolúveis da comunidade. Ou seja, as relações sociais exercem a função de um esquema organizador ao fornecer os elementos básicos para a construção e justificação do discurso mítico que é pensado com base numa sacralização ordenadora e legitimadora de mediação (Marques, 1996: 98).

Assim, São João passa a representar no plano simbólico a função de mediador entre os grupos de BMB e o divino, com liberdade suficiente a ponto de não ter que prestar conta do que vai ser negociado.

Originalmente, a formação de um grupo de BMB está associada ao pagamento de promessas. O “dono de um boi” era habitualmente um indivíduo que “botava um boi” como retribuição

⁵⁰ Mateus relata o batismo de Jesus por João Batista tornando-o filho de Deus: “Então Jesus foi da Galiléia ao rio Jordão para ser batizado por João Batista. João, porém, nega-se a isso dizendo: “Eu é que tenho necessidade de ser batizado por ti e tu é que vens ter comigo?”. Mas Jesus responde: “Deixa lá! É bom cumprirmos deste modo a vontade de Deus”. E João concorda em batizá-lo. Batizado, Jesus sai da água e nesse momento, abrem-se os céus e o Espírito Santo desce sobre ele como uma pomba. Uma voz do céu diz: “Este é meu filho muito querido. Tenho nele a maior satisfação” (Mateus, Cap.2; 3, Vers. 13-17).

a um pedido atendido por parte de São João. Nesse sentido, ele reunia e convidava pessoas que se associavam solidariamente como forma de ajudar o dono do boi a pagar a sua promessa. O tempo de duração de um boi dependia do compromisso assumido na promessa podendo estar ativo apenas durante um ano. Porém, alguns grupos permaneciam ativos por mais tempo gerando uma espécie de tradição local e conferindo igualmente prestígio ao seu dono. Frequentemente, as populações locais geravam uma espécie de expectativa para que o boi “saísse”, ou seja, para que a performance que havia ocorrido no ano anterior fosse repetida. E isto gerava no dono do boi uma espécie de “obrigação” para manter o boi ativo. Alguns bois, pela importância da sua performance e pelo vínculo gerado com a comunidade, transformaram-se em identificadores da própria comunidade, emancipando-se do seu dono. O Boi da Maioba, criado em 1897, é considerado em São Luís como o boi mais antigo do Maranhão em atividade.

Hoje, a “industrialização” do BMB, marcada pelo processo de folclorização, gerou também dois tipos de paradigma: por um lado, mantém-se a prática do boi de promessa que está associada maioritariamente aos sotaques mais antigos (zabumba, matraca, baixada e costa de mão); por outro, geraram-se grupos cuja formação acontece com o único intuito de se apresentarem em espetáculo como é o caso da maioria dos grupos de sotaque de orquestra. Porém, em ambos os casos, mantém-se uma relação umbilical com a dimensão religiosa que é evidenciada através de um conjunto de rituais que acontecem paralelamente à preparação dos grupos para se apresentarem em performance folclorizada. Para além de um conjunto de preceitos que obrigam à performance do boi apenas em datas específicas – com algumas interdições de momentos performativos em função do ciclo anual católico – o ritual do batismo, morte e renascimento do boi, é mantido por todos os grupos.

4.2 O renascimento do boi

O renascimento do boi constitui o primeiro momento simbólico anual associado ao BMB. O boi tem que renascer todos os anos para poder ser batizado. Este momento acontece em sábado de Aleluia, ou seja, o sábado anterior ao domingo de Páscoa que marca, no calendário católico, a ressurreição de Cristo. Depois da morte do boi, que aconteceu no ano anterior, é a partir desse dia que o boi pode iniciar as atividades (ressuscitar) desse ano. É a partir dessa data que os grupos podem iniciar os ensaios do grupo que se apresentará em espetáculo, a

partir do dia 23 de Junho. Os grupos estabelecem a sequência de ensaio que visa o ensinamento aos novos brincantes, que terão que aprender a coreografia e a poesia cantada utilizadas na performance. Os músicos de sopro treinarão as novas toadas e os novos arranjos, enquanto os executantes de instrumentos de percussão treinarão os ritmos básicos em busca de uniformidade rítmica dos naipes dos instrumentos (pandeirões, matracas, maracá, etc). Esse período dura até a véspera do dia de São João, quando o boi deve ser batizado.

Todo este processo é dirigido e orientado pelo dono do boi que para o efeito contrata os músicos, os coreógrafos e os baiantes/bailarinos que para o efeito são remunerados recebendo no final de todo o processo um cachê correspondente à quantidade de apresentações e ensaios em que participaram (vide cap. 6).

4.3 O batizado do boi

Tradicionalmente, o ritual do batismo do boi ocorre no dia 23 de junho, véspera do aniversário de São João. O batismo tem uma dupla função: prestar homenagem a São João e preparar o grupo para poder brincar fora do seu terreiro, através do “benzimento” do boi. Hoje em dia, por necessidade de se apresentarem antes do dia 23 de junho, alguns grupos antecipam o batismo penalizando assim o calendário religioso em função do calendário turístico. Opto, neste trabalho, por descrever o batizado do Boi da Maracanã ocorrido em 2013.

No dia do batismo, foi preparado um altar no terreiro. O terreiro é um terreno amplo que fica junto à sede do boi⁵¹ ou à casa do dono, e que serve para o boi ensaiar e se apresentar. O altar foi enfeitado com papéis de seda de diversas cores com predominância das cores branca, verde e amarela, com papel celofane picotado, velas votivas, flores (em sua maioria artificiais) e defumadores. No centro do altar foi colocada uma figura de São João (santo carregando um carneirinho). A fogueira, que também serviu para a afinar os pandeirões, era também o sinalizador do local do evento. Foram estourados foguetes anunciando a festa, enquanto os brincantes aproveitaram o momento que antecede o batizado para dar os últimos retoques nas suas novas indumentárias.

⁵¹ O fato de a maioria dos grupos de BMB ser hoje de perfil folclorizado, levou à construção de instalações de acolhimento para os grupos, habitualmente subsidiadas por instituições públicas.

O ritual do batismo, ou consagração do boi se constitui em um ritual de purificação e de proteção para o grupo durante as suas apresentações que ocorrerão nos diferentes terreiros, no mês de junho, até o dia do ritual da morte do boi. O boi foi previamente construído e ornamentado por solicitação do dono, e guardado sigilosamente em casa do seu construtor ou em casa do seu dono. No dia do batismo o boi foi trazido para o terreiro, coberto por lençóis ou pela barra, que é uma faixa de pano que cobre a estrutura lateral do boi até ao chão impedindo assim que o elemento que manipula o boi e que o conduz, designado por “miolo”, seja visto pelos que assistem à performance. O boi foi colocado em cima de uma mesa diante do altar, ladeado pelos padrinhos, o amo, a rezadeira, ou, na falta desta, o oficiante, os brincantes, os políticos e as pessoas da comunidade que vieram acompanhar a sagração do boi. O espaço foi invadido por fumaças dos incensos e defumadores que têm a função de purificar o ambiente. À rezadeira coube o papel de iniciar o rito com o que designa por Ladainha. Embora a Ladainha esteja registada em vários estudos associados a contextos lusófonos católicos (Sardo, 2010 e 2011 e Almeida 2013), que a referem como acontecimentos centrais e bastante demorados de evocação dos santos, no caso do BMB a Ladainha tem em comum com os outros exemplos o fato de ser cantada em latim, sem no entanto, manter o registo responsorial. A Ladainha performada pela rezadeira no BMB foi bastante curta, limitando-se à seguinte fórmula:

Ladainha

Lento e Declamado ad libitum

7 De in ad-ju - to - rium meum in tén - de Do mi - ne ad - ad - ju
13 ván a - d fes - tí - na - Sic - ut rat - in prin - ci - pio e - t
nunc, e - t sem - per Et in sae - cu - la - se - cu - ló - rum

Figura 90. Transcrito a partir do registo do batizado do boi do Maracanã realizado no dia 23 de junho de 2013. Fonte: Marco Antônio Silva Freire publicitado em <https://www.youtube.com/watch?v=-V50wQyL0e8> (Vide DVD anexo: Exemplo 15).

Logo após a conclusão da Ladainha, o padre Haroldo, paramentado de brincante de boi, fez uma preleção, enquanto o boi era descoberto para que fosse apresentado o novo couro do boi, que permanecia escondido com lençóis. Os brincantes em ato de contrição prestam suas homenagens a São João, em agradecimento por fazerem parte da brincadeira e

compartilharem do grupo, enquanto o padre Haroldo continuava a sua preleção sobre a importância do batismo e da religiosidade popular. Em seguida o amo e os padrinho colocaram uma mão sobre o boi enquanto a outra carregava uma vela o celebrante enuncia a prece de proteção:

Oh Deus, fazei com que a poderosa interseção dos bem aventurados São João, Santo Antônio e São Marçal ao abrir os festejos juninos aqui (o nome do local) vossos conversores alegrem a nossa Igreja e esse povo que aqui está. Abençoai oh Deus os nossos bois que em honra de São João, São Pedro e São Marçal viemos apresentar para os abençoar. Que essa noite Senhor, com as testemunhas de São Pedro e João, encerrando com São Marçal a festa do meu coração. Não te iludo com os santos olhos, porque não és cristão, mas tu és boi de São João. Em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo (Padre Haroldo).⁵²

Todos os presentes respondem: AMÉM!

Em seguida o passou a palavra para o Amo do boi que realizou o batizado e, com um galho de planta, lançou a água benta no boi e nos brincantes para garantir a proteção e o êxito na temporada de apresentações. A cerimônia foi encerrada quando os cantos, as rezas e as defumações foram concluídas. Logo em seguida, o boi faz a sua primeira apresentação da temporada, denominada de “descoberta da pinta” (Marques, 1996). Essa apresentação é simbólica e representa o pagamento da promessa feita diretamente pelo amo ou pelos seus ancestrais ao Santo. A partir do batismo, o boi pode sair do terreiro e dançar em outros sítios. Às vezes o padre aparece no batizado, como ocorreu no batizado descrito, mas apenas abençoa os brincantes, benzendo-os com água benta, pois para a igreja católica o boi não pode ser batizado.

O padrinho e a madrinha do boi são normalmente pessoas que ocupam uma posição de destaque na comunidade e com algum cacife político ou econômico, pois cabe a eles apoiar a preparação do boi para as apresentações nos diversos terreiros e ajudar financeiramente na festa da morte do boi. Espera-se também que os padrinhos tenham relacionamentos sociais que favoreçam o mecenato do grupo: colocar um ônibus à disposição para transportar os brincantes durante os festejos, angariar bebidas para serem servidas durante as apresentações e ajudar com recursos econômicos para a contratação dos grupos musicais que se apresentam

⁵² Transcrito a partir do registro do batizado do boi do Maracanã realizado no dia 23 de junho de 2013. Fonte: Marco Antônio Silva Freire, publicitado em: <https://www.youtube.com/watch?v=-V50wQyLoe8>

nos festejos da morte do boi. Durante o batismo, o boi mostra seu prestígio. Quanto mais pessoas que ocupem um lugar de destaque na administração pública da cidade estiverem presente, mais prestígio o boi demonstra ter. Governadores, Senadores, Deputados, Secretários de Estados e Vereadores são os mais procurados. No couro do boi, onde antes eram bordadas as figuras dos santos juninos (Santo Antônio, São João e São Pedro), é comum, nos dias de hoje, estes santos serem substituídos pela representação dos padrinhos. No batizado do boi da Pindoba, no ano de 2005, eu fui padrinho, juntamente com a senadora do Estado. Nesse ano, o couro do boi apresentava a figura de uma pessoa segurando um trompete e o meu nome abaixo dela que, segundo os diretores do grupo me representava. Ao lado da minha representação figurava a do Cel. Pedro Paulo que na época era o Diretor do Departamento Estadual de Trânsito - DETRAN, o que, com certeza, garantiria das empresas de transporte urbano os ônibus para transportar os brincantes daquele grupo.



Figura 91. Batizado do Boi da Pindoba.

4.4 A vida performativa do boi

No Maranhão, a temporada de apresentações do boi vai de 23 a 30 de junho, período no qual se encontram as datas consagradas aos santos: São João 24; São Pedro 29 e São Marçal 30. Até

à década de 1990, as apresentações eram, em sua maioria, realizadas em arraiais comunitários. A partir do ano de 1998, quando o governo do estado do Maranhão decidiu fomentar o desenvolvimento do turismo tendo o BMB como um chamativo para o efeito, os arraiais passaram a ser da responsabilidade da Secretaria de Estado da Cultura – SECMA, a quem cabia toda a organização e estrutura para que a festa pudesse acontecer (vide o cap. 6).

A partir desse ano (1998), o governo do estado do Maranhão tutelou toda a programação dos festejos juninos e se responsabilizou pela organização dos arraiais, classificando-os em arraiais turísticos (8 arraiais) - indicados para os visitantes - e os arraiais comunitários (18 arraiais) destinados aos habitantes dos bairros periféricos de São Luís. Nos espaços escolhidos para sediar os arraiais foram montados palcos, que dispunham de serviços de sonorização e de iluminação. Foram também contratadas equipes de segurança e instalados sanitários. Além de oferecer uma infra-estrutura⁵³ que garantia uma melhor performance, o estado pagava um valor maior por apresentação do que os particulares e outros arraiais comunitários que não recebiam incentivo do governo. Os bois, que antes eram convidados a dançar nas ruas, nas praças, ou em frente à casa das pessoas que os contratavam, passaram a priorizar a participação nos espaços turísticos preparados pelo governo do estado e em outros espaços organizados pelas Associações de Classe de Trabalhadores e Sindicatos como são exemplo a Ordem dos Advogados do Brasil, a Associação dos Magistrados do Maranhão, a Associação do Ministério Público, ou o Arraial da FIEMA (Federação das Indústrias do Maranhão). Assim, os grupos garantiam um melhor cachê pelas suas apresentações, e também obtinham uma maior visibilidade e divulgação nos meios de comunicação de massa, que faziam a cobertura jornalísticas desses espaços. Esse processo iniciado pelo governo do estado foi gradativamente conduzindo o BMB de uma condição de brincadeira para uma organização empresarial, como será explanado no cap. 6.

4.5 A morte do boi

O ritual da morte do boi, que até à década de 1960 acontecia nos meses de julho e agosto, hoje pode ocorrer até ao mês de novembro, dependendo do calendário turístico. Tal como o batismo, a morte do boi é uma prática ritual que garante a articulação entre a “brincadeira” e a

⁵³ Essa política de estabelecer os locais que onde serão montados os arraiais e a garantia da infraestrutura para que a festa acontece perdura até os dias de hoje (2014).

religiosidade. Todos os grupos, apesar da sua dimensão folclorizada, realizam tanto o batizado como a morte. Assim como o batismo, optei por fazer uma etnografia da morte do boi de São Simão, que passo a descrever.

Durante os dias 26, 27 e 28 de julho de 2013, foi realizado a festa da “morte do boi” de São Simão. O termo morte remete a desaparecer, ao fim absoluto, mas também remete à passagem ao mundo ignoto, à revelação do inimaginável, à iniciação da ascensão ao mundo superior. O ritual da morte do boi marca o retorno do boi à sua comunidade, após as apresentações em diferentes sítios durante os festejos juninos, e sinaliza o momento da despedida, mas também da renovação. O ritual da morte do boi durou três dias. No primeiro dia, 26 de julho de 2013, foi encenada a fuga do boi que, tentando evitar a sua morte, buscou um esconderijo em uma casa da comunidade. Neste processo existiu dois bois: um que foi somente ferrado e solto no dia seguinte e que será o boi a dançar e ser morto no próximo ano, e um que vai morrer no dia seguinte. Este último é o boi que foi batizado e dançou durante o ano que se acaba. Ambos saíram para “tirar a sorte”, ou seja fazer um peditório que tem como função angariar dádivas que servem para financiar e apoiar a festa da morte do boi. Entraram em várias casas da comunidade e foram escolher uma delas para se esconder. Podia ocorrer dos dois bois ficarem na mesma casa ou em casas diferentes. É discricionário do dono da casa aceitar ou não escondê-los. No entanto, o dono da casa acolhe quase sempre o boi, visto tratar-se de uma honra para ele poder permanecer durante 24h como seu guardião. A função do guardador do boi é dificultar o trabalho dos vaqueiros campeadores, que no dia seguinte irão procurar os bois, lembrando das casas em que eles entraram, para trazê-los para o mourão, onde será realizado o ritual do sacrifício.

No segundo dia o boi foi procurado, perseguido, capturado e trazido para o mourão, que estava fincado no meio do terreiro, onde, após dançar pela última vez, foi encenada a sua morte. Os vaqueiros procuraram os bois, que, quando encontrados, prevendo o que lhes vai acontecer, ficaram furiosos, dando marrada em quem deles se aproximava, correram na frente do batalhão, e nesse momento foram acompanhados pelas crianças que os provocaram e foram também alvo das investidas dos bois. Tornou-se muito animado esse momento, que para as crianças foi uma verdadeira festa, com risos e correria. Após percorrer várias ruas da comunidade, os bois foram finalmente laçados e conduzidos ao mourão. Uma multidão se aproximou do local onde estava o mourão, anunciando que os bois já estavam a chegar.

Primeiramente, o primeiro boi, que tinha o seu couro coberto por papel celofane - pois esse couro só vai poder ser visto no ano que vem - foi ferrado e solto. Diante do mourão foram cantadas as toadas de campeagem, termo que designa a luta ou batalha entre o animal e o homem. Durante a cantoria das toadas de campeagem o boi e o vaqueiro campeão dançaram dentro de um círculo formado pelos outros brincantes, simulando uma tourada. O boi, pressentindo o momento da morte, tentava chifrar o vaqueiro campeão que se deslocava com passos rápidos, enquanto o boi, ao mesmo tempo que dançava insistentemente, tentava atingi-lo e fugir de dentro do círculo, mas era impedido pelos outros brincantes.

Durante este processo, tanto o vaqueiro campeão quanto o boi rodaram em torno de si, desenvolvendo uma coreografia que lembra um *pas de deux*. O vaqueiro campeão, usando um mourão e a corda, provocava o animal, tentando cansá-lo para o golpe final, onde terminaria a luta entre o animal e o homem. Em seguida, o boi que ia ser sacrificado foi novamente laçado, desta vez amarrado no mourão, enquanto o Pai Francisco cantava o choro pró boi⁵⁴, que a essa altura estava de joelhos. O sentimento de tristeza tomou conta do ambiente, quando o boi foi atingido por uma lâmina no pescoço, sendo derramado o vinho tinto, representando o sangue do boi, em um balde. O vinho – sangue – foi servido aos presentes que o beberam e comungaram a morte do boi, mas, ao mesmo tempo, em uma clara presunção de ambivalência, pois sabe-se que haverá a ressurreição, que fica por conta do boi que foi ferrado e solto para garantir a brincadeira no próximo ano, e esse processo vai se repetindo *ad infinitum*. (vide DVD anexo: Exemplo 16).

O terceiro dia da festa foi a festa para os brincantes que se divertiram já na condição de pessoas sem o envolvimento simbólico com o folgado. Foi durante esse dia que o amo do boi, em agradecimento aos brincantes e a todos que ajudaram na organização da brincadeira, ofertou uma festa com vários grupos musicais, com comida e bebida em retribuição à lealdade ao grupo. No dia 28, a responsável pelo boi de São Simão a que assisti, Sra. Emília Nazar, ofereceu um churrasco a todos os brincantes e colaboradores do boi e no início da tarde

⁵⁴ O choro do boi é uma toada triste, o que torna o ritual melancólico. “O chorado é uma toada que os cantadores fazem em verso louvando as pessoas, são versos rimados que saúda uns aos outros. O ritual lembra a Jornada de São Gonçalo, na cadência, no saudosismo, é como o Lelê também” (Naiva em Lima 2008: 121). O chorado é uma das quatro partes que formam a dança do lelé. Essa dança surgiu como uma imitação por parte dos escravos das danças dos colonos franceses da região. Considerando que o Lelê tem sua origem na mesma região que o boi de orquestra pode-se inferir que esta dança tenha influenciado esse sotaque.

houve uma festa, animada por vários grupos musicais e uma “radiola de reggae”⁵⁵, fechando, assim, oficialmente o ciclo das apresentações.

Sobre a morte do boi, Esther Marques atenta para a junção do sagrado e do profano nesse ritual de passagem, visto que o boi, ao ser batizado se torna cristão e enquanto cristão aceita a morte como um mero rito de passagem para uma outra condição, o que pressupõe celebração, festa, aceite, entrega,

Mais do que qualquer outro momento, é na morte que o caráter profano junta-se ao sagrado, numa dialética que celebra os dois polos contrários primordiais à existência. Todos sabem que é chegada a hora, o destino inevitável de qualquer criatura, mas todos, do mesmo modo, rejeitam a ideia tentando prolongar até o último instante a convivência com o boi, e através dele, com os companheiros de grupo (Marques, 1996: 148).



Figura 92. Morte do Boi de São Simão.

O batismo e a morte do boi, que são comuns a todos os grupos, mesmo aos que não foram gerados por uma promessa, é a comprovação de que mesmo enformado no processo de folclorização e utilizado como um produto na indústria cultural, o BMB, independentemente do sotaque, mantém uma relação muito forte com a religiosidade popular no Maranhão.

⁵⁵ Sistema sonoro que tem por base a junção de diversas caixas acústicas denominados paredões, dispendo de uma potência de som muito intensa, especializado em executar as canções do gênero musical “reggae” produzido na Jamaica, muito utilizado para a realização de festas populares no Maranhão.

5 A construção do BMB - processos de resistência pós-colonial

O boi ou o touro é uma figura recorrente em diferentes cosmogonias mitológicas. Ele está presente em representações gráficas paleolíticas, enquanto ícone importante da dominação romana, no antigo Egito, enquanto símbolo zodiacal, na mitologia bramânica – tendo inclusivamente assumido o lugar de animal sagrado e protegido, símbolo auspicioso de boas venturas -, sendo igualmente representado na Bíblia e adotado pelos judeus e depois pelos cristãos enquanto expiador de pecados, sendo central em cerimônias de consagração e renascimento. Em todos os casos o boi representa simbolicamente um objeto de adoração e de poder, uma espécie de emanção terrestre dos deuses, conferindo, por sua vez, poder ao próprio sujeito/homem que o cultua.

É provável que, a partir de seu caráter utilitário – boi gerador de trabalho no arado, nos engenhos de cana de açúcar –, com importante papel [sua força] nos meios de transporte, como alimento, como fertilizador do solo com seus excrementos, como elemento de proteção [o couro usado na cobertura das primeiras moradas, nas vestimentas e nos calçados dos humanos], como parte dos instrumentos musicais [couro que soa nos tambores], esse animal tenha sido alçado, através da imputação de valores emblemáticos, ao estatuto de divindade. A junção de elementos seculares ofereceu ao boi um caráter festivo, com ou sem a renúncia à sua dimensão religiosa e de culto, transformando-o num objeto de celebração (Nunes, 2011). Para este trabalho, é fundamental perceber como se constrói todo o ritual que desenha o BMB, no que diz respeito à sua dimensão religiosa. Ou seja, até onde é possível entender de onde vem o boi que dança no Brasil?

A primeira referência conhecida sobre uma prática performativa que pode encontrar alguma relação com o que hoje conhecemos como BMB - e de outras práticas registradas no Brasil - foi descrita no quadro Dança de Negros pelo desenhista holandês Zacharias Wagener, ao serviço da administração de Maurício de Nassau (1637-1644).

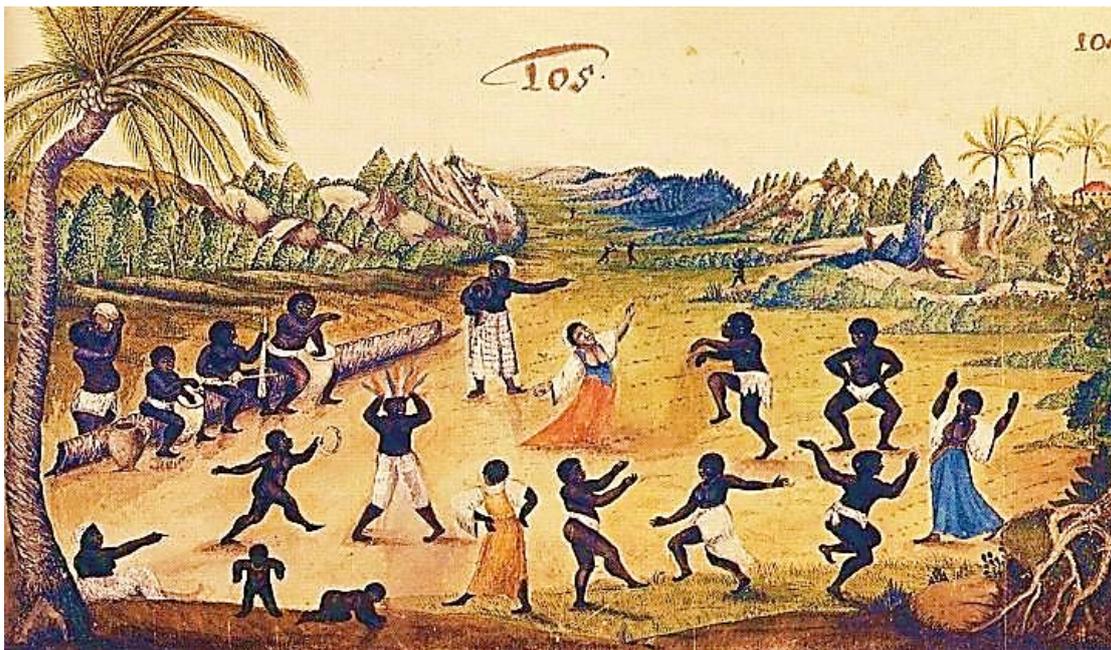


Figura 93. Dança de Negros, Zacharias Wagener⁵⁶

O quadro denominado “dança de negros” foi pintado por Wagener, durante a ocupação holandesa, e representa um momento do ritual de terreiro de origem africana em Pernambuco. Wagener fez acompanhar a pintura do seguinte texto:

Quando os espertalhões [escravos] terminam sua estafante semana de trabalho, lhes é permitido comemorar a seu gosto os domingos, dias em que, reunidos em locais determinados, incansavelmente dançam em mais altos saltos e contorções, ao som de tambores e apitos tocados com grande competência, de manhã até a noite e da maneira mais descontraída, homens e mulheres, velhos e moços, enquanto outros fazem voltas, tomando uma forte bebida feita de açúcar chamada Grape (garapa); e assim gastam também certos dias santificados, em uma dança ininterrupta que se juntam tanto de poeira, que às vezes nem se reconhecem uns aos outros⁵⁷ (Wagener apud Tinhorão, 1988).

⁵⁶ Fonte: <http://blog.educacional.com.br/blog42010/files/2010/09/danca-de-negros.jpg>, acessado em 22/04/2014.

⁵⁷ O médico e antropólogo René Ribeiro após analisar a gravura de Zacharias Wegener concluiu, que ela retrata uma “roda de Xangô”, animada por atabaques e agogôs: Afirma que a expressão “chegavam a não se conhecerem” não expressa um estágio de surdez e de embriaguez, mas sim por “ficarem no santo”, condição psicológica que Wegener ignorava. (Ribeiro in Boletim do Instituto Joaquim Nabuco, 1952, número especial; ver também: Moura, Carlos Eio Marcondes de. *A travessia da Calunga grande*. São Paulo: Edusp, 2000: 21). Considerando que essa dança tinha um cunho de performance participativa e para endossar os argumentos de Ribeiro, aproprio-me das ideias de Tomas Turino, que afirma que nesse tipo de performance os participantes envolvem-se tanto a ponto de apresentar sua autoconsciência diminuída “It also leads to diminished self-consciousness because (ideally) everyone present is Similarly engaged” (Turino, 2008: 29).

⁵⁷ Tinhorão, José Ramos. *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora. (1988: 35).

Este texto é sobejamente citado por estudiosos do samba, do candomblé, do lundu como primeira referência escrita a uma “prática originária”, numa lógica quase reverencial ao princípio de uma origem africana da “música brasileira” bem como de alguns folguedos disseminados no Nordeste, como por exemplos, o maracatu e o BMB conforme veremos adiante.

Boa parte dos trabalhos sobre o BMB, produzida por intelectuais, memorialistas e pesquisadores brasileiros oriundos da literatura, da etnografia, do jornalismo e da história, são centrados no “problema das origens”. Por outro lado também descrevem o conteúdo alegórico e dramático do BMB e propõem hipóteses de interpretação antropológica ou sociológica dos elementos que constituem a performance. Folcloristas, etnólogos e antropólogos dentre os quais Nina Rodrigues (2010), Mário de Andrade (1944/2003), Amadeu Amaral (1976), Silvio Romero (1883/1897) e Câmara Cascudo (1944/1979), entre muitos, tentaram explicar a origem, o período e os responsáveis pela chegada das festas que têm o boi como elemento congregador no território brasileiro, sem, no entanto, chegarem a um consenso.

Diversas versões consideram as origens ibérica, africana e autóctone. No entanto, após a análise dos vários trabalhos e explicações dos autores que se dedicaram ao estudo do BMB, podemos ajuizar três propostas: a primeira, de caráter difusionista, que o relaciona com práticas performativas eminentemente europeias transplantadas através dos portugueses, franceses e espanhóis. Uma segunda, que vê o boi como resultante do sincretismo entre elementos das culturas indígenas brasileiras com práticas introduzidas pelos escravos africanos. E a terceira pondera que BMB seria uma criação ocorrida no quadro da colonização a partir da articulação entre práticas comuns aos três universos raciais que ocupavam o país: os brancos, os negros e os índios.

Os autores que defendem a ideia de difusão do BMB, afirmam que se trata de uma herança ibérica e que teria surgido no final do século XVII e início do século XVIII, no auge do ciclo econômico do gado⁵⁸. Mário de Andrade (1944/2003) associa-o à “viagem” de práticas performativas para o Brasil através dos portugueses. Na sua “Pequena História da Música”,

⁵⁸ No final do século XVII chegaram nos portos de Pernambuco e Bahia os primeiros exemplares do gado vacum proveniente de Cabo Verde e as fazendas de gado se espalharam rapidamente em direção ao Norte e Noroeste do país atingindo os estados do Ceará, Piauí e Maranhão. (Viana, 2013: 37).

Andrade defende a ideia de que o BMB tem suas raízes lusitana: “*também de Portugal nos veio a origem primitiva da dança dramática mais nacional, o bumba-meu-boi*” (Andrade, 1944/2003: 185) e o relaciona com o ciclo do gado: “*Na dança dramática se destaca o Bumba Meu Boi (Nordeste) ou Boi Bumbá (Amazonas) em que as fadigas do pastoreio se transformam em arte, celebrando ritualmente a morte e a ressurreição do boi*” (Andrade, 1944/2003: 191). Em outro trabalho intitulado “Danças Dramáticas do Brasil, Volume 1” (1959), Andrade reafirma a sua visão difusionista: embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se transformou na “*mais complexa, estranha, original de todas as nossas danças dramáticas*” (Andrade, 1959:51). Menciona ainda o caráter de revista do BMB com a constante dramatização da morte e ressurreição do boi em episódios recriados a cada ciclo.

Câmara Cascudo, ao tratar da origem do BMB, faz referência aos touros fingidos, feitos com uma armação de vime, bambú e madeira leve, recoberto de pano, animado por um homem no seu bojo, pulando e dançando com o intuito de afastar o povo e que também desfilava diante dos Reis. Lembra ainda que em Portugal havia as tourinhas (uma armação composta de uma tábua com um pau pregado na extremidade, dando a ideia de um chifre) que era usada como elemento de brincadeira entre rapazes: “*O rapaz que a dirigia atacava os companheiros [toureadores] movimentando-a, atirando-se aos rapazes que se esquivam aos gritos, imitando sem perigo a tourada verdadeira*” (Cascudo, 1954/1979: 618). Cascudo sugere que a esses elementos vindos de Portugal, houve uma agregação e fusão com elementos nativos que teriam gerado a configuração do folgado existente no Brasil. Ainda defendendo sua ideia, Cascudo pondera que o homem dentro da capa colorida representaria o boi e os jovens que se esquivam de sua investida representariam o vaqueiro “*(...) a movimentação ginástica do boi-de-canastra trouxe o vaqueiro e o auto se criou pela aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva*” (Cascudo, 1954/1979 : 195).

Luís Chaves (1959) refuta a ideia de Câmara Cascudo por considerar que “as tourinhas” não dispunham de um enredo, eram desprovidas de luxo, e eram apenas uma diversão de rapazes, enquanto o BMB brasileiro, se configura em um auto-bailado ou dança dramática, é luxuoso, dispõe de um enredo, é realizado por homens e apresenta o sacrifício do boi. Também Guilherme Theodore Pereira de Mello (1908) atribui a origem do BMB aos portugueses e afirma ser ele uma “*variante da peça do século XVI “Monólogo do Vaqueiro”, apresentada pelo seu autor Gil Vicente, no dia 8 de junho de 1502, nos paços do castelo de Dona Maria, na ocasião do nascimento do*

príncipe Dom João, primeiro filho de Dom Manuel” (Mello, 1908: 60).

Vários autores aventam a possibilidade de associação do BMB às práticas do reisado⁵⁹, ou seja, a celebração dos Reis Magos que ocorre após o Natal durante os primeiros dias do novo ano. A primeira referência a esta associação é expressa pelo historiador Silvio Romero (1883/1897) que em 1883 define reisado da seguinte forma:

Os Reisados são folganças muito variadas. O característico deles é terem sempre, no fim de várias cantigas e danças, o brinquedo do - Bumba-meu-boi. Ordinariamente nos Reisados cantam-se xácaras⁶⁰ antigas, velhos romances, novas canções satíricas, chulas, etc. A última cena de todo Reisado é, como dissemos, o Bumba-meu-Boi (Romero, 1897: 154).

Esta proposta tem sido subscrita por vários autores, entre eles Oneida Alvarenga e Nina Rodrigues. Oneida Alvarenga (1947) ao descrever o reisado dá conta que ele consistia de uma apresentação cantada, constituído de um único episódio, tendo sempre no final um boi, com aparecimentos sucessivos de vários personagens que dançavam e faziam mímicas de acordo com a canção entoada, terminando sempre com a morte e ressurreição do boi. A essa interpretação é dada credibilidade na Bahia e em Pernambuco, onde o BMB está associado aos festejos natalinos. Maria Isaura Pereira de Queiros (1971) afirma que o boi faz parte dos reisados celebrados durante o dia 06 de Janeiro (Noite dos Reis) e vincula sua aparição às procissões religiosas em Portugal, quando personagens burlescas eram exibidas na parada intercaladas com santos e anjos.

Arthur Ramos (1935/2007) afirma que o boi é uma figura obrigatória de velhos autos de origem europeia associando-o igualmente aos reisados: *“Reisados e bichos constituem velhas tradições europeias... os reis desses festejos têm várias origens – desde os reis magos da tradição cristã, até os reis históricos dos brinquedos peninsulares, e os reis africanos do ciclo dos Congos”* (Ramos, 1935/2007: 81).

O teatrólogo Arthur Azevedo (1906) defende a ideia de que o BMB fosse um auto, e que tinha

⁵⁹ Festas populares transplantadas de Portugal e que ocorrem no dia 6 de Janeiro. O Rancho ou Reisado é um grupo de homens e mulheres representando pastores e pastoras que vão a Belém e que no caminho cantam e pedem agasalho pelas casas das famílias (Almeida, 1942). Quando entravam na casa, às vezes havia representações, fosse de Nau Catarineta, fosse de um Bumba. No reisado apareciam a burrinha que representava um Rei montado, e o boi, dono do curral no qual veio ao mundo o Redentor.

⁶⁰ Antiga melopeia de origem árabe, popular na península Ibérica, a qual consistia numa narrativa sentimental, com predominância de forma dramática. “Nau Catarineta” é um exemplo de xácaras e foi muito popular no Brasil. (Almeida, 1942).

as mesmas características formais de um auto medieval, trazido pelos jesuítas para as terras brasileiras.

É mesmo provável que o Bumba-meu-boi, na forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo, que hoje seria um fazedor de peças de teatro; talvez houvesse ali o propósito de satyrisar um costume ou mesmo um facto que não sabemos, que não podemos saber qual seja. Hoje é simples folguedo, sem significação alguma, exibindo vários personagens cujas funções não estão logicamente determinadas (Azevedo, 1906: 31).

Já Kazadi Wa Mukuna (2003) questiona a introdução do BMB no Brasil como herança portuguesa e sugere duas questões intrigantes: a) por que os europeus promoveriam uma brincadeira no novo mundo onde eles aparecem como os vilões? b) por que desde a sua introdução no Brasil, o BMB sempre foi associado com escravos ou à população negra?

Renato de Almeida (1942), secretário geral da primeira comissão brasileira de folclore, subscreve a tese de Artur Orlando que associa o BMB com as festas do *Boeuf-gras* francês (proposta igualmente aventada por Artur Azevedo), um cortejo que percorria as ruas de Paris, sinalizado no século XVII, onde um boi coroado de flores homenageava os moradores mais importantes da cidade, cantando e dançando à porta das suas casas. Essa festa foi levada para os EUA pelos franceses, como podemos observar na figura abaixo, em uma ilustração de um *Boeuf-gras* de James Wells Champney, datada de 1875.



Figura 94. Illustration by James Wells Champney as published in the book "The Great South" by Edward King.

(fonte: <http://docsouth.unc.edu/nc/king/king.html#p41>)

Apesar de elencar nos seus textos várias hipóteses críticas sobre a implantação do BMB no

Brasil (origens afro-banto, portuguesas, francesas...), Renato Almeida, num posicionamento quase pós-moderno, acentua que é: *“muito difícil estabelecer definitivamente a verdadeira origem desta festa popular... qualquer que possa ter sido a origem do bumba meu boi, ele se tornou no Brasil coisa nossa, dentro da nossa realidade, como o folgado característico da nossa vida pastoril”* (Almeida, 1942: 246).

A possibilidade do BMB ter sido transportado para o Brasil a partir da população negra é sustentada por vários estudiosos, como Nina Rodrigues, Arthur Ramos, Michol Carvalho e Esther Marques. Sabemos que a presença de África no Brasil é uma realidade que transformou a memória dramática da escravidão num panorama multicultural e transcultural onde a música é central. No caso do Maranhão, sabemos que 70% da população é de origem africana (Ferretti 2003)⁶¹. É neste enquadramento que Arthur Ramos (1935/2007), enfatizando o perfil totêmico das culturas negras implantadas no Brasil e o estatuto do boi enquanto “animal totêmico por excelência” (1935/2007: 83), reconhece no BMB a mais representativa sobrevivência totêmica no Brasil, agregando elementos indígenas, porém de indiscutível origem afro-bantu. Já Vieira Filho (1977) contesta a ligação totêmica do BMB, sugerindo uma forte ligação do folgado ao ciclo econômico do pastoreio, no começo da vida colonial brasileira.

Michol Carvalho (1995) inscreve, neste eventual sincretismo, a presença de elementos das culturas indígenas brasileiras:

Assim, inserido no contexto que configurava a sociedade brasileira de então, o negro tem o Bumba meu boi como uma forma de expressão cultural, somando influências com o índio e o branco europeu, resultando daí uma amálgama curioso, que caracteriza esta festa popular brasileira (Carvalho, 1995: 35).

Este posicionamento é subscrito por outros autores como Domingos Vieira Filho, que já em 1968 reconheceu a influência no folgado das três “raças” que habitavam o Brasil no fim do século XVIII: *“As origens do bumba estão confusamente perdidas no tempo. O que pode se dizer com certeza*

⁶¹ Segundo Sérgio Ferretti, para o Maranhão foram trazidos como escravos, negros de diferentes regiões da África. “Em inventários preservados nos arquivos de cartórios foram encontradas referências a diferentes etnias africanas trazidas para o Maranhão, destacando-se os negros congo, angola, cambinda, benguela, andinga, cachéu, bijagó, balanta, felupe, cabo verde, nalu, mina, tapa, calabar, ioruba ou nagô, fon ou jeje e moçambique, entre outros. Os negros trouxeram sua cultura, suas crenças, seus conhecimentos e deram importantes contribuições à formação de nossa sociedade” (Ferretti, 2003: 07).

é que a folia nasceu na colônia portuguesa como consequência lógica da formação colonial, com a influência das três raças que forjaram a nacionalidade” (Vieira Filho, 1968: 102). Vieira Filho também observa a questão social denunciada pelo bumba meu boi: “... o ritual simboliza a histórica luta dos homens por uma propriedade, situados em planos socioeconômicos distintos, onde há dois polos: num, o dono do boi; este ao centro; noutra o vaqueiro” (Vieira Filho: 1977: 43).

Também Câmara Cascudo amplia a sua hipótese sobre a origem portuguesa do BMB, averbando agora uma outra centrada numa espécie de cultura mestiça domiciliada:

(...) o Bumba-meu-boi surgiu no meio da escravaria do nosso país, bailando, saltando, espalhando o povo folião, suscitando grito, correria, emulação. O negro que desejava reviver as folganças que trouxera da terra distante, para distender os músculos e afogar as mágoas do cativo nos meneios febricitantes de danças lascivas, teve participação decisiva nessa criação genial, nela aparecendo dançando, cantando, enfim, vivendo. Os indígenas logo simpatizaram com a “brincadeira”, foram conquistados por ela e passaram a representá-la incorporando-lhe também suas características. O branco entrou de quebra, como o elemento a ser satirizado e posto em cheque pela sua situação dominante (Cascudo apud Carvalho, 1995: 35-36).

Esta síntese, propositadamente económica, das diferentes propostas que encontrei sobre a origem do BMB, serve, sobretudo, para demonstrar que a presença do BMB no Brasil tem sido alvo de múltiplas tentativas de explicação por parte de muitos estudiosos. A complexidade do folguedo, os diferentes universos cosmogónicos que incorpora, o modo como se transformou num ícone do Maranhão e a forma como move as populações em torno da sua performance, de alguma forma monumentalizou o BMB. E, evidentemente, como todos os monumentos, a explicação da sua origem transforma-se numa espécie de cruzada para diferentes estudiosos tentando também consolidar essa prática atribuindo-lhe uma história. No entanto, a maioria das propostas assenta em hipóteses dificilmente comprováveis. Na verdade, no que à música e aos comportamentos expressivos dizem respeito sobre a não existência de documentação escrita e ao estado de efemeridade que os define, não permite traçar com rigor uma história. Tratando-se de um comportamento predominantemente oral, a sua história reside no seu acontecimento. Ou seja, o BMB não pode ser fixado num documento que não seja a própria performance.

A tecnologia contemporânea permite-nos hoje registrar os momentos em que o BMB acontece. Mas mesmo estes recortam da performance global aquilo que queremos guardar. Ou

seja, não é claro que daqui a algum tempo, os registos que hoje fazemos sobre o BMB consigam efetivamente “falar” sobre o acontecimento global que ele é, o que representa, como se desempenha, etc. Estes registos, como afirma Tomas Turino, são formas de lembrar o BMB mas não são o BMB.

O que podemos, todavia, dizer sobre esta prática performativa, é que ela efetivamente congrega no seu enredo – e por consequência na sua performance - as três “raças” [etnias] que hoje definem o povo brasileiro. O negro representado pelo escravo “Negro Chico”, o branco, pelo patrão, dono da fazenda, e o índio, responsável pela prisão do Negro Chico. São os três mundos que se inter cruzam gerando um mundo comum. Isto está expresso na performance, nas sonoridades, nas relações dos corpos em atuação e essa terá sido a razão pela qual o BMB pode ser considerado um sobrevivente e um resistente às políticas persecutórias do colonizador. É sobre este processo que trata o subcapítulo seguinte, para o caso particular do Maranhão.

5.1 Registros do BMB no Brasil

O primeiro documento escrito conhecido que relata a presença do BMB no Brasil é a ocorrência policial datada de 28 de junho de 1828, que fundamenta a prisão de um soldado, acusado de agredir brincantes de boi:

Manoel Maximino Mendes, soldado Particular do Regimento da 2ª Linha desta Cidade, preso as 11 1/2 hs da noite pelos soldados da 2ª Ca Manoel Goz, e Romoaldo da Costa da 1ª, por dar pancadas nos rapazes que estavam no divertimento do Bumba com licença da Polícia acompanhados por huma patrulha composta dos ditos soldados estando sob divertimento sossego e não querer obedecer a ordem de Prisão deste Comando de Polícia que lhe foi dado pelos ditos soldados, cujo o preso hevadio e se acha nas serconstancias do Recrutamento de 1ª linha.

Maranhão Q tel do Com. do Corpo da Polícia no Largo do Carmo,
29 de junho de 1828. (Escrito conforme a norma ortográfica da época).
Fonte: (Nunes, 2011:36).

Em 1829, como transcreve Maria Laura Cavalcanti (2006), está registada no “Farol Maranhense” de 07 de Julho, a carta de um leitor publicada onde se questiona a prática do BMB e se descreve o folguedo:

Sr. Redactor - Moro no Bacanga e poucas vezes venho à cidade. Mas tenho um compadre que me fica visinho, que não passa festa que não venha assistir a ella. “Pela de S. João veio elle, só para ver as correrias do Bumba-meu-boi, e na volta contou-me as seguintes novidades que por duvidar um pouco déllas, tencionei contar-lhas para me fazer o favor de dizer si são ou não verdadeiras. Disse-me o tal meu compadre, que na noite de São João houve muitos fogos: que andavão malocas de 40 e 50 pessoas pelas ruas armados de buscapés, todos mui alegres que a Polícia não prendeo a ninguém por quanto nenhuma desordem acontecera. Ora Sr. redator, que dirão a isto os meus senhores das revoluções? (...) (Farol Maranhense apud Cavalcanti, 2006:18)

O historiador Matthias Assunção encontrou na narrativa histórica da “Setembrada” do escritor maranhense Clóvis Dunshee de Abranches, um registro que se refere a 1823 e que será tratado na secção específica dedicada ao BMB no Maranhão. No jornal “A Voz Paraense”, datado de 03 de julho de 1850, é noticiado o festejo do boi caiado e menciona as suas conseqüências:

O Boi caiado festejado na véspera de São Pedro, à noite, por mais de 300 moleques pretos, pardos e brancos que por horas esquecidas atropelavam as pedras e o capim das ruas e praças da Cidade e Campina, deu em resultado suas facadas e pauladas além de certos vivas atentatórios da moral, e segurança pública. Oxalá que os encarregados de Polícia acabem com o Boi caiado, assim como se acabou com o judas em sábado de aleluia; porque ao - ruge, ruge se formam os cascavéis (A Voz Paraense. Belém – PA, 03 de julho de 1950: 01).

Regina Prado (2007) cita uma ocorrência desse mesmo ano (1850), encontrada no Jornal “O Velho Brado do Amazonas”, onde é noticiado que o “Bumba de Óbidos”, visto como um folguedo de escravos, realizado no período junino por um bando de moleques, contra os quais se voltavam os rapazes da melhor sociedade local.

Em 1854, uma nota publicada no Jornal “O Globo” de 19 de julho de 1854, menciona uma briga ocorrida entre os brincantes do boi e alguns jovens no município de Caxias – MA.

<p>seus patros. —CAXIAS.—Houve ali na noite de S. João, por causa do brinquedo do boi algumas bordoadas entre os pretos do boi e os rapazes jogadores de buscapés. O socego restabeleceu-se promptamente com algumas prisões.</p>	<p>Caxias – Houve ali na noite de S. João, por causa do brinquedo do boi algumas bordoadas entre os pretos do boi e os rapazes jogadores de buscapés. O sossego restabeleceu-se prontamente com algumas prisões.</p>
---	--

Quadro 5. Jornal “O Globo”, 19 de julho de 1854. Edição 267.

No mesmo Jornal “O Globo”, em 1858, há uma referência ao ressurgimento do folguedo em São Luís:

<p><i>O boi:—Apareceu este anno o divertimento dos pretos chamado—o boi—que a alguns annos tinha sido prohibido pela policia que o julgou pouco civilizador.</i></p>	<p>O boi: - Apareceu este anno o divertimento dos pretos chamado – o boi- que há alguns annos tinha sido prohibido pela policia que o julgou pouco civilizador.</p>
--	---

Quadro 6. Jornal “O Globo”, 02 de julho de 1858. Anno V - Nr. 1

A análise destes documentos mostra que o folguedo era uma das brincadeiras recorrentes dos escravos. Apesar de ter surgido no Nordeste, o bumba se espalhou por todo o território nacional. No Norte, mais precisamente, nos estados do Amazonas, Rondônia, Roraima e Amapá, é conhecido como boi bumbá, e é festejado em junho. Em alguns estados do Nordeste (Pernambuco e Paraíba) é referenciado como boi Calemba ou Bumbá, enquanto no Piauí e Ceará é chamado boi-de-reis quando apresentado no Natal, e boi de São João quando em junho. Na Bahia é conhecido como Boi Duro, Mulinha de Ouro ou Dromedário e no Rio Grande do Norte, aparece com o nome boi Calemba e Cavalinho Marinho (Almeida, 1942).

No sul e sudeste do Brasil é menos frequente quando comparado com o Nordeste. Mesmo assim, está presente nos Estados do Rio Grande do Sul onde é conhecido como Boizinho, no Paraná e Santa Catarina como Boi de Mamão, em São Paulo como Boi Jacá, no Espírito Santo como Boi de Reis, no Rio de Janeiro, principalmente na região de Cabo Frio, como Folguedo do Boi ou Reis do Boi. No Rio de Janeiro e São Paulo, diferentemente dos outros Estados, a sua performance ocorria no período do Carnaval tal como no Maranhão⁶² embora, neste último caso, aconteça atualmente no período de festejos do São João, exceto em casos particulares que o justifiquem⁶³.

⁶² Consta no Arquivo Público do Maranhão – APEM - uma solicitação feita ao chefe de polícia de São Luís por Joaquim Aleixo de Oliveira datado de 1885 onde pede autorização para brincar boi nos três dias de Carnaval, tendo sido concedida.

⁶³ No carnaval de 2014, com pretexto de entregar a chave da cidade, que se encontrava com o rei momo, a um amo de BMB a Fundação Cultural do Município de São Luís – FUNC – fez desfilar no último dia do festejo carnavalesco três grupos de BMB, que, ao mesmo tempo encerravam os festejos carnavalescos e davam início aos festejos juninos.

Em síntese, sob o ponto de vista dos registros cronológicos, a ocorrência do BMB no Brasil poderia ser descrita da seguinte forma: o seu primeiro registro teria sido a descrição feita por Dunshee de Abranches no romance *a Setembrada* (1823); o segundo seria a ocorrência policial datada de 28 de junho de 1828, que relata a prisão de um soldado que fora acusado de agredir brincantes, e o terceiro é a publicação no jornal “O Farol Maranhense” de uma pequena nota sobre o boi no Maranhão, em 1829. Seguem-se as notícias publicadas em “O Carapuceiro”, em Pernambuco, no ano de 1840 e outras publicadas nos jornais “A Voz Paraense” e “O Velho Brado do Amazonas”, no Pará, em 1850. A partir da segunda metade do século XIX as referências ao BMB ocorrem nos livros “*Reise durch Nord-Brasilien im jahre 1859*”, do alemão Robert Avé-Lallemant, e “*Águas passadas*”, de José Boiteaux, com relatos de bumba-meu-boi em Manaus, em 1859, e Santa Catarina, em 1871, respectivamente (Nunes, 2011).

Com os mais diversos nomes (Bumba meu boi, Boi Calemba, Boi de Mamão, Boi Canário, Boi Bumbá, Boi de Reis, Boi Surubim, Boi de Fita, Boi Pintadinho, Boi Pitanga, Boi Araçá, Boi Maiadinho, Boizinho, Boi Barroso, Boi de Canastra, Boi Humaitá, Boi Jaraguá, Reis de Boi, Boi Espaço, Boi Caiado), a brincadeira do boi, com suas diferenças e similitudes, ocorre em quase todo o Brasil. Durante o século XIX, em quase todas as regiões brasileiras (Norte, Nordeste e Sul), as práticas associadas ao boi foram noticiadas nos periódicos, quase sempre em artigos sobre ocorrências policiais, com caráter proibitivo, crítico ou regulador.

5.2 Processos de perseguição do BMB no Maranhão

As referências citadas na literatura e nos periódicos editados no Maranhão nos séculos XIX e XX sobre o BMB remetem a um contexto onde o boi era proibido, perseguido e controlado. Em seu trabalho de dissertação intitulado “O pantheon encantado: Culturas e heranças étnicas na formação da identidade maranhense” (1937-65), Antônio Evaldo Barros conta como eram tratadas as danças que provinham da cultura de África:

Até final do Século XVII, os batuques - termo genérico dado, sobretudo durante o século XIX, às danças e cerimônias religiosas de escravos africanos e segmentos negros do campesinato no Maranhão - eram tolerados.” Após a proclamação da Independência do Brasil, em 1822, iniciaram-se as proibições dos batuques no perímetro urbano das cidades após o toque de recolher (Barros, 2007: 117).

Inicialmente, os escravos tinham liberdade para realizarem suas festas. A festa, como de resto parece ser ainda uma das suas características, teria uma função catártica que de alguma forma permitia expurgar sentimentos de revolta provocados pelo permanente estado de submissão que a condição escravagista comporta.

A partir do crescimento das cidades e da população negra, notadamente dos libertos africanos “as elites” foram compelidas a montar uma estrutura policial que lhes garantisse segurança corporal e patrimonial, o que para elas representava a manutenção da ordem vigente.

Em 1791, teve lugar em S. Domingos (atual Haiti), uma histórica revolta de escravos, bem sucedida, que, inspirados nos ideias iluministas da Revolução Francesa de 1789, e cansados dos maus tratos que lhes dispensavam os brancos, lutaram em busca da liberdade. Entoando gritos e canções ameaçadoras registradas pelo escritor Cyril Lionel Robert James: “Ê! Ê! Bomba! Heu! Heu! Canga, bafio té! Canga, mauné de lé! Canga, do ki la! Canga, li!” cuja tradução corresponde a “Juramos destruir os brancos e tudo o que possuem; que morramos se falharmos nesta promessa”. Esta revolta foi liderada pelo temido líder Mackland (negro da Guiné), que apresentava uma capacidade de convencimento e boa oratória, afirmava ser imortal, condição emanada dos poderes do vodú⁶⁴. A relação negro/poderes espirituais sempre foi temida pelos dirigentes das províncias brasileira e por isso existem vários testemunhos de esforços envidados por esses dirigentes no sentido de combater práticas que consideravam místicas e, portanto, perigosas. Neste sentido foi criada em 1809, no Rio de Janeiro, a Intendência Geral de Polícia da Corte, na sequência da qual se intensificou o controle do Estado sobre a população negra e suas práticas.

A história deste período está sobejamente estudada por diferentes académicos. E pelos trabalhos publicados fica claro que diversas fontes demonstram que por parte dos brancos se vivia uma situação receosa pela possibilidade eminente de uma revolta escrava (Farias et al, 2008). Designadamente, as cidades de Porto Alegre, Recife, São Luís, Salvador e Rio de Janeiro foram envoltas por uma onda de medo de revoltas escravas na década de 1830 (idem). Salvador já havia sido palco de dois movimentos intimidadores para os feitores. Em 1809, 300

⁶⁴ Todo esse parágrafo foi baseado no texto sobre o Haiti, da revista digital história viva, encontrada no sítio http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/revolucao_negra.html

quilombolas invadiram a Vila de Nazaré das Farinhas, sendo, no entanto, rechaçados pela população da cidade. Em 1814, na vila de Itapõa, houve uma revolta que deixou quase uma centena de mortos (ibidem). As elites receavam que uma insurreição negra pudesse colocar em risco suas vidas e o seu patrimônio, e para suas proteções usavam a força policial na tentativa de proibir as atividades dos negros, sempre consideradas como ameaçadoras.

No Rio de Janeiro, os jogos de capoeira, considerados “coisa de negros”, eram temidos pela sociedade “grã-fina”, que se assustava com os episódios de violência que acompanhava esses jogos, como relata Farias et al:

Muitos moradores se trancavam em suas casas aterrorizados pelos assobios característicos que os capoeiras utilizavam para identificar-se na escuridão, e pelos gritos dos contendores em luta de sangue. Quando de manhã, era comum que os primeiros moradores que saíam às ruas encontrassem cadáveres jogados com perfuração de navalhas e estoques. Tudo isso criou uma aura de horror contra a capoeira, uma barreira de medo e preconceito que demandaria anos para ser vencida (Farias et al, 2008:78).

São Luís, capital do Estado do Maranhão, à altura com um grande contingente de escravos, também estava sujeita a insurreição, e o receio de que isso acontecesse, aliado ao preconceito racial, levou a elite branca a usar o poder policial para intimidar e proibir as atividades dos negros, confinando-as a determinados sítios da cidade. Sendo o BMB uma brincadeira considerada como “coisa de negro” e para que ele existisse era necessário o ajuntamento de várias pessoas, foi intensificado a sua perseguição a partir do segundo quartel do séc. XIX, pois qualquer ajuntamento de negro era visto como um ensaio para insurreição.

As mais diversas fontes escritas que remontam àquele século, inscrevem-se em romances históricos, literatura de viagem, notícias de jornais, legislação ou éditos religiosos e podem comprovar o tratamento dispensado à brincadeira. No romance histórico “*A Setembrada*” o escritor maranhense Clóvis Dunshee de Abranches, exibe duas passagens que relatam a ideia do que o BMB representava:

(...) os ataques populares contra os portugueses e seus estabelecimentos comerciais durante a guerra de Independência [07 de Setembro de 1822] podiam, inclusive, tomar a forma de um violento bumba-meu-boi (...) (Abranches apud Assunção em Nunes, 2003: 46).

O Governo proibira os fôgos e destacára forças para que os bandos tradicionaes do bumba meu boi não passassem do areal do João Paulo. Apesar dessas ordens rigorosas, na noite de 23 de Junho [de 1823], armados de perigosos busca-pés de folhas de Flandres e de carretilhas esfusiantes, grupos de rapazes, inimigos ferozes dos puças, affrontaram a soldadesca até o Largo do Carmo, onde dançaram e cantaram versalhadas insultuosas contra os portuguezes, atravez de um verdadeiro combate de pedras, pranchadas e tiros de toda a especie. A casa de Francisco Coelho de Rezende, recém-construída, ficou muito damnificada e com as portas arrombadas, sendo atiradas á rua numerosa e finas mercadorias (idem). Escrito conforme a norma ortográfica da época.

As descrições de Dunshee de Abranches são muito esclarecedoras por um lado em relação ao *modus operanti* do bumba meu boi e, por outro, em relação ao modo como o BMB estava conotado com a ideia de “confusão” e “violência”. Esta atitude conotativa em relação ao BMB ainda hoje permanece no imaginário coletivo e está bem expressa na imagem popular que define situações de grande animação coletiva como - virou um “bumba boi”. O historiador Mathias Röhrig Assunção considera o Romance de Dunshee de Abranches como a primeira referência sobre *bumba meu boi* no Maranhão, pois ele relata fatos que teriam acontecido em 23 de junho de 1823⁶⁵, o ano seguinte à proclamação da república do Brasil.

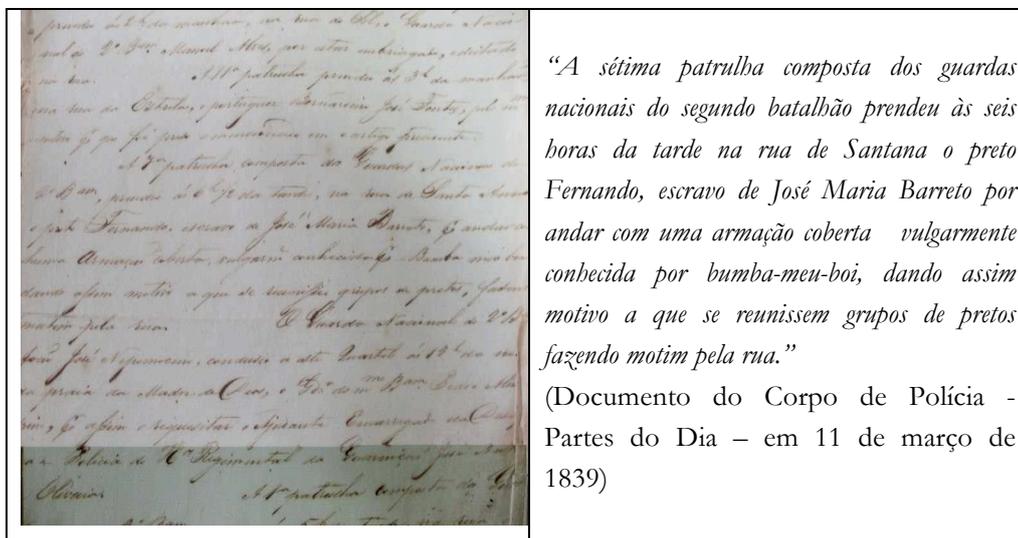
A segunda e terceira referências ao bumba meu boi no Maranhão demonstram que o folguedo estava sempre envolto em situações ditas “incivilizadas”. Ambas, tanto a que trata da ocorrência policial de 28 de junho de 1828, que se refere à prisão de um soldado acusado de agredir rapazes que brincavam o bumba, quanto a datada de 07 de julho de 1829, que relata a reclamação de um morador do Bacanga que pedia ao editor do jornal “Farol Maranhense” informação sobre fatos ocorridos na noite de São João, referem-se ao bumba como algo que não deve ser incentivado (vide quadros 05 e 06, onde trato do bumba meu boi no Brasil).

Um quarto documento é datado de 30 de junho de 1837 e faz referência à prisão de dois negros foros que insistiam em brincar boi em frente à casa de um habitante maranhense:

A patrulha prendeu dois foros, pardos, Antônio Raimundo de Portugal e Francisco Antônio Valério porque com pretexto de quererem brincar o bumba boi queriam deitar as portas embaixo da casas em que reside a mãe do falecido Joaquim Felisberto Gomes e fizeram muito insultos àquela senhora que por isso não abriu a porta (Documento do Corpo de Polícia - Partes do Dia – em 30 de junho de 1837 em Araújo, 21/08/2012).

⁶⁵ Maranhão não aceitou a independência do Brasil, somente 10 meses após a proclamação que sob a pressão do Lord Cochrane os maranhenses submeteram-se ao poder do novo Imperador D. Pedro I.

Outra ocorrência policial, datada de 11 de março de 1839, relata a prisão de um negro escravo acusado de “andar com uma armação coberta vulgarmente conhecida por “bumba meu boi””.



Quadro 7. Documento do Corpo de Polícia – Partes do Dia. Fonte: (Nunes, 2011: 37).

Na nota do Jornal “O Globo” de 02 de julho de 1858, já citada, (quadro 6), pode-se comprovar que os cronistas da época consideravam o boi como brincadeira dos negros: “apareceu este ano o divertimento dos “pretos” chamado “o Boi” que há alguns anos tinha sido proibido pela polícia que julgou pouco civilizador”.

Neste sentido, destaco ainda a crítica assinada por “Um Amigo da Civilização” no Jornal “O Imparcial”, de 15 de junho de 1861, citado por Regina Prado: “Quando uma grande parte da população se empenha por fazer desaparecer os busca-pés, por serem fatais, concede-se licença para o estúpido e imoral folguedo de escravos, denominado Bumba-meu-boi ...” (2007: 155).

Essas críticas produziram efeitos, pois o boi foi novamente silenciado. No Arquivo do Estado do Maranhão, mais precisamente na série documental intitulada “Requerimentos da Secretaria de Polícia”, podem ser encontrados muitas Portarias de Licenças concedidas pela autoridade policial para que as manifestações originárias da cultura africana pudessem ser realizadas. Encontra-se também uma série de cópias de leis e Código de Posturas de São Luís. Na Lei Provincial de 04 de julho de 1866, em seu art. 124, encontra-se a proibição da realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes. Nesse mesmo artigo era estabelecido o pagamento de multas ou prisão por um período de seis dias aos infratores:

Os batuques e danças de pretos são proibidos fora dos lugares permitidos pela autoridade. Aos contraventores, que serão os que forem encontrados em flagrante infração desta postura, multa de cinco mil réis, por cada um que for encontrado, ou seis dias de prisão, quando não satisfaçam a multa pecuniária (Lei provincial – 775. Art. 124 – 4/7/1866).

As proibições eram sempre renovadas. No jornal “Diário do Maranhão”, Ed. 915 de 25 de agosto de 1876, foi publicada a Lei provincial – 1.138 de 21 de Agosto de 1876, que no seu Art. 2º preconizava que:

<p>Postura municipal. — Foi sancionada e já está publicada a lei n. 1138 de 21 de agosto de 1876, sobre casas de curandeiras, que é do theor seguinte:</p> <p>Art. 1.º Ninguém poderá receber em sua casa, no recinto desta capital, pessoas acometidos de molestias contagiosas.</p> <p>Os doentes nestas circumstancias deverão ser tractados nos hospitaes, ou casas destinadas pelo presidente da provincia. Na falta porem, de predios ou estabelecimentos apropriados para este mister, será permittido tratá-os em casas situadas nos suburbios da cidade e com assistencia de medicos responsaveis pelos factos que occorrem, e não por curandeiros. Aos contraventores a multa de trinta mil reis e oito dias de prisão.</p> <p>Art. 2.º Ficam prohibidas nesta capital as dansas denominadas vulgarmente caboclo, congo, bumba, chegança e outros folguedos populares da mesma especie sem previa licença da camara municipal da capital.</p> <p>Aos contraventores a multa de seis mil reis, o dobro na reincidencia e oito dias de prisão.</p>	<p>Art. 2º Ficam prohibidas nesta capital as dansas denominadas vulgarmente caboclo, congo, bumba, chegança e outros folguedos populares da mesma especie sem previa licença da câmara municipal da capital.</p> <p>Aos contraventores a multa de seis mil reis, o dobro na reincidência e oito dias de prisão.</p>
---	---

Quadro 8. Diário do Maranhão, 25 de Agosto de 1876. Ed. 915 Anno VII.

Qualquer ajuntamento de negros era visto como ataque à ordem constituída: “qualquer indivíduo que fosse pego pelas tropas nessa circunstância deveria ser imediatamente preso e remetido à cadeia para averiguação” (Farias et all, 2008: 66).

Para alguns autores, entre eles, Mundinha Araújo, alguns folguedos populares que ocorriam no Maranhão, tais como a dança do caboclo e do congo foram, provavelmente, incorporados pelo BMB. A continuidade da brincadeira ficava muito à mercê dos representantes da Câmara Municipal, que, provavelmente, utilizavam o seu poder de autorizar a performance da brincadeira como uma moeda de troca. Mundinha Araújo (2013) cita como exemplo a

solicitação de Cipriano Antônio dos Santos, morador da Rua dos Afogados, nº 78, que solicitou autorização para ensaiar o divertimento denominado Bumba-meu-boi, e pelo tempo de Santo Antônio, São João e São Pedro e ir com seus companheiros dançar fora da cidade, tendo o seu pedido indeferido pelo chefe de polícia. Mundinha menciona que um outro pedido, desta feita solicitando para que o boi brincasse nos três dias de Carnaval, datado de 1885, de Joaquim Aleixo de Oliveira, foi concedido⁶⁶.

Durante um período de sete anos, entre 1861 e 1868, não há registros documentais acerca do bumba meu boi em São Luís. Alguns pesquisadores, entre eles o cronista Herbert Santos, atribuem a falta de notícias em consequência de boa parte dos negros que brincavam bumba boi terem sido recrutados para lutarem na guerra do Paraguai (1864 a 1870), de onde, provavelmente, trouxeram a expressão “batalhão” que passaram a empregar para denominar o grupo de brincantes do bumba meu boi.

Mas o BMB é também alvo de discursos celebratórios. Em 05 de julho de 1868, João Domingos Pereira do Sacramento publicou uma crônica no jornal “Semanário Maranhense” na qual ele saúda a polícia pelo reaparecimento do bumba meu boi. Sacramento menciona a introdução das matracas no folguedo a partir desse ano e critica os espíritos “civilizados” que temem que o BMB faça renascer antigos costumes, lamentando os sete anos que esteve privado de ver o BMB (vide anexo 01).

A questão da “civildade” é um “*leitmotiv*” no percurso do bumba meu boi. Veremos que, com a introdução dos instrumentos de sopro, é justamente a dimensão da “civildade” que vai facilitar a aceitação do folguedo pela classe social dominante do Estado. Na crônica de Sacramento já se pode observar a preocupação com o que mais tarde virá a ser denominado como “tradição” no bumba meu boi. Sacramento menciona as várias novidades nas indumentárias e a introdução, naquele ano, de “um repinicado de matracas”, e de uma multidão que seguia a brincadeira, em uma clara alusão ao que Tomas Turino denomina de performance participativa. Valho-me da ideia de Thomas Turino - que faz uma clara distinção

⁶⁶ Mundinha Araújo (2013) menciona que a maioria dos documentos era assinada pela pessoa que escrevia, pois os solicitantes, em sua maioria eram analfabetos.

entre uma performance participativa e uma performance apresentativa - para ressaltar que no caso do BMB acima configurado (que posteriormente seria denominado de boi sotaque de matraca ou boi da ilha) os brincantes eram acompanhados pelos populares - participantes em potencial - que antes utilizavam as mãos para bater palmas, e agora aparecem como matraqueiros: *“Participatory performance is a special type of artistic practice in which there are no artist-audience distinctions, only participants and potential participants performing different roles, and the primary goal is to involve the maximum number of people in some performance role”* (Turino, 2008: 26).

A tradição oral, o depoimento de vários brincantes e as notícias veiculadas pelos jornais da época, leva-nos a conceber que, além do receio de insurreições, três outros fatores estão vinculados à proibição da brincadeira do BMB. O primeiro seria o incômodo que o BMB gerava aos vizinhos por conta do tempo de duração dos ensaios, que poderia ir até o romper do dia, e da descomedida intensidade do som emanado dos instrumentos percussivos, com destaque para as matracas a partir de 1868. O segundo seria as ocorrências de conflitos, inclusive com mortes. E o terceiro foi o uso do temido busca-pés, uma espécie de foguete artesanal, feito de bambu cheio de pólvora, que rodopia no chão e explode no final, e que quase sempre provocava acidentes. Esses episódios motivaram uma barreira e preconceito pela brincadeira de BMB, levando muitos cidadãos a solicitarem a sua proibição, conforme poderemos comprovar através das reclamações feitas nos anúncios de jornais no segundo quartel do século XIX. Abaixo dou conta de quatro exemplos do que considerarei como associados ao fator incômodo: (vide também anexo 02).

<p>O bumba. – Este brinquedo pouco civilizador, que se cifra n'uma gritaria infernal, tem nestas noites feito o tormento dos ouvidos dos moradores de certos bairros, durando a brincadeira até de madrugada para recomeçar na noite seguinte.</p>	<p>O Bumba - Este brinquedo pouco civilizador, que se cifra n'uma gritaria infernal, tem nestas noites feito o tormento dos ouvidos dos moradores de certos bairros, durante a brincadeira até a madrugada para recomeçar na noite seguinte.</p>
---	---

Quadro 9. Jornal “Diário do Maranhão”, 27 de junho de 1876 . Ano VII - Ed. 867.

<p><i>São Pedro.</i> — Foi este dia festejado com jantares, baptizados, soirées, passeios à Ponte etc. não sendo felizmente o público atordoado e incommodado pelo barulhento e infernal <i>bumba</i>, como o foi pelas noites de S. Antonio e S. João.</p>	<p>São Pedro — Foi este dia festejado com jantares, batizados, soirées, passeios à Ponte etc. Não sendo felizmente o público atordoado e incomodado pelo barulho e infernal bumba, como o foi pelas noites de S. Antônio e S. João.</p>
---	--

Quadro 10. Jornal “Diário do Maranhão”, 09 de Julho de 1876. Ano VII - Ed. 877.

<div data-bbox="272 719 751 1608" style="border: 1px solid black; padding: 5px;"> <p style="text-align: center;">PUBLICAÇÕES A PEDIDO</p> <p style="text-align: center;">× Bumba meu boi.</p> <p>Pede-se ao exm. sr. desembargador chefe de policia, que lance suas vistas para um ensaio de bumba meu boi, que se está fazendo junto ao cemiterio dos Passos, pois muito encommoda aos moradores daquelle logar com a zuada que os ensaiadores fazem, já tendo na noite de quarta-feira, sahido do sitio onde ensaião e passado pelo Caminho Grande, até a entrada do sitio do sr. commendador José Joaquin Lopes da Silva. Breve estarão, pelo que se vê, dansando no largo de Palacio, ainda mesmo contra a postura municipal, que os priva de ir a cidade, e mesmo de ensaiar; pois os mesmos ensaiadores, além do batuque que fazem, costumão visitar os quintães da vizinhança, como já tem acontecido.</p> <p style="text-align: right;">Maranhão 16 de junho de 1881. <i>Um encommoado.</i> ×</p> </div>	<p style="text-align: center;">PUBLICAÇÃO A PEDIDO</p> <p style="text-align: center;">-----</p> <p style="text-align: center;">Bumba meu boi.</p> <p>Pede-se ao exm. Sr. Desembargador chefe de policia, que lance suas vistas para um ensaio de bumba meu boi, que se está fazendo junto ao cemitério dos Passos, pois muito incomoda aos moradores daquele logar com a zuada que os ensaiadores fazem, já tendo na noite de quarta-feira, sahido do sítio onde ensaião e passando pelo Caminho Grande, até a entrada do sítio do sr. commendador José Joaquin Lopes da Silva. Breve estarão, pelo que se vê, dansando no largo do Palácio, ainda mesmo contra a postura municipal, que os priva de ir a cidade, e mesmo de ensaiar; pois os mesmos ensaiadores, além do batuque que fazem, costumão visitar os quintais da vizinhança, como já tem acontecido.</p> <p style="text-align: right;">Maranhão 16 de junho de 1881. Um incomodado.</p>
--	---

Quadro 11. Jornal “Pacotilha”, 17 de junho de 1881. Ano I – Ed. 57.

A Publicação acima presentiu o que aconteceria em 1948, quando o Boi “Resolvido” de João Evangelista Pereira performou em frente ao Palácio dos Leões.

<p>Na segunda-feira, à noite, o sr. alferes da companhia de urbanos, prendeu e recolheu ao seu quartel um bumba meu boi de grande arqueação e tonelagem que se creava e desenvolvia nas pastagens da Madre de Deus. Foi uma santa obra.</p>	<p>Na segunda-feira, à noite, o sr. alferes da companhia de urbanos prendeu e recolheu ao seu quartel um bumba meu boi de grande arqueação e tonelagem que se criava e desenvolvia nas pastagens da Madre de Deus. Foi uma santa obra</p>
---	---

Quadro 12. Jornal “Pacotilha”, 25 de junho de 1884. Ano IV - Ed. 167.

Nos quatro exemplos abaixo, poderemos constatar o medo que a brincadeira despertava em função das desavenças geradoras de conflitos, confrontos e às vezes mortes de brincantes que ocorriam durante os ensaios e apresentações: (vide também anexo 03).

<p>Corpo de delicto—A requerimento do sr. José Rodrigues Branco de Mello procedeu o sr. subdelegado de policia do 1.º districto da capital a corpo de delicto no seu escravo, que fôra ferido no brinquedo do bumba, visto que segundo declarara a junta medica, sua vida corria risco. A' vista disto deu aquella auctoridade principio ao inquerito.</p>	<p>Corpo de delicto – A requerimento do sr. José Rodrigues Branco de Mello procedeu o sr. subdelegado de policia do 1º distrito da capital a corpo de delicto no seu escravo, que fôra ferido no brinquedo de bumba, visto que segundo declarara a junta médica, sua vida corria risco. A' vista disto deu aquella autoridade principio ao inquerito.</p>
---	--

Quadro 13. Jornal “Diário do Maranhão”, 09 de julho de 1876. Anno VII – Ed. 877.

<p>Hontem á tarde, fizeram uma matança de bumba meu boi, lá para o Codosinho. No meio da festa, formaram um rôlo. Foi cacetada a valer, terminando assim a brincadeira.</p>	<p>Hontem à tarde, fizeram uma matança de bumba meu boi, lá para o Codosinho. No meio da festa, formaram um rôlo. Foi cacetada a valer, terminando, assim a brincadeira.</p>
---	--

Quadro 14. Jornal “Pacotilha”, 31 de julho de 1916. Anno XXXVI – Ed. 178.

O bumba

Sabado à noite, para os lados da Madre Deus, o cidadão Elias Barbosa brincava o seu boi, quando Miguel Grande, chefe de um outro de creanças, planejou o classico encontro, o qual se realizou, dando em resultado muitos dos faliões e assistentes saírem gravemente feridos.

Do depoimento de algumas testemunhas e de notas que colhemos em pontos insuspeitos podemos dar aos nossos leitores uma informação circunstanciada de como as coisas se passaram:

Na noite de sabado, o agente policial incumbido da ronda do bairro, vinha de inspecionar o celebre baile da «Progresso», quando teve noticia de que em frente ao Hospital Militar se dera um encontro de bois, havendo já mortes.

Para lá se dirigindo, encontrou grande massa popular alarmada e um ferido caído por detrás da Capela daquele estabelecimento.

Imediatamente fê-lo conduzir, em rede, para o posto policial.

Logo após teve ciência de que havia mais dois feridos na casa de Miguel Nina, que também estava lavado em sangue, à rua de S. Pantaleão.

A essa hora chegava o dr. Delegado do 1º distrito, acompanhado de medico, legista.

Segundo diversas testemunhas, o barulho se passou da seguinte maneira:

O boi de Elias acabara de dançar num lugar denominado Caldeirão, onde fora morto, e descia, cantando, quando se encontrou com o boi dirigido por Miguel Grande que também acabava de dançar numa casa ali perto.

Tanto bastou para que logo se fizessem ouvir gritos e carreiras ao mesmo tempo que o pau e a bala zuniam em todas as direções.

Estão recolhidos na Santa Casa: Henrique Catharino Nogueira com um ferimento por arma de fogo, cujo projétil entrou pelas costas e se foi alojar no pulmão direito, e Bejamim Azevedo, ferido na testa com uma pedrada que lhe cortou uma veia.

Fora esses, outras pessoas foram feridas, entre elas uma mulher que recebeu forte cacetada no ante-brço direito.

Hontem foram ouvidos em auto de perguntas: 5 testemunhas.

O bumba

Sabado à noite, para os lados da Madre Deus, o cidadão Elias Barbosa brincava o seu boi, quando Miguel Grande, chefe de um outro de creanças, planejou o clássico encontro, o qual se realizou, dando em resultado muitos dos foliões e assistentes saírem gravemente feridos.

Do depoimento de algumas testemunhas e de notas que colhemos em pontos insuspeitos podemos dar aos nossos leitores uma informação circunstanciada de como as coisas se passaram:

Na noite de sábado, o agente policial incumbido da ronda do bairro, vinha de inspecionar o celebre baile da «Progresso», quando teve noticia de que em frente ao Hospital Militar se dera um encontro de bois, havendo já mortes.

Para lá se dirigindo, encontrou grande massa popular alarmada e um ferido caído por detrás da Capela daquele estabelecimento.

Imediatamente fê-lo conduzir, em rede, para o posto policial.

Logo após teve ciência de que havia mais dois feridos na casa de Miguel Nina, que também estava lavado em sangue, à rua de S. Pantaleão.

A essa hora chegava o dr. Delegado do 1º distrito, acompanhado de médico legista.

Segundo diversas testemunhas, o barulho se passou da seguinte maneira:

O boi de Elias acabara de dançar num lugar denominado Caldeirão, onde fora morto, e descia, cantando quando se encontrou com o boi dirigido por Miguel Grande que também acabava de dançar numa casa ali perto.

Tanto bastou para que logo se fizessem ouvir gritos e carreiras ao mesmo tempo que o pau e a bala zuniam em todas as direções.

Estão recolhidos na Santa Casa: Henrique Catharino Nogueira com uma ferimento por arma de fogo, cujo projétil entrou pelas costas e se foi alojar no pulmão direito, e Bejamim Azevedo, ferido na testa com uma pedrada que lhe cortou uma veia.

Foram esses, outras pessoas foram feridas, entre elas uma mulher que recebeu forte cacetada no antebraço direito.

Ontem foram ouvidos em auto de perguntas: 5 testemunhas.

Quadro 15. O Jornal "O Jornal", 23 de Agosto de 1916. Ano II - Ed. 531.

<p style="text-align: center;">O júri</p> <p>Entrou hontem em julgamento o preso de justiça Marcolino dos Santos, acusado de haver ofendido uma menor, de 7 anos de idade.</p> <p>O acusado cumpria a pena de 15 anos de prisão e o júri de hontem lhe applicou mais sete anos, que é o máximo da pena do artigo 268.</p> <p>—Para julgar o acusado Miguel Nina acha-se reunido o tribunal. Miguel Nina é acusado de, num conflito de “Bumba meu boi”, haver morto a um seu companheiro.</p> <p>A’ hora em que encerramos o expediente continuavam os debates.</p>	<p style="text-align: center;">O júri</p> <p>Entrou ontem em julgamento o preso de justiça Marcolino dos Santos, acusado de haver ofendido uma menor, de 7 anos de idade.</p> <p>O acusado cumpria a pena de 15 anos de prisão e o júri de ontem lhe applicou mais sete anos, que é o máximo da pena do artigo 268.</p> <p>- Para julgar o acusado Miguel Nina acha-se reunido o tribunal. Miguel Nina é acusado de, num conflito de “Bumba meu boi”, haver morto a um seu companheiro.</p> <p>À hora em que encerramos o expediente continuavam os debates.</p>
---	---

Quadro 16. Jornal “Pacotilha”, 16 de março de 1917. Anno XXXVIII – Ed. 63.

As desavenças que ocorriam entre os grupos de BMB, notadamente os de sotaque de matraca, onde o uso das armas de fogo e armas brancas era constante, foram gradativamente diminuindo com o processo de folclorização e as armas que eram instrumentos de embate físicos foram substituídas pelo embate intelectual entre os cantadores. A toada de pique, onde o cantador provoca o outro e enaltece o seu grupo e o seu saber, passou a ser o instrumento da batalha, saindo vencedor aquele que conseguir, através da canção, mostrar um melhor desempenho. Nos grupos do sotaque de orquestra (a partir da década de 1940) não acontecia esses confrontos físicos.

Na toada de pique apresentada pelo cantador Chagas, do Boi da Maioba, no São João de 2012, há uma clara proposição de que os brincantes brinquem em paz. Mesmo assim, o cantador afirma que estabeleceu a trincheira, o que significa que estava preparado para uma possível guerra, mas pede aos outros cantadores que o deixem passar, pois não quer saber de baixaria. Ressalta a sua superioridade através da toada que ecoa no ar e da trupiada, que acontece na terra:

Boi da Maioba

Cantador Chagas

Lento ad libitum

6
Eu for-mei trin - chei - ra Do Je-ni-pa - pei - ro. 1.

13
Lá vai boi da Mai - o - ba a Tou-ro ver-da-dei - ro 2.

19
Eu for-mei trin - ro Tear - re-e-da da fren-te can-ta dor Es-te

25
a-no eu não que-ro bai-xa - ri - a Por ci-ma do ven-to Vão to-a-das

29
e me-lo di - as em ci - ma da ter - e ra a Eu dou

show de tro - pe - a da e har - mô - ni - a

Figura 95. Toada de Pique do Boi da Maioba. Transcrito a partir do vídeo postado por Airton Macedo. Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=9UHjHw5NEy4> (Vide DVD anexo: Exemplo 17).

Mas nem sempre as toadas de pique rechaçaram a violência. Um episódio ocorrido em Rosário, na década de 1960, pode esclarecer como as provocações poderiam atingir níveis violentos: o cantador Alberto, do boi de Peri de Baixo, compôs uma toada direcionada para o João Pereira do Boi da Vila Pereira, a quem ele atribuiu o adjetivo de mesquinho (runha):

Toada de Pique

Zé Alberto

Lento ad libitum

Lá vai lá vai lá vai lá vai prá quem quer ver — Lá

6 — A pes-so-a que ru-nha nem a ter-ra quer co-mer —

Figura 96. Transcrição feita a partir da entonação de José Nilson Serra em 03 de Fevereiro de 2014 em sua casa em São Luís – MA. (Vide DVD anexo: Exemplo 18).

João Pereira, sabedor de que a toada fazia referência a sua pessoa, convocou alguns amigos, que munidos de pedaços de madeira, foram ao encontro do cantador Alberto para lhe mostrar a resposta que seu filho Vavá tinha feito à sua toada.

Toada de Pique 2

Lento ad libitum

Eh con-ter - râ-neo Ou-vees sa to-a — da_ que eu vim tea res pon der

6 — Lá no ce-mi-té - rio_ en-con - tra ramum cor - po se -

10 co Al-ber - to E foi tua mãe_ quea ter - ra não quis co - mer

Figura 97. Transcrição feita a partir da entonação de José Nilson Serra em 03 de Fevereiro de 2014 em sua casa em São Luís - MA. (Vide DVD anexo: Exemplo 19).

A forma como as toadas se complementam coloca em evidência a intenção conflitante das mesmas que, em muitos casos, poderia terminar em efetivas disputas corporais.

O terceiro fator, gerador de preconceito em relação ao BMB, e que foi bastante evidenciado nas queixas dos reclamantes aos jornais, eram os busca-pés⁶⁷ que geravam acidentes: (vide também anexo 04).

<p><i>Festas de S. João:—Tiverão este anno bastante influencia as festas de S. João, as fogueiras e buscapês forão em abundancia, dando em resultado muitas mãos queimadas e algibeiras vasias.</i></p>	<p>Festas de S. João: - Tiveram este anno bastante influência as festas de S. João, as fogueiras e buscapês forão em abundancia, dando em resultado muitas mãos queimadas e algibeiras vasias.</p>
---	--

Quadro 17. Jornal “O Globo”, 02 de julho de 1858.

<p>A' policia.</p> <p>Chama-se a attenção do digno sr. desembargador chefe de policia, para o abuzo que se tem praticado com o perniciozo brinquedo de buscapês— Ainda hontem as 7 horas da noite diversos individuos sem occupação, tornarão intranzitavel a rua de S. Pantaleão.</p> <p>Uma respeitavel familia foi a tropellada por um buscapé, que obrigou-a a recolher-se em uma caza.</p> <p>E' até onde pode subir a estupidez, nem as proprias familias são respeitadas.</p> <p>E a policia dorme o somno da indolencia !</p>	<p>A polícia.</p> <p>Chama-se a atenção do digno sr. desembargador chefe de polícia, para o abuzo que se tem praticado com perniciozo brinquedo de buscapês – Ainda hontem as 7 horas da noite diversos individuos sem occupação, tornarão intranzitável a rua de S. Pantaleão .</p> <p>Uma respeitável família foi atropellada por um buscapé, que obrigou-a a recolher-se em uma caza.</p> <p>E até onde pode subir a estupidez, nem as próprias famílias são respeitadas.</p> <p>E a polícia dorme o sonno da indolência!</p>
--	---

Quadro 18. Jornal “Pacotilha”, 20 de junho de 1881. Ano I - Ed. 59.

⁶⁷ Busca-pé é um artefato de pirotecnia manufaturado com um pedaço de taquara (bambu), com aproximados 30 centímetros de comprimento e uma polegada de diâmetro carregado de pólvora. É lacrado naturalmente em uma das suas extremidades pelo próprio nó da taboca e na outra extremidade é lacrada com massapê (um barro visguento de cor avermelhado) por onde sai um pequeno pavio que serve como acionador do foguete, quando queimado. Ao ser acionado, emite um fogo azulado. Ao ser solto, o busca-pé, por efeito do peso da taquara, desloca-se velozmente rente ao chão, sugerindo buscar os pés dos circunstantes, provindo daí o seu nome. Alguns busca-pés estouram ao acabar a pólvora.

<p>× Véspera de S. Pedro uma pobre mulher de nome Catharina, estando a ver o bumba meu boi recebeu um busca-pé no ventre, que abriu-lhe um buraco do lado do umbigo. A infeliz acha-se em risco de perder a vida.×</p>	<p>Véspera de S. Pedro uma pobre mulher de nome Catharina, estando a ver o bumba meu boi recebeu um busca-pé no ventre, que abriu-lhe um buraco do lado do umbigo. A infeliz acha-se em risco de perder a vida.</p>
--	---

Quadro 19. Jornal “Pacotilha”, 04 de julho de 1881. Ano I - Ed. 69.

Perante todas as preocupações reveladas em relação ao BMB – e que aqui apenas estão simbolicamente apresentadas através da documentação que reuni em arquivo –, a elite social, enfrentando a inevitabilidade de ter que conviver com o BMB, procurou estratégias de regulação através do poder político e policial. Um dos mecanismos utilizados foi manter o BMB bem distante de suas residências (centro da cidade). As notícias de apresentações do BMB mencionam as autorizações para a performance apenas nos bairros do Anil, Madre de Deus, e João Paulo, que eram bairros periféricos de São Luís. Nesse sentido, a autoridade competente concedia licença para que a brincadeira pudesse performar, no entanto, não poderia performar na cidade, ou seja, no centro da cidade de São Luís, onde residiam as pessoas consideradas “civilizadas”.

<p>—O delegado geral concedeu licença a Damião Lázaro Rodrigues, para fazer o brinquedo de “bumba meu boi”, durante dois meses, em toda a ilha, com exceção da cidade.</p>	<p>- O delegado geral concedeu licença a Damião Lázaro Rodrigues, para fazer o brinquedo de “bumba meu boi”, durante dois meses, em toda a ilha, com exceção da cidade.</p>
--	---

Quadro 20. Pacotilha, 18 de junho de 1915. Ano XXXV - Ed. 142.

Qualquer desvio da autorização dada era logo denunciada e pedida providência para manter o disciplinamento e a manutenção da performance do BMB apenas na periferia da cidade, conforme podemos comprovar com a nota abaixo:

As reclamações do povo	As Reclamações do povo
<p style="text-align: center;"><i>Sr. Redator</i></p> <p>Pedimos providencias, servindo-nos do vosso jornal, para o abuso das danças de 'Bumba meu boi', dentro da cidade.</p> <p>Tempo houve em que era proibida a dança aludida. Nem mesmo no "democratico" governo do sr. Domingues, tivemos o boi á porta. Este ano o descaso da policia atinjiu o seu expoente maximo.</p> <p>Ou, então, esta considera—cidade, somente o quadro formado pelas ruas Grande e Sol e praças Deodoro e João Lisboa, onde ainda não vimos o incomodo "brinquedo".</p> <p>E' o caso de apelarmos para o céu, gritando já desesperados:</p> <p>O' Deus ! onde estás que não respondes, Em que astro, em que estrelas tú re escondes...</p>	<p style="text-align: center;">Sr. Redator</p> <p>Pedimos providências, servindo-nos do vosso Jornal, para o abuso das danças de "Bumba meu boi", dentro da cidade.</p> <p>Tempo houve em que era proibida a dança aludida. Nem mesmo no "democrático" governo do sr. Domingues, tivemos o boi à porta. Este ano o descaso da polícia atingiu o seu expoente máximo.</p> <p>Ou, então, esta considera – cidade, somente o quadro formado pelas ruas Grande e do Sol e praças Deodoro e João Lisboa, onde ainda não vimos o incomodo "brinquedo"</p> <p>É o caso de apelarmos para o céu, gritando já desesperados:</p> <p>Oh Deus! Onde estás que não responde, Em que astro, em que estrela tu te escondes....</p>

Quadro 21. Jornal "Pacotilha", 30 de junho de 1916. Ano XXXVI - Ed. 152 (1).

Mesmo autorizado, o BMB sofria uma perseguição sem trégua por parte de alguns cronistas, que viam na brincadeira algo de "incivilizado", e no segundo quartel do séc. XX foi sugerido a sua extinção, a bem da decência, conforme podemos constatar em uma crônica publicada no "O Jornal", edição de 08 de junho de 1921:

== O BOI ==



Estamos no azoante mês do bumba, recreio estúpido, em que aos africanismos desplantados se misturam antigas desenxabidas, mal sofrendo as modificações oriundas da obnubilação.

Alta noite, entregue os habitantes a um sossego angélico, rufa o tambor de longe, num roufenho batuque, a laia da Guiné. Repercutem os ecos de vale em vale, monte a monte, pois que vivemos numa terra de montes e vales.

Isto confere-lhe uma certa primazia, entre as capitais congêneres, — aumentando o número de lesões cardíacas, ora motivadas pelo íngreme das ruas e travessas, ora pelo perigo dos passeios, ora pela tristeza mazorrada dos lazarentíssimos bondes.

Gostamos do folclore. Mas o «bumba meu boi», é tudo quaxela de menos poético. Usança dos feios homens da Líbia apenas serve para embriagar os compartes do inábil cancan, forçando-se a ruinosas libações. Carnaval fora de horas, esse incômodo zazumba, a que se não descobre um simples resquício de graça, tem de sumir-se, o mais depressa possível, associando-lhe, na morte inglória, a

suja pajelança das pretas minas.

Procurem-se outras diversões populares, que eduquem e alevantem os costumes. Dentro da modéstia de pobres, podem conseguir-se meios adequáveis à morigeração das classes humildes, atribuindo-as ao cinema e ao próprio «football», que ainda não topou quem o norteasse, tornando o proveitoso à cultura física.

Só se destrói o que se substitui, — proclamou um filósofo. Entenda-se, porém: destruir o mal, substituindo-o pelo bom. Extinguir as distrações do povo, que nasceu nelas, e nunca viu coisas superiores a essas, parece-nos de péssimo aviso. Há modos, no entanto, de corrigir tais tranvios, sem grande fadiga.

Mas o bumba, brincadeira sensaborona e perversora, não merece contemporizações. Cabe à polícia eliminá-lo de vez, a bem da decência. Os hábitos citadinos, polindo-se dia a dia, são-lhe infensos. Faça-se ao boi o que se fez ao judas: — Exiba-se um motejo de todos, infligindo-lhe um profundo banho, nas piscinas microbicidas e resguardadoras do — matadouro modelo. — F.

O BOI

Estamos no azoante mês do bumba, recreio estúpido, em que aos africanismos desplantados se misturam antigas desenxabidas, mal sofrendo as modificações oriundas da obnubilação.

Alta noite, entregue os habitantes a um sossego angélico, rufa o tambor de longe, num roufenho batuque, a laia da Guiné. Repercutem os ecos de vale em vale, monte a monte, pois que vivemos numa terra de montes e vales.

Isto confere-lhe uma certa primazia, entre as capitais congêneres — aumentando o número de lesões cardíacas, ora motivadas pelo íngreme das ruas e travessas, ora pelo perigo dos passeios, ora pela tristeza mazorrada dos lazarentíssimos bondes.

Gostamos do folclore. Mas o «bumba meu boi» é tudo quanto há de menos poético. Herança dos feios homens da Líbia apenas serve para embriagar os compartes do inábil cancan, forçando-se a ruinosas libações. Carnaval fora de horas, esse incômodo zazumba, a que se não descobre um simples resquício de graça, tem de sumir-se, o mais depressa possível, associando-lhe, na morte inglória, a sua pajelança das pretas minas.

Procurem-se outras diversões populares, que eduquem e alevantem os costumes. Dentro da modéstia de pobres, podem conseguir-se meios adequáveis à morigeração das classes humildes, atribuindo-as ao cinema e ao próprio «football» que ainda não topou quem o norteasse, tornando-o proveitoso à cultura física.

Só se destrói o que se substitui — proclamou um filósofo. Entenda-se, porém: destruir o mal, substituindo-o pelo bom. Extinguir as distrações do povo, que nasceu nelas, e nunca viu coisa superiores a essa, parece-nos de péssimo aviso. Há modos, no entanto, de corrigir tais tranvios, sem grande fadiga.

Mas o bumba, brincadeira sem sensaborona e perversora, não merece contemporizações. Cabe à polícia eliminá-lo de vez, a bem da decência. Os hábitos citadinos, polindo-se dia a dia, são-lhe infensos.

Faça-se ao boi o que faz ao judas: — Exiba-se ao motejo de todos, infligindo-lhe um profundo banho, nas piscinas microbicidas e resguardadoras do — Matadouro modelo. — F.

Quadro 22. Jornal “O Jornal”, 08 de junho de 1921. Edição 2003.

Na crônica apresentada, podemos observar a forma dura e quase cruel como o autor trata o BMB. Chega a compará-lo com algo pernicioso e prejudicial à juventude, atribuindo-lhe a

responsabilidade até pelos problemas coronarianos. O autor pede às autoridades que substituía essa brincadeira propiciadora de um “mau” lazer pelo cinema e o foot-ball, considerados por ele como “bom” lazer, pois estes sim estimulariam a saúde e a cidadania. Não vê outra alternativa senão a extinção do BMB. Chega a demonstrar uma certa aversão ao mês de junho por se tornar um mês “azoinante”. E refere-se ao BMB como herança negra definindo-o como “dança dos feios homens da Líbia”. É provável que esta expressão possa decorrer do uso dos pandeirões, que o historiador Matthias Assunção sugere ser de proveniência islâmica.

As proibições das performances das danças dramáticas ocorriam não só no Maranhão, mas em boa parte do Nordeste. Baseando sobre o que consideravam “civilização”, essas proibições foram relatadas por Mário de Andrade:

(...)A civilização criou um preconceito de cidade moderna e progressiva, com boa educação civil. E, como em Paris, Nova York e São Paulo não se usa dança dramática, o Recife, João Pessoa e Natal perseguem os Maracatus, Caboclinhos e Bois, na esperança de se dizerem policiados, bem educadinhos e atuais (...)(Andrade apud Prado,1977: 60).

Socorro Araújo (1986) revela a forma como os donos dos bois eram tratados pela força policial:

Não sei porque o boi resistia a tanta coisa!(...) os donos não tinham nem como abrir a boca, tinham era que correr e se esconder porque a imprensa, o rádio, todo mundo era contra(...) E a gente não sabe mesmo como é que o boi aguentou firme aí contra as épocas que a polícia e outras autoridades prendiam as pessoas (...) e taca comia e metia o negro na cadeia; era aquela confusão horrível (...) e não faz muito tempo, até uns 20, 15 anos atrás acontecia (Araújo,1986: 57).

Analisando os registros já expostos, podemos inferir que a prática performativa do BMB teve um passado conturbado, marcado por proibições providas de instâncias políticas e religiosas, tendo sido silenciada e altamente regulada. A sua performance sob autorização, foi relegada para a periferia da cidade de São Luís, longe dos centros e quase sempre circunscrita aos espaços rurais. As perseguições sofridas pelos brincantes de BMB estão associadas a fatores políticos, sociais e estéticos. No primeiro caso prendem-se com o receio de que as aglomerações de escravos pudessem por em causa a ordem social vigente conduzindo à libertação da condição de escravatura, o segundo prende-se com a necessidade sentida pelo poder político e social de regulação de uma espécie de “sossego” urbano claramente posto em causa pela performance do BMB frequentemente resultando em conflitos, e a terceira prende-

se com a necessidade de “branqueamento” das práticas performativas numa tentativa de as aproximar de uma estética europeia proibindo assim, todas as marcas consideradas alienígenas a este universo musical e dancístico. Veremos a seguir como este jogo entre a proibição, a permissão e a regulação resultam de forma particularmente harmoniosa no caso do Boi de Orquestra.

6 O uso político do BMB. Resignificação e inscrição da performance na indústria da cultura

6.1 Os mediadores culturais

Após a fundação do Center for Contemporary Cultural Studies por Richard Hoggart, foi posto em evidência o tema das “mediações culturais”, muito presente nos trabalhos de Canclini (1989), Hall (2001), e Bhabha (2001). Entende-se por mediadores culturais todos os sujeitos que, uma vez posicionados entre estratos sociais assimétricos e conflitantes, interveem em busca de um equilíbrio, onde os interesses de todos os indivíduos possam ser atendidos, tentando, assim, amenizar o conflito e a disputa existente entre eles. Mesmo que o termo e a evidência do tema seja relativamente recente, a mediação cultural pode ser entendida como um dispositivo que acompanhou os povos subjugados e marginalizados ao longo da história documentada. Neste contexto, o processo de mediação é interpretado no sentido de promover a valorização dos sujeitos marginalizados permitindo-lhes aceder a contextos habitualmente associados às elites. No processo de mediação cultural, verifica-se frequentemente uma penalização do perfil das práticas culturais subjugadas, priorizando modelos desenhados pelas elites, aos quais os primeiros se adequam, alterando a sua configuração original.

No caso do Brasil, o exemplo do Samba é paradigmático. O samba teve em Darius Milhaud, compositor francês que viveu no Rio de Janeiro de 1914 a 1918, um dos seus importantes mediadores culturais. Milhaud compôs obras inspiradas no samba permitindo assim o acesso das sonoridades e ritmos considerados “brasileiros” às salas mais prestigiadas de Paris (Vianna, 1995). O BMB, tal qual o samba, teve igualmente a sua primeira ação mediadora através de um estrangeiro. Neste caso o processo de mediação não ocorreu pela incorporação de ingredientes musicais em obras de música erudita, mas antes pela ação de promoção da própria performance enquanto espetáculo, recortado do seu contexto ritual performativo. Digamos que, no caso abaixo descrito, o BMB foi recontextualizado e resignificado acedendo a espaços de espetáculo prestigiados e adquirindo um caráter expositivo o que lhe conferiu um valor de troca – na acepção de Walter Benjamin – equiparando-o, portanto, ao estatuto de outras práticas performativas onde se enquadram também as da música erudita.

<p>Seguiu hontem no vapor inglez <i>Maranhense</i>, com passagem de primeira classe até o porto de New-York e destino a Chicago, um grupo composto de 14 pessoas, sendo 8 homens e 6 mulheres.</p> <p>Este grupo, segundo nos informam, foi contratado aqui por conta e ordem de um empresario dos Estados-Unidos que pretende exhibil-o na grande exposição, fazendo conhecidas ali diversas dansas populares do nosso Estado, de cunho propriamente nacional e que a tradição tem conservado quasi sem variantes desde os tempos coloniaes como o--<i>Bumba</i>, o <i>tambôr</i>, o <i>chorado</i>, etc.</p> <p>Os contractos foram visados pela policia, tendo os contractados direito a passagem de volta.</p>	<p>Seguiu ontem no vapor inglez <i>Maranhense</i>, com passagem de primeira classe até o porto de New-York e destino a Chicago, um grupo composto de 14 pessoas, sendo 8 homens e 6 mulheres.</p> <p>Esse Grupo, segundo nos informam, foi contratado aqui por conta e ordem de um empresario dos Estados-Unidos que pretende exhibil-o na grande exposição, fazendo conhecidas ali diversas dansas populares do nosso Estado, de cunho propriamente nacional e que a tradição tem conservado quase sem variantes desde os tempos coloniaes como o - <i>Bumba</i>, o <i>tambor</i>, o <i>chorado</i>, etc.</p> <p>Os contractos foram visados pela policia, tendo os contractados direito a passagem de volta.</p>
--	--

Quadro 23. Jornal “Pacotilha”, 22 de maio de 1893. Edição 120.

Esta notícia, dando conta da viagem do grupo acima citado, foi também publicada no Jornal Diário da Manhã de 22 de Maio de 1893 (vide anexo 05), onde está explicado que um empresário norte-americano, a pretexto de levar umas danças nacionais que teriam sido mantidas intactas desde os tempos coloniais, contratou um grupo de 14 pessoas com o fito de apresentarem danças do BMB, Tambor e Chorado na Exposição Columbiana, que aconteceu na cidade de Chicago – USA, como parte das comemorações dos 400 anos da chegada de Cristóvão Colombo à América do Norte. Essas notas veiculadas nos jornais são os primeiros registros de uma viagem de um grupo de BMB maranhense para um outro país. Vale observar a importância dada ao grupo, que apesar da discriminação demonstrada na nota do Diário do Maranhão, que faz referência à condição dos brincantes como sendo “pessoas de cor”, em uma clara alusão da ligação do BMB com os negros, as passagens são de primeira classe. Ambos os jornais noticiaram o retorno dos brincantes:

<p>No vapor «Hildebrand» regressaram hoje de New York as raparigas e rapazes, idos desta cidade, que estiveram na exposição de Chicago, onde foram muito apreciadas as dansas, que exhibiram.</p>	<p>No vapor “Hildebrand” regressaram hoje de New York as raparigas e rapazes, idos desta cidade, que estiveram na exposição de Chicago, onde foram muito apreciadas as dansas que exhibiram.</p>
---	--

Quadro 24. Jornal “Diário do Maranhão”, 26 de outubro de 1893.

Podemos inferir a partir dessas notícias que a ação que propiciou esse protagonismo para o BMB não partiu nem da elite local, nem dos governantes do Maranhão, mas sim de uma pessoa alheia ao contexto social maranhense. É importante ainda ressaltar a visão naturalista da notícia que se refere ao BMB como uma prática que se mantinha “intacta” desde o período colonial.

Pelas notícias dos periódicos maranhenses e pelo conhecimento oral disseminado em São Luís, podemos considerar os comerciantes como os primeiros mediadores culturais maranhenses. Mesmo quando o BMB ainda era proibido, sob a alegação de que “*seria barafunda de pretos e da dita semibárbara caboclada*” (Barros, 2007: 11), os comerciantes “usavam” o BMB como atração das festas que realizavam em frente aos seus estabelecimentos comerciais durante os festejos Juninos, como pode ser comprovado pelo anúncio abaixo:

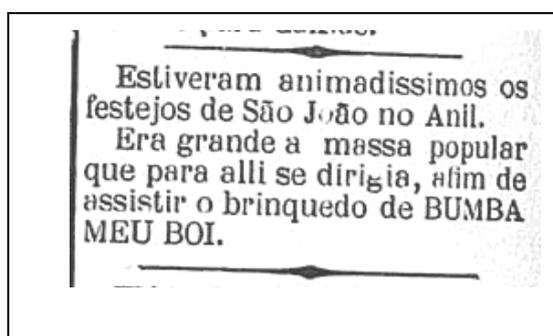
<p style="text-align: center;">FESTA</p> <p style="text-align: center;">DE S. JOÃO NO ANIL</p> <p>O Albino, proprietário da casa ANILENSE, previne ao respeitavel publico, que em 23, vespera de S. João, encontrarão no aprasivel lugar ANIL um excellent e bem preparado BUMBA MEU BOI para os apreciadores d'esta bella brincadeira por ser uma vez por anno. Promette achar-se illuminada com todo gosto e primasia a nova Praça de Santa Filomena, tendo bons acentos as familias que dedicarem-se passar uma noite divertida. Encontrarão na casa ANILENSE, boa cervejinha fria, cognac, refrigerantes & e alguns petiscos para fortalecerem o estomago.</p> <p>Em tudo o Albino promette bem servir a todos que desejarem-se procurai-o.</p> <p>A companhia ferro carril, fará viagens durante a noite.</p> <p style="text-align: right;"><i>Albino da Cruz Xavier</i></p>	<p style="text-align: center;">FESTA</p> <p style="text-align: center;">DE S. JOÃO NO ANIL</p> <p>O Albino, proprietário da casa ANILENSE, previne ao respeitável público, que em 23, véspera de S. João, encontrarão no aprazível lugar ANIL um excelente e bem preparado BUMBA MEU BOI para os apreciadores desta bela brincadeira por ser uma vez por ano. Promete achar-se iluminada com todo gosto e primazia a nova Praça de Santa Filomena, tendo bons acentos as famílias que dedicarem-se passar uma noite divertida. Encontrarão na casa ANILENSE, boa cervejinha fria, conhaque, refrigerantes & e alguns petiscos para fortalecerem o estômago.</p> <p>Em tudo o Albino promete bem servir a todos que desejarem-se procurai-o.</p> <p>A companhia ferro carril, fará viagens durante a noite.</p> <p style="text-align: right;"><i>Albino da Cruz Xavier.</i></p>
---	--

Quadro 25. Jornal “Pacotilha”, 22 de junho de 1897, Anno XVII - Ed. 145.

Nos convites e notas publicados nos jornais no final do século XIX e começo do século XX (vide Anexo 6), dois aspectos são observados: as festas eram sempre realizadas em bairros periféricos (Anil, João Paulo, Jordoa, Madre Deus) e o principal interesse do comerciante residia na venda de seus produtos durante o evento. No entanto, a opção por “usar” o BMB

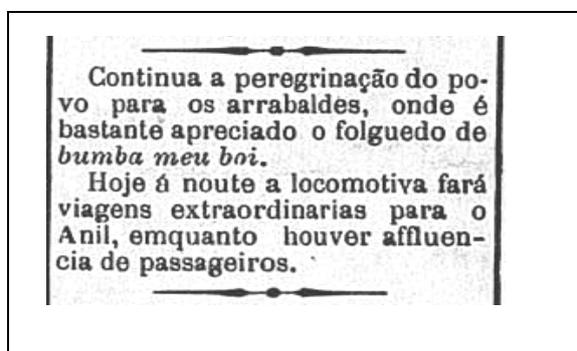
como a grande atração da festa é significativa uma vez que no Maranhão ele convivia com outras práticas performativas que foram preteridas neste contexto em favor do BMB. Este adquiriu o estatuto de chamariz e de grande atração como forma de gerar vínculos emocionais e expectativas de compensação, quer por parte dos comerciantes – que assim buscavam uma clientela fiel –, quer por parte dos consumidores que procuravam atrativos de lazer.

Em uma nota veiculada no dia 25 de junho de 1897, foi anunciado o sucesso da festa realizada no bairro do Anil para assistir ao brinquedo do BMB.

	<p>Estiveram animadíssimos os festejos de São João no Anil. Era grande a massa popular que para allí se dirigia, afim de assistir o brinquedo do BUMBA MEU BOI.</p>
--	---

Quadro 26. Jornal “Pacotilha”, 25 de junho 1897. Anno XVIII - Ed. 147.

Pode-se constatar que, no ano de 1897, o festejo se estendeu pelo menos até ao dia 28 de junho, pois um pequeno anúncio publicado no Jornal “Pacotilha” ressaltava que a companhia de bonde (carros elétricos coletivos) iria fazer viagens extraordinárias para atender aos interessados em assistir ao BMB, em uma clara demonstração que, mesmo com a perseguição por parte da classe dominante da cidade de São Luís, o BMB tinha uma plateia que assistia à sua performance e o apreciava:

	<p>Continua a peregrinação do povo para os arrabaldes, onde é bastante apreciado o folguedo de <i>bumba meu boi</i>. Hoje á noute a locomotiva fará viagens extraordinárias para o Anil, enquanto houver aflluência de passageiros.</p>
---	---

Quadro 27. Jornal “Pacotilha”, 28 de junho de 1897. Anno XVIII – Ed. 149.

Até ao final da primeira metade do século XX, a prática do BMB parece ter estado relegada à periferia da cidade, sendo os bairros do Anil, do João Paulo e da Madre de Deus os mais citados. No entanto, encontramos uma nota publicada no Diário de São Luiz, em 24 de junho de 1948 – já transcrita no cap. 3 – (quadro 4), que faz referência a uma apresentação de BMB em frente ao Palácio dos Leões. A iniciativa teria sido de João Evangelista Pereira, industrial da cidade de Rosário, e orientador do BMB “Resolvido”.

 <p>Dansará, hoje, um “bumba meu boi” em frente ao Palácio</p> <p>O industrial João Evangelista Pereira, orientador do “bumba-boi”, denominado “Resolvido”, da vizinha cidade de Rosário, desejando prestar uma homenagem ao sr. governador Sebastião Archer da Silva, fará dansar. na noite de hoje, na porta de Palácio aquele “bumba”, que é composto de 60 figuras e uma afinada orquestra.</p> <p>Como se sabe, Rosário sempre teve a primazia de organizar as mais interessantes brincadeiras joaninas. daí se esperar a originalidade de tão afamado “bumba”, que, todos os anos, nesta época, tem divertido as cidades da zona ferroviária.</p>	<p>Dansará, hoje, um “bumba meu boi” em Frente ao Palácio</p> <p>O industrial João Evangelista Pereira, orientador do “bumba-meu-boi”, denominado “Resolvido”, desejando prestar uma homenagem ao sr. Governador Sebastião Archer da Silva, fará dansar. Na noite de hoje, na porta de Palácio aquele “bumba”, que é composto de 60 figuras e uma afinada orquestra.</p> <p>Como se sabe, Rosário sempre teve a primazia de organizar as mais interessantes brincadeiras joaninas, daí se esperar a originalidade de tão afamado “bumba”, que, todos os anos, nesta época, tem divertido as cidades da zona ferroviária.</p> <p>Transcrito conforme a grafia da época.</p>
--	---

Quadro 28. Transcrição do Anúncio do BMB a performar na porta do Palácio dos Leões. Fonte: Diário de São Luiz, 24 de junho de 1948. Ed. 1045.

Na nota (vide Quadro acima) é ressaltado que o boi é formado por 60 figuras e uma afinada orquestra. Em minha pesquisa, esse foi o primeiro registro que faz menção a uma orquestra acompanhando um BMB e, possivelmente, este teria sido o primeiro BMB de orquestra a se apresentar em São Luís. Considerando que o Boi de Orquestra surgiu na cidade de Rosário, é bastante provável que esse tenha sido realmente um Boi de Orquestra, pois a afirmação “... e uma afinada orquestra” não deixa dúvida. Os bois de pandeirões e matracas não eram assim

denominados. Outra informação que merece relevo é o fato do BMB ser composto de apenas 60 figuras, um grupo bem mais pequeno do que aqueles associados ao boi sotaque de matraca, que tinham habitualmente cerca de 100. Confirmei com os residentes da cidade de Rosário e Axixá - entre eles Donato Alves, Francisco Naiva e Manoel Tetéu - a existência do Boi “Resolvido” de João Evangelista Pereira, e que esse teria sido o primeiro BMB sotaque de orquestra a existir nas terras maranhense:

O boi de João Pereira era um boi acompanhado por bumbo, banjo, pandeiro, violão, cavaquinho (...) aí vindo uns músicos de uma festa pela madrugada, aí, músico é difícil um que não toma um pileque. Tinha um um pouco alto, e achou bonito aquele ensaio aí pegou um instrumento dele e entrou por lá também e com isso aí ele foi logo convidado prá tocar no boi. Dalí, nasceu o Boi de Orquestra de Rosário (...) o primeiro boi de orquestra foi o de João Pereira. Nasceu de lá (Manoel Tetéu, 08/03/2014).

Como é possível perceber pelos discursos escritos e ditos, o boi sotaque de orquestra “Resolvido” transpôs territórios de performance até aí vedados aos seus participantes, e teria sido o primeiro grupo a chegar mais próximo do espaço representativo do poder. O seu mediador foi, neste caso, o industrial João Evangelista Pereira, responsável pelo grupo (dono do boi). Tomando, portanto, por base a história documentada possível, podemos dizer que o momento em que o BMB acede a um lugar desejado, mas que lhe é socialmente alheio e distante – o centro da cidade –, marca também o momento decisivo da ressignificação do BMB: aquele em que ele acede ao espaço das elites iniciando assim um caminho de aceitação que viria a concretizar-se plenamente a partir da década de 1980.

Esse protagonismo foi seguido por outros agrupamentos tanto em São Luís como em outras cidades como é possível verificar em várias notícias publicadas em periódicos. Em 1 de Outubro de 1957, o Jornal Última Hora do Estado do Rio de Janeiro, trouxe na primeira página uma reportagem sobre o BMB “Corregedor” organizado pelo maranhense Casemiro Anastácio Avelar. Morando no Rio há quatro anos e com saudade da brincadeira do BMB, Casemiro reuniu alguns maranhenses que, como ele, viviam no Rio de Janeiro e montou a brincadeira de BMB. A matéria explicita a história do grupo e noticia como: “Folclore do Norte do Brasil emociona plateia Carioca - Isto é o Bumba meu Boi de São Luís do Maranhão” (Jornal Última Hora, 01 de outubro de 1957 - Ano VII N. 2.226).

A partir da década de 1950, o folclorista Domingos Vieira Filho, que exerceu o cargo de Diretor do Departamento de Cultura do Estado do Maranhão, e José Cupertino de Araújo, umbandista e vereador de São Luís, ocuparam lugar de destaque como mediadores culturais tanto do BMB, quanto dos terreiros de culto afro e outras danças populares do Maranhão. Ainda nessa década de 1950, o BMB estava sob intenso controle (vide anexo 7). Já após 1970, os estudiosos da academia e gestores públicos foram os mediadores culturais tanto do BMB como da religião afro-brasileira em São Luís. Destaco Zelinda Lima, Carlos de Lima, Sérgio Ferretti, Mundicarmo Ferretti, Maria Michol Pinho de Carvalho, Valdelino Cécio, Esther Marques, Américo Azevedo Neto, Jomar Moraes, Felipe Andrés, Nerine Lobão, Laura Amélia Damous, Joila Moraes, Mundinha Araújo e muitos outros.

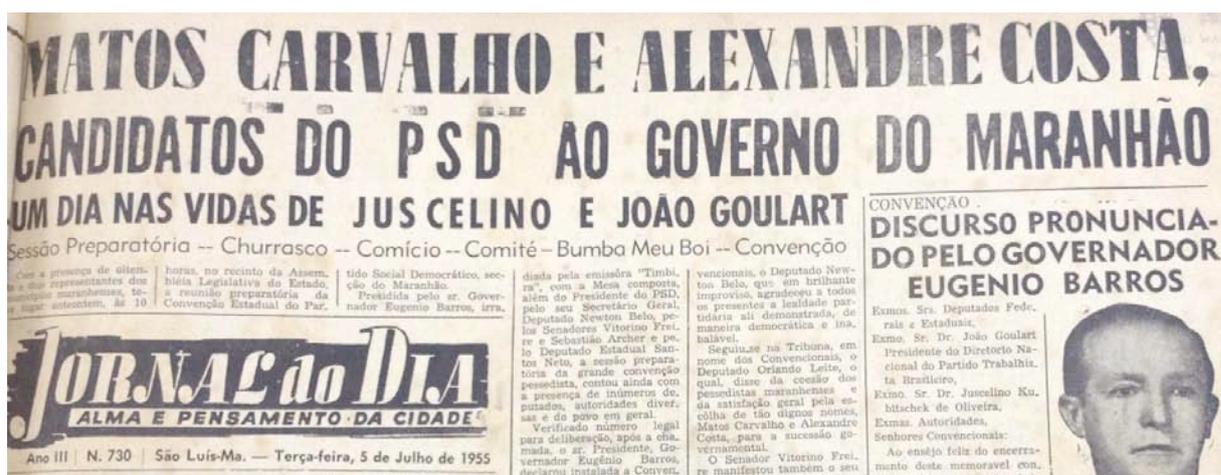
No caso específico da cidade de São Luís, a minha investigação permite-me sugerir dois argumentos centrais enquanto marcadores de mudança na relação da elite com o BMB. O primeiro define-se pela introdução dos instrumentos de sopro e cordas, que teriam de alguma forma “embranquecido” o BMB. Este processo aproximou o BMB da estética predominante na Europa, através da inclusão de uma música e de uma dança mais cosmopolita, próxima da música que era ouvida nas emissoras de rádio e das danças de salão europeias. O segundo resulta da necessidade da elite política e intelectual do Estado do Maranhão de dispor de um novo símbolo que o diferenciasse dos outros estados brasileiros, em um momento de afirmação das identidades regionais⁶⁸, quando a cultura popular passou a ser valorizada enquanto marcador de diferença e inspiração para os “artistas”. Para o Maranhão, foi adquirido o estatuto de símbolo emblemático do Estado e São Luís passou a ser designada como a “capital brasileira do BMB”.

6.2 O uso político do BMB

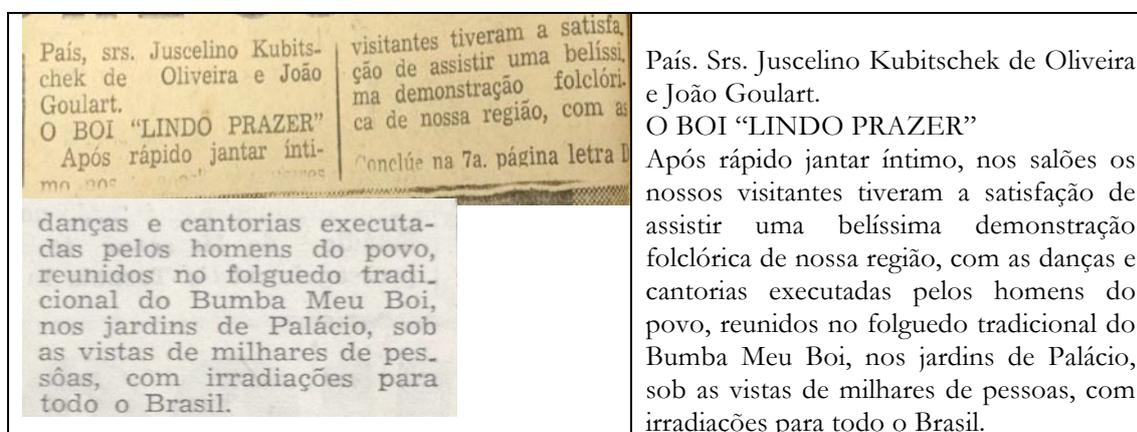
O primeiro registro do uso político do BMB é datado de 05 de julho de 1955, quando o governador Eugênio Barros, ao recepcionar o candidato a presidente da república Juscelino

⁶⁸ Em 07 de fevereiro de 1948, foi instalada pelo Instituto Brasileiro de Educação, Ciência e Cultura (IBECC) a Comissão Nacional de Folclore – CNF –, com a incumbência de promover e incentivar os estudos e pesquisas folclóricas e a representar, como entidade nacional, as instituições folclóricas e os folcloristas brasileiros nas suas relações com personalidades e grupos estrangeiros interessados no assunto. Renato Almeida foi designado secretário geral, com função de Diretor Executivo, da referida comissão e convidou Antônio Lopes para organizar e constituir a subcomissão Maranhense de Folclore. A CMF tinha a responsabilidade de organizar o estudo sistemático das tradições populares do Maranhão, tanto no que diz respeito à literatura oral como à etnografia tradicional (Jornal Diário de São Luiz de 10 de fevereiro de 1948 e 29 de fevereiro de 1948).

Kubitschek e o vice João Goulart, convidou o BMB “Lindo Prazer” para fazer uma performance nos jardins do Palácio dos Leões, sede do governo Estadual. O evento foi transmitido pelas ondas de rádio para todo o país e proporcionou um certo prestígio do BMB junto às elites da cidade de São Luís. Embora o Boi “Resolvido” tenha, de alguma forma, “transgredido” a ordem instituída e acedido a territórios de elite, como o caso do Palácio do governador, é certo que esse protagonismo se deve, sobretudo, a uma tentativa de mediação por parte de João Pereira. O BMB “Resolvido” brincou para o governador em frente ao palácio e por sua iniciativa. Já no caso do Boi “Lindo Prazer”, a situação colocou-se de forma diferente, uma vez que ele foi convidado pelo próprio governador para brincar no interior do palácio. É a diferença clara entre um boi que é ofertado ao governador e outro – o último – que o próprio governador contrata para ofertar aos seus convidados e visitantes, enquanto demonstração folclórica do Estado.



Quadro 29. “Jornal do Dia”, 05 de julho de 1955. Notícia de Capa.



Quadro 30. “Jornal do Dia”, 05 de julho de 1955. Notícia Interna.

Estes passos foram decisivos para a apropriação que o BMB veio a ter por parte da classe política. Nos anos de 1948 a 1951 e 1963 a 1965, foi prefeito de São Luís Antônio Euzébio da Costa Rodrigues (1915 - XX)⁶⁹. Zelinda Lima (24/09/2013) considera que Costa Rodrigues foi o primeiro homem público maranhense a valorizar a cultura popular. Zelinda atribui a ele o advento de tudo que hoje existe em termos de valorização do folclore em São Luís. Até então, os arraiais, mesmo quando apoiados pela Prefeitura, eram montados no bairro do João Paulo, considerado naquela época como bairro periférico de São Luís. Em 1964, Costa Rodrigues financiou a construção de um anfiteatro no centro da cidade de São Luís:

Mesmo em um tempo em que os grupos de BMB só podiam se apresentar até o canto da fabril⁷⁰, Costa Rodrigues mandou edificar, em 1964, bem no centro da praça Deodoro, no coração da cidade de São Luís, um teatro de arena (boiódromo), em formato de um circo, envolto com arquibancada e um palco (Zelinda Lima, (24/09/2013).

Na arena da Praça Deodoro eram realizados concursos de toadas, concursos de BMB, que se transformavam em grandes festas populares, acabando esse espaço por se constituir em um palco de resistência e de divulgação da cultura popular. Costa Rodrigues foi não só um mediador cultural como também contribuiu significativamente para a ressignificação do BMB. Buscando mediar as questões que envolviam o BMB – como, por exemplo, o fato de a performance não poder ter lugar no centro da cidade -, Costa Rodrigues mandava transportar os grupos de BMB para se apresentarem no anfiteatro e, logo após, a performance os grupos retornavam às suas sedes, sem permissão para brincar em outros locais no centro da cidade⁷¹ (Zelinda Lima, 24/09/2013).

Durante o período de 1961 a 1966, o Maranhão foi governado por Newton de Barros Bello, considerado o promotor da indústria do turismo no Estado do Maranhão. Newton Bello ofereceu ao BMB um protagonismo particular neste contexto, através da organização de festivais especificamente dedicados a grupos de dança popular, onde essa prática performativa

⁶⁹ Mesmo que seja considerado um político preocupado com o folguedo do BMB havia críticas a sua ação que também era vista como eleitoreira conforme nota publicada no Jornal “O Debate em 30/06/1965, onde vem exacrado “Preocupado com a brincadeira do boi que no seu entender é eleitoralmente mais vantajoso o Sr. Costa Rodrigues ainda não teve certamente tempo de se lembrar do Matadouro Municipal”.

⁷⁰ Ponto considerado o marco separador do centro da cidade de São Luís e a periferia da cidade.

⁷¹ Costa Rodrigues também incentivou muito o Carnaval. Enquanto no Rio de Janeiro os grupos eram denominados de Escolas de Samba, no Maranhão eram alcunhados de Turma: Turma de Mangueira, Turma do Quito, Turma do Sacavém etc. e recebiam apoio político e incentivo financeiro do Prefeito Costa Rodrigues que, agindo assim, fortalecia os festejos populares em São Luís.

estava contemplada. Estavam, portanto, dados os passos fundamentais para a “institucionalização” do BMB, que se consolidaria através de apoios financeiros oferecidos, com maior intensidade pelo Governo do Estado, a partir de 1998, em contrapartida para as performances dos grupos como atrativo turístico no Estado.

José Sarney, que governou o Maranhão de 1966 a 1971, aproximou-se das classes menos favorecidas economicamente, e nesse rol estavam as pessoas que mantinham as casas de culto afro-brasileiro e os grupos de BMB. Sarney costuma visitar a Casa das Minas, a mais antiga casa de culto afro no Maranhão, e ter entre seus amigos, babarolixás (pai de santo responsável pelo terreiro de mina, religião afro existente no Maranhão), chegando, enquanto Presidente da República, a homenagear dois deles: Moacyr Neves e Bitá do Barão com o título de comendadores da República Brasileira. Uma de suas promessas de campanha, segundo a pesquisadora Zelinda Lima (22/08/2012), foi acabar com a perseguição da polícia aos grupos de BMB. Zelinda relata a preocupação de José Sarney em ajudar seus eleitores, enviando, inclusive sua esposa, Marli, para conversar com ela e lhe cooptar para a empreitada. “Ele disse que tu vais ficar no gabinete dele para ajudar a receber e atender o pessoal da cultura popular. Ele acha que precisamos dar uma atenção especial para esses amigos dele que sempre o apoiaram e que de fato precisam ser olhados e atendidos” (Marli Sarney, citada por Zelinda em Carvalho & Montenegro, 2006: 283). Sarney é considerado, juntamente com Costa Rodrigues os primeiros políticos maranhenses a utilizarem os grupos de BMB como forma de auferir dividendos políticos (votos).

No início de 1960, os bois estavam ainda sob perseguição da polícia que interferia sobremaneira no folguedo. Era a polícia que determinava a hora do início e fim dos ensaios e das performances. Os que desrespeitassem os horários seriam severamente punidos. Para que os cultos afros pudessem acontecer, era necessário solicitar uma licença na delegacia de polícia. Logo que Sarney tomou posse, no início de 1966, Leonardo, amo do boi da Liberdade, foi preso, agredido, e tido o seu dinheiro arrestado. Esse episódio foi marcante para testar o cumprimento das promessas que José Sarney havia feito durante a sua campanha. Para a alegria dos brincantes de BMB, José Sarney determinou a seu ajudante de ordem que solucionasse o problema, identificasse o delegado e exigisse que o dinheiro tomado fosse devolvido e que Leonardo fosse libertado. Sarney, em uma tentativa de demonstrar o apreço pelos velhos amigos eleitores, aproveitou a visita de uma grande comitiva de técnicos e

políticos, que trabalhavam na capital da república ao Maranhão, da qual fazia parte Odylo Costa filho⁷², conhecido apreciador da cultura popular, e convidou vários grupos folclóricos de BMB e de Tambor de Crioula para dançarem no Palácio dos Leões, sede do governo do Estado. A elite social e econômica do Estado não apreciou muito essa atitude. “Como se podia colocar aquela 'gentinha' dentro do Palácio? Mas como o Maranhão sempre foi um Estado Provinciano e Oligárquico, as pessoas tiveram que fazer os comentários em *off* ou se manterem calados, afinal era o governador que estava no comando do espetáculo” (Azevedo Neto, 30/08/2012).

Os grupos de BMB (sotaque de zabumba e de matracas) que costumavam levar armas brancas dentro da carcaça dos bois, para usarem em possíveis brigas com outros grupos, não poderiam mais fazê-lo quando em apresentações nos espaços tidos como “sociais”. E no momento em que passam a ser expostos como produto cultural do Estado os seus brincantes não mais poderiam ter comportamento antissocial (desavença), nem apresentar estados de embriaguez. Alguns pesquisadores, entre os quais, Albernaz (2004) atribui aos atenienses (poetas e literatos) a “civilização do bumba meu boi”, afinal a maioria dos auxiliares do governador José Sarney era poetas, ensaístas e escritores. No entanto, é importante observar que o BMB sotaque de orquestra já apresentava esse perfil “civilizatório” exigido do BMB, tendo sido esse sotaque, através do Boi “Resolvido”, em 1948, o primeiro grupo a se aproximar do Palácio do Governo, em um período em que o BMB era proibido de adentrar na área urbana da cidade de São Luís.

Muitas ações governamentais, tanto de caráter nacional e suas repercussões regionais, pavimentaram o percurso que o BMB iria trilhar, partindo de um folguedo marginal para o representante emblemático da cultura do Maranhão. A revolução de 1964, não obstante ter um sentido político, direcionou a sociedade brasileira para o modelo de desenvolvimento capitalista. A economia brasileira criou um mercado de bens materiais e paralelamente desenvolveu um mercado de bens simbólicos a partir da cultura. Em 1965, o presidente Castelo Branco instituiu uma comissão que teve por finalidade elaborar as bases de um plano nacional de cultura. Para essa empreitada foram recrutados intelectuais nos Institutos Históricos e Geográficos e nas Academias de Letras.(Ortiz, 1994). Em 1966, foi criado o Conselho Federal de Cultura – CFC e o Conselho Nacional do Turismo – CNT - e a Empresa

⁷² Odylo Costa filho foi jornalista, cronista, novelista e poeta maranhense, membro da Academia Brasileira de Letras.

Brasileira de Turismo – EMBRATUR. As ações governamentais foram acompanhadas pela expansão dos meios de comunicação de massa, destaque para a Rede Globo de Televisão e para a Editora Abril, que ajudaram na exposição e no consequente consumo de bens culturais. Uma das medidas que ajudou a fomentar os bens culturais foi a criação da FUNARTE – Fundação Nacional da Arte, em 1975, ano em que também foi elaborado o primeiro Plano Nacional de Cultural e lançada a Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro (idem).

Essas ações repercutiram nos estados brasileiros e conseqüentemente no Maranhão, que já vinha implementando uma ação política voltada para o turismo e utilizando a cultura popular como chamariz. Em 1962, o governo do Estado criou o Departamento Estadual de Turismo e Promoção do Estado que deixou de existir em 1963, pois naquele ano a prefeitura de São Luís criou o Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais que absolveu as ações que eram de responsabilidade do Estado. O Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais tinha como atribuição: promover o tombamento, restauração e conservação de monumentos públicos, cadastramento de prédios coloniais, reedição de obras clássicas maranhenses e incentivo ao folclore (Braga, 2000 - Vide Anexo 8). Em 1968 foi instituído pelo governo do Estado do Maranhão o Fundo de Incentivo ao Turismo (FURINTUR) e, em 1971, o BMB foi incluído no calendário turístico nacional. Em 1973, o governo recriou o Departamento de Turismo, que foi transformado em 1976 na Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR) para responder a nível estadual ao que a EMBRATUR significava a nível nacional⁷³ (Ferreira, 2007). Entre as atribuições da MARATUR consistia a organização do cadastro de grupos folclóricos e o levantamento do artesanato do Estado (Braga, 2000). Os grupos considerados “folclóricos” eram objeto de venda para os órgãos governamentais, responsáveis pela política de turismo, e eram vistos como algo pitoresco e apresentados como os representantes legítimos de uma presumida identidade maranhense. Esse processo conduziu a uma relação que culminou com o pagamento dos grupos de BMB para se apresentarem aos turistas.

Ao contrário do que acontecia até aos anos 1960 em que o BMB tinha uma expressão muito reduzida na imprensa e, na maioria dos casos, estava remetido para notícias policiais com elevado pendor pejorativo, a partir dos anos de 1980 a imprensa prestigiada passou a incluir

⁷³ Em 2000, a MARATUR foi transformada em Sub-gerência Estadual de Turismo, passando em 2003 a ser denominada Agência de Desenvolvimento do Turismo (ADETUR). Em 2004, a ADETUR foi transformada na Secretaria de estado Extraordinária para o Desenvolvimento do Turismo (SEEDETUR).

rubricas que enalteciam o BMB, como podemos verificar em uma nota do Jornal Imparcial, no ano de 1981:

O Bumba-meu-boi, que é a maior atração dos festejos juninos e que vem causando grande expectativa em toda população, também começa a partir deste fim de semana com o Boi da Madre Deus, Axixá, Pindaré, Maioba, Maracanã, Morros, entre outros, apresentados no estilo matraca, zabumba e orquestra (O Imparcial, 16 de junho de 1981).

É o período durante o qual tem também início a demonstração de um interesse crítico, por parte dos intelectuais⁷⁴, sobre o BMB. Disto é exemplo o texto publicado pelo escritor José Reis, no Jornal O Imparcial, em 1981:

O Bumba-meu-boi sofre consideráveis mudanças de status sociais, passando de um folgado pertencente às classes menos afortunadas da sorte – (...) – os pobres, para atingir categorias mais elevadas da sociedade ludovicense: (...) Em diferentes épocas passadas, quando a brincadeira do Bumba-meu-boi foi até proibida por sete anos em nossa cidade (1861-1868) – quem dançasse iria direto para o xadrez. É em São Luís, exatamente, que se concentra o maior número de grupos de Bumba-meu-boi, predominando o sotaque de matraca ou da Ilha, seguido de zabumba e orquestra. Aparecem como inovações os de Pindaré e Cururupu, seguidos por um número de outros grupos bem menores (Reis em O Imparcial, 5 de julho de 1981).

Ações que reafirmavam que a cultura popular do Maranhão havia sido promovida em termos do contexto social a que tinha acesso e, por consequência, havia sido “valorizada”, foi a inauguração em 1980, pelo governador João Castelo, do Parque Folclórico da Vila Palmeira⁷⁵. A construção do Parque visava a sedimentação e desenvolvimento do turismo cultural no Estado, a partir da exposição e venda de produtos locais, de perfil material e simbólico. O BMB tinha neste parque um lugar cativo.

Criado o espaço físico para a performance do boi, foi necessário, no entanto, prepará-lo cada vez mais como produto turístico. O processo de preparação do BMB como produto turístico foi então intensificado durante o governo de Edson Lobão (1992-1995). Provocado por sua irmã, a cenógrafa e professora universitária Nerine Lobão, e pelo Secretário de Estado da Cultura Louis Phelipe Àndres, Lobão convocou os brincantes de BMB, em maio de 1993,

⁷⁴ José de Ribamar Reis, membro do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão.

⁷⁵ O parque folclórico da Vila Palmeira foi criado pela Lei de nº 4.260, de 11.11.1980 e depois modificada pela de nº 4.317. Destinado, inicialmente para a realização dos festejos juninos, posteriormente aberto a outras atividades, como a feira dos municípios. Foi concebido com uma área (38.891m²) de uso permanente pela população, constando de uma concha acústica, palco (176m²), um palanque (38m²) restaurantes (74 barracas com cozinha), sanitários (72 cabines), cabine de som, box para funcionamento da Maratur – Empresa Maranhense de Turismo, da Polícia Militar, corpo de bombeiros, pronto socorro, exposições entre outros.

para receberem a ajuda financeira⁷⁶ (\$100.000,00 cem mil dólares) que o governo do Estado estava destinando aos grupos. O objetivo era o de aperfeiçoarem “condignamente” a sua apresentação pública (sobretudo no que diz respeito às indumentárias) e impressionar os turistas que visitavam São Luís no período junino.

Contudo é a partir da eleição de Roseana Sarney, filha do ex-presidente da República José Sarney, que a relação do Estado com a cultura popular se intensifica. Roseana vai buscar à cultura popular e à emergente música popular maranhense (MPM) um modo de ela própria se identificar e de fixar a marca do seu governo. O grupo político de José Sarney vinha sendo derrotado nas eleições municipais há duas décadas [1980 e 1990] e essa aproximação mostrou claramente a intenção de resgatar os votos da ilha de São Luís, denominada de “Ilha Rebelde⁷⁷”, que veio a concretizar-se em 1998.

A partir de 1998, Roseana decidiu investir maciçamente nos folguedos de BMB como parte da revitalização do folclore do Estado e buscou vincular o seu nome às ações do seu governo, personificando e envolvendo-se pessoalmente nas próprias ações. Essa iniciativa é considerada por vários pesquisadores, entre eles Matthias Assunção, como uma jogada política de controle hegemônico da cultura popular: *“essa ideia de “resgate” do folclore sempre aparece em contextos históricos específicos”* (Assunção, 2001: 170). O Governo do Estado iniciou então um projeto de melhoria das condições de vida dos maranhenses, através da reconstrução dos espaços habitacionais públicos nos diferentes bairros. Este processo foi designado por “Projeto Viva”, tendo sido iniciado no bairro emblemático da Madre Deus⁷⁸. Quase todos os bairros ou povoados que detinham uma forte componente cultural foram agraciados com o “Projeto Viva” que previa sempre a existência de um espaço público onde o BMB se poderia apresentar.

Essa revitalização poderia ter sido obra de especialistas e teria um componente ideológico

⁷⁶ Até então, a ajuda dos órgãos governamentais estavam resumidos a um quilo e meio de missangas, canutilhos e paetês e 20 mil cruzeiros destinados ao pagamento de transporte, com a obrigação do grupo se apresentar no Arraial, organizado pelo governo do estado, normalmente na Vila Palmeira. (Jornal “O Imparcial”, 08 de agosto de 1981).

⁷⁷ Título cunhado à cidade de São Luís pelo fato de seus eleitores não apoiarem os candidatos vinculados ao governador do estado do Maranhão.

⁷⁸ A Madre Deus é um bairro outrora local de residência de pescadores e operários e que, no século XX, mais precisamente na segunda metade deste passou a forjar uma identidade forte de heterogeneidade cultural, sendo nascedouro de inúmeros grupos folclóricos e para-folclóricos com forte propagação pela mídia.

com a clara intenção de estabelecer uma cultura hegemônica com a finalidade de legitimação do poder e controle efetivo sobre a cultura popular do Maranhão?

Os sistemas simbólicos distinguem-se fundamentalmente conforme sejam produzidos, e ao mesmo tempo, apropriados pelo conjunto do grupo ou, pelo contrário, produzidos por um corpo de especialistas (Bourdieu, 2011: 12).

Os fatos ocorridos a partir de 1998 demonstram que a ideologia dominante, emanada do Estado, se sobrepôs sobre qualquer outra ideologia contra hegemônica que pudesse emanar da classe popular, e o grupo político que Roseana Sarney representava buscou o domínio tanto da cultura de conotação erudita, representada pelas elites intelectuais - aqui me refiro à Academia Maranhense de Letras - quanto da cultura popular, representada pelos brincantes de BMB.

Roseana investiu fortemente na cultura popular, apoiando e seduzindo os grupos de BMB para a adesão e apoio ao seu governo. Instituiu comendas que eram distribuídas aos amos, cantadores e brincantes de BMB em uma clara demonstração mais de cooptação, do que de reconhecimento. Essa afirmação é confirmada pela política posteriormente implantada por Roseana, em 2013 – ano não eleitoral –, quando reduziu para metade os recursos financeiros destinados aos festejos juninos. Roseana optou então por outra estratégia que consistiu na contratação de artistas de renome nacional para apresentações na cidade de São Luís, a quem eram oferecidos cachês super valorizados em detrimento dos artistas maranhenses e dos grupos de BMB. O número de apresentações de cada grupo de BMB nos festejos juninos foi reduzida de 10 para 6, e o valor do cachê foi igual ao valor do ano de 2006.

Em busca do controle hegemônico da cultura popular do Maranhão, Roseana empossou em 1998 como Secretário de Estado da Cultura o poeta popular Luís Bulcão, conhecido pelas suas toadas e marchinhas carnavalescas, oriundo justamente do bairro da Madre Deus, e anunciou que nesse ano seria investido “Um milhão para o São João”. A ajuda que até então vinha sendo dada aos grupos de BMB e outros da cultura popular (quadrilhas, tambor de crioula, cacuriá, dança do lelê), sobretudo em gêneros (fitas, missangas, canutilho etc.) e algum dinheiro para o transporte, foi substituída pela contratação das performances dos grupos a serem efetuadas nos arraiais montados pelo governo do estado. A Secretaria de Estado da Cultura - SECMA organizou toda a programação dos festejos, classificando os arraiais em Turísticos e Comunitários. Os arraiais turísticos seriam os indicados para os turistas que

visitavam a cidade no período junino, e os arraiais comunitários eram destinados aos habitantes dos bairros periféricos de São Luís.

A partir do ano de 1998, toda a propaganda institucional do Governo buscava vincular o BMB com a identidade do maranhense. Com a implantação do Plano Maior de Turismo, no ano de 2000, a ilha de São Luís foi designada como um polo turístico, tendo a cultura popular adquirido o estatuto de principal atrativo da cidade. Neste sentido, intensificaram-se os investimentos nos festejos juninos, ampliando-se os dias das performances dos grupos de BMB. Alguns arraiais passaram a dispor de uma programação que começava no dia 13 de junho, estendendo-se até o dia 30 de junho, dia que em São Luís é festejado São Marçal. A equipe da SECMA contratava a montagem dos palcos, disciplinava a instalação das barracas que comercializava bebidas e comidas locais, organizava o espaço das apresentações, contratava os serviços de: decoração, instalação de sistema canalizado de água, sistema de iluminação, sonorização, instalação de banheiros químicos e de uma equipe de segurança para atuar nos locais, auxiliando os grupos na organização das performances. Todos os serviços eram fiscalizados por uma equipe formada por servidores da própria Secretaria. Toda essa proposição por parte do governo criou as condições para um controle hegemônico, colocando o “ser maranhense” como alguém que respeita, valoriza e gosta do boi. O massivo investimento na divulgação dos festejos juninos do Maranhão na mídia impressa [revistas e Jornais de circulação nacional, e emissoras de TV] induziu os maranhenses e brasileiros a designarem São Luís, a capital do Estado, com o epíteto: “a Capital Brasileira do BMB”.

Porém, ao colocar o BMB como atração turística, em um claro processo de recontextualização e de folclorização, o Governo do Estado pôs os brincantes de frente à um novo protagonismo, onde o boi sofrerá modificações não só na sua configuração, mas também na sua própria condição de existência. O *ato de brincar* passou a ter que conviver com o *ato de dançar*. O *ato de brincar*, para o BMB, representava um momento mágico da festa. Canclini observa que “as festas são um dos poucos espaços onde a população pode continuar a reafirmar a sua solidariedade” (Canclini, 1981: 116). Durante a brincadeira do BMB - que decorre nos espaços comunitários - ocorre o processo de socialização e identificação, pois a comunidade performa para si mesma mantendo a vinculação com o Santo⁷⁹, com a ludicidade,

⁷⁹ Carlos de Lima conta que Antonieta, filha do Presidente da República Castelo Branco, demonstrou o desejo de apreciar um BMB. Foi chamado o boi de Leonardo com a determinação que o boi chegasse cedo, por volta das

com o mítico e com o compromisso grupal. No *ato de dançar*, a performance do BMB passou a ter o caráter de apresentação, com configuração de espetáculo, e, portanto, o grupo dança e performa para os outros.

Este processo transporta claras mudanças conotativas e performativas. A música adquire um perfil diferente, especialmente pela aceleração do andamento. Na dança, os passos dos baiantes tiveram que ser ajustados de forma a apresentar uma unidade coreográfica com movimentos simultâneos, próxima do que é esperado no caso de um grupo de profissionais. Essa nova condição exigiu uma organização empresarial, já que passou a haver um compromisso - um contrato - com novas regras para atender aos novos espaços. Para tanto foram constituídas as organizações não-governamentais - “as Associações” - que representam a brincadeira diante das instituições, tanto públicas, quanto privadas. Isso tudo conduziu à transformação dos grupos, antes brincadeiras, para a condição de empresas de dança, alterando sobremaneira a motivação e os afastando do ambiente cultural que os havia gerado. Os bois de orquestra, cuja origem é alheia ao próprio conceito de “brincadeira”, foram precursores da situação de dançar. Desde o início que a relação comercial estava estabelecida no interior dos grupos, sobretudo pelo pagamento que era feito aos músicos, que não participavam dos grupos na condição de brincantes, mas sim de artistas:

Você pode ouvir o nosso Boi se a pessoa não estiver cantando eu chego perto e bato o pandeirinho para que cante, porque ganha o traje, transporte, alimentação, remédio quando adoce e ainda tem um salariozinho, eu não digo que é salário, pois nosso estatuto rege que diretores, compositores, componentes não tem vencimentos, sim gratificações; mas todos ganham: do músico ao cozinheiro (Naiva em Lima, 2008: 124).

Como se pode observar, houve uma grande mudança na relação dos brincantes, agora dançadores, com o grupo. Abel Teixeira comenta sua participação em um grupo de BMB sotaque de matraca que tinha uma relação muito diferente entre o Amo (patrão) e os brincantes, estes sim, verdadeiros brincantes.

22 hs. Infelizmente, Antonieta não apareceu até às 23:30hs. O Leonardo, foi reclamar: - “Olha, essa moça não quer ver o boi, senão já teria chegado”. Em uma tentativa de acalmar os ânimos, a dona da Casa onde o boi iria se apresentar serviu mingau de milho e pediu paciência ao Leonardo. Minutos depois, Leonardo avisou: - Vamos embora, não podemos esperar mais. A anfitriã voltou a pedir: - Não faça isso seu Leonardo. O senhor vai se apresentar para a filha do Presidente da República”. Leonardo, pôs a mão nas cadeiras e perguntou: - “E daí, Dona? Meu compromisso é com o Santo” (Lima em Carvalho & Montenegro, 2006: 76).

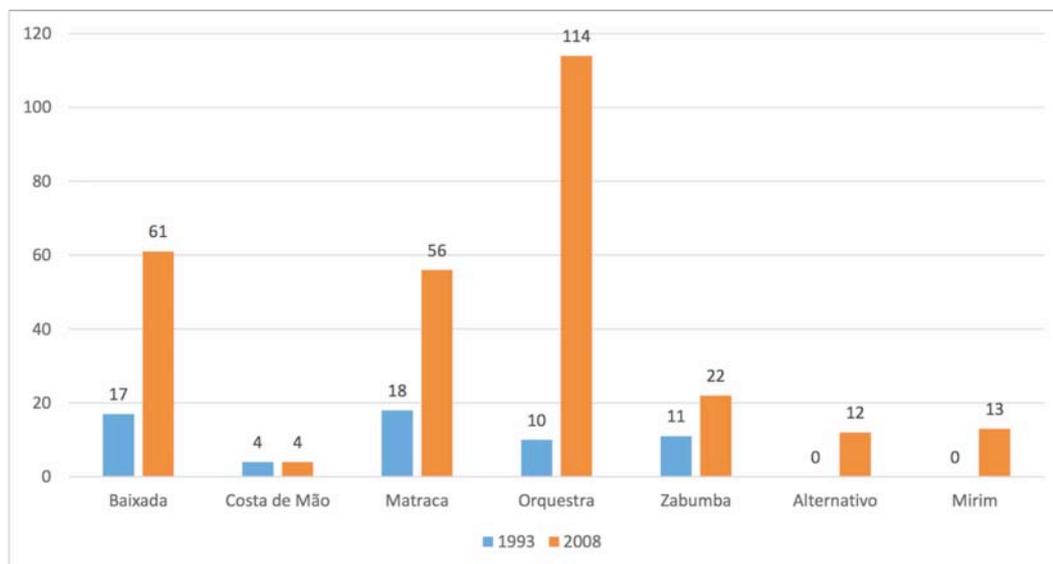
As roupas, cada um fazia a sua, não tinha esse negócio de cada brincante receber sua roupa do dono do Boi, cada um encarregava-se de fazer a sua, pois o patrão não tinha obrigação de dar a roupa para o companheiro, apenas tinha que dar a comida e a cachaça, dinheiro não se ganhava nada (Abel Teixeira em Lima, 2008: 34, 35).

O fortalecimento feito pelo governo do Estado no processo de folclorização do BMB favoreceu, sobremaneira os grupos de sotaque de orquestra, pois a performance desses grupos estava muito mais próxima da atuação no palco que no terreiro. Ademais, o sotaque de orquestra se apresentava mais organizado, e a institucionalização carece de ordem. O próprio nascimento do Boi de Orquestra já exprime essa espécie de carimbo empresarial. O Boi da Vila Pereira era mantido por João Pereira, industrial (fabricante de cerâmicas: tijolos, telhas, potes etc.) da região de Rosário. Ele se constituía em uma espécie de empresário do grupo, pois tinha a responsabilidade de levar o grupo para as apresentações acordadas, recebendo um pagamento por cada uma delas, garantindo assim o recurso para a contratação dos músicos e fazer face aos gastos com a produção do espetáculo.

O Boi de Orquestra é, justamente, aquele que parece ter – como vimos – uma maior adesão por parte do público em situação de espetáculo. Essa condição ofereceu ao BMB de sotaque de orquestra um poder de valorização não alcançada pelos outros sotaques. Nos festejos juninos de 1993, os órgãos da imprensa de São Luís fizeram pesadas críticas aos BMB de sotaque de orquestra, afirmando que esses grupos estavam praticando um verdadeiro “assalto” nos cofres dos arraiais, dolarizando os cachês⁸⁰ e não apresentavam o auto. Em defesa do boi sotaque de orquestra, Zé Toinho, um brincante do boi da Madre Deus, esclareceu que “o Auto em si, já não desperta tanto interesse nas pessoas, que preferem ouvir as toadas e assistir as coreografias” (Toinho, 1994: O Imparcial, Caderno Impar de 19 de junho de 1994). José Lobato, amo do boi de Morros, asseverou que, se tiver que apresentar o auto, o cachê deverá ser aumentado, pois isso demanda contratar atores para a apresentação do drama do auto. O fato é que os grupos de BMB de sotaque de orquestra nunca se interessaram pelo auto; sempre priorizaram a música e a dança (coreografia), que foi o seu verdadeiro diferencial. Ademais, um grupo de orquestra por ter sua música e sua dança mais próximas da estética da classe social dominante, é muito requisitado e pode se apresentar com um número de 60 brincantes. Este número, manifestamente reduzido em relação aos outros sotaques, favorece o

⁸⁰ Enquanto os bois sotaque de matraca, zabumba e costa de mão cobravam um cachê entre 400 e 800 mil cruzados, o cachê dos boi sotaque de orquestra estavam estabelecidos entre 500 mil a 1,5 milhões de cruzados. (Jornal o Imparcial, Caderno Impar, de 19 de junho de 1994).

deslocamento, proporcionando também um número maior de performances por noite. Este processo, de alguma forma, contribuiu para o favorecimento da aceitação social do BMB de sotaque de orquestra, também no quadro turístico, propiciando o crescimento do número de grupos a partir do ano 2000:



Quadro 31 Quadro Demonstrativo do crescimento dos diversos sotaque do BMB de 1992 a 2013. Fonte: C.M.F.

A criação de grupos de BMB foi marcante a partir de 1992. Casos como o BMB de orquestra tiveram um crescimento de 1040%. Os grupos que tinham o boi como elemento principal mas que não haviam sido criados de acordo com a tradição, onde os elementos votivos, pedidos de encantados teriam que estar presentes, foram denominados pela Secretaria de Estado da Cultura do Maranhão como grupos para-folclóricos, tendo sido esse segmento que mais soube aproveitar a onda da indústria cultural.

A partir de todo o processo afirmativo do BMB, notadamente com o surgimento do BMB sotaque de orquestra, novas mediações foram realizadas, aproximando os brincantes – agora baiantes - da elite social. Este processo propiciou o surgimento de novos códigos que passaram a ser compreensíveis para os dois lados, numa clara aproximação e integração dos seus diferentes mundos.

Em minha pesquisa de campo, registrei as apresentações dos mais diferentes sotaques de BMB no Vale Festejar⁸¹ de 2013, e, mais uma vez, comprovei a preferência do público pelos grupos

⁸¹ Vale Festejar se constitui em um festejo promovido nos fins de semana do mês de julho, pela Associação do Bom Menino, onde são apresentados aos turistas os principais grupos de BMB do estado do Maranhão.

de BMB de sotaque de orquestra. No final das apresentações, o amo de cada grupo de BMB convidava as pessoas para subirem no palco e dançar com o grupo. Abaixo podemos observar a preferência do público que atendeu de forma mais intensa ao chamado do amo do BMB de Sotaque de Orquestra de São Simão, do que ao do amo do boi BMB de Sotaque da Baixada, do Boi da Floresta.



BMB de Sotaque de Orquestra de São Simão



BMB de Sotaque da Baixada da Floresta

Figura 98. Resposta do público à performance coletiva de um grupo de BMB de sotaque de orquestra e de um grupo de BMB de sotaque da baixada.

Por outro lado, o aproveitamento do BMB pela classe política como instrumento de captação de votos e de controle de determinados segmentos da sociedade⁸² maranhense, foi também um fator positivo para esta prática performativa, permitindo-lhe aceder a um espaço social jamais imaginado anteriormente. Em síntese, podemos afirmar que há pelo menos três dimensões políticas que fomentaram a transformação do BMB de orquestra no sotaque socialmente mais transversal, funcionando, assim, como mediadoras:

- A necessidade sentida pela classe política e pelos intelectuais em apresentar um símbolo identitário que pudesse diferenciar e afirmar o estado do Maranhão diante do país e do mundo, já que o epíteto da “Atenas Brasileira” nessa altura já não fazia sentido.

⁸² “Ninguém como a filha de José Sarney sabe explorar a cultura popular. Roseana já se vestiu de fofão, de vaqueira, já cantou boi, desfilou, o diabo. Ainda na década de 1990 Roseana Sarney iniciou sua ofensiva na cultura popular. Sua influência tirou os grupos folclóricos de escolas, arraiais de bairros, empresas, blocos comunitários e os transformou em propriedade do estado. Se antigamente as pessoas procuravam os próprios artistas e grupos para solicitar apresentações, hoje vão atrás de prefeituras e do governo. Afinal de contas, é impossível concorrer com os cachês pagos com dinheiro público. A estatização e o inflacionamento da cultura popular foi um dos piores feitos da governadora” (José Linhares Jr, em <http://blog.jornalpequeno.com.br/linhares/> acessado em 27 de março de 2014).

- A implantação do Plano Maior de Turismo, que dividiu o estado em Regiões, de acordo com suas particularidades e peculiaridades. São Luís foi destacada principalmente pelo seu patrimônio arquitetônico e sua cultura popular, o que conferiu um lugar especial ao BMB;
- A ação dos políticos, principalmente dos governadores que, de forma intencional buscaram através da associação das suas ações políticas ao BMB – designadamente as campanhas de candidatura a lugares de governação – garantir mais votos. Afinal, um “amo de BMB pode carrear mais votos que um vereador” (Azevedo Neto, 30/08/2012).

Estas dimensões políticas, materializadas em ações cívicas, uma vez emanadas das classes formalmente mais instruídas, procuraram uma associação ao BMB que, de alguma forma, fosse mais próxima dos paradigmas de cultura que alimentava. O BMB de orquestra, pela sua proximidade com a música europeia, parecia oferecer aos mediadores alguma proximidade com a sua própria realidade e, portanto, facilitar a identificação entre diferentes estratos sociais sem ferir, claro, os princípios das classes hegemónicas. Neste sentido, a classe política e os mediadores conseguiram também, através da persuasão, intensificar uma relação de dependência, controle e dominação dos grupos de BMB numa afirmação e manutenção de poder. Ou seja, o BMB, através do seu sotaque de orquestra, acedeu efetivamente a lugares socialmente mais prestigiados, mas esse acesso, tendo sido proporcionado por outros, não deixa de constituir uma permanente dependência e subalternidade dos seus membros. E, por consequência, do próprio BMB.

6.3 Tradição e mercantilização do BMB

A inscrição do BMB na indústria da cultura traduziu-se também em alterações profundas da própria prática performativa em cinco dimensões: a dimensão espacial, a dimensão temporal, a dimensão ritual, a dimensão social e a dimensão musical e coreográfica. O fato de ter se deslocado da periferia da cidade para o centro, conduziu a uma recontextualização espacial da performance. O BMB é agora realizado em espaços urbanos (arraiais), destinados à própria performance ao invés dos terreiros. O fato de passar a acontecer ao longo do ano ao invés de centrada no período junino, associada à celebração dos festejos de São João, conduziu à sua “dessacralização”. O BMB deixou de estar vinculado apenas ao pagamento de promessas

votivas ou ao atendimento de pedidos de encantados. Esta dessacralização promoveu a criação de grupos formalmente organizados e designados como “*parafolclóricos*”⁸³. Esses grupos passaram também a receber financiamento do Estado, que tinha interesse em manter uma espécie de indústria da ludicidade como chamariz para o turista. Os grupos *parafolclóricos* surgiram tendo como referência maior o BMB de sotaque de orquestra, embora misturem em sua performance todos os sotaques de BMB, adicionando outros gêneros musicais regionais, como a dança do lelê, a dança e os ritmos associados aos festejos do divino espírito santo, os ritmos e dança do tambor de crioula etc. Estes processos permitiram incluir nos grupos do BMB de orquestra indivíduos de classes sociais mais privilegiadas, ou seja, aqueles que tinham acesso a uma educação formal mais sofisticada, onde a música europeia tinha lugar. Permitiram também o acesso à indústria da cultura, uma vez que o BMB de orquestra estava mais próximo das expectativas dos turistas e, por outro lado, permitia recortar a música da performance global, transformando-a, assim, em material de gravação e divulgação através do disco.

Podemos dizer que o processo acima descrito está bastante próximo do que Salwa Castelo-Branco e Jorge de Freitas Branco (2003) designam como folclorização, enquanto “processo de construção e de institucionalização de práticas performativas, tidas, como tradicionais, constituídas por fragmentos retirados da cultura popular, em regra rural. O objetivo é representar a tradição duma localidade, duma região ou nação” (Castelo Branco & Freitas Branco, 2003: 1). O processo de folclorização e de institucionalização do BMB ocorreu a partir de uma lógica de enorme cumplicidade entre as instituições e os brincantes do folguedo tradicional, que viram nesta mudança uma oportunidade de reconhecimento e também de aumento da sua fonte de renda financeira. Porém, ele não aconteceu sem resistência. Na verdade, a criação de grupos parafolclóricos gerou fortes discussões no seio dos grupos mais tradicionais, em torno do conceito de tradição. Nessas discussões e debates ficava expresso o receio da perda da relação inicial com o universo simbólico, o sagrado, o mítico, o comunal que envolvia o BMB. A percepção de que a tradição – aqui remetida para o passado e para a verdade – poderia estar em risco com o processo de folclorização e modernidade – aqui remetido também para a ação de mercantilização – gerou posições visivelmente dicotômicas.

⁸³ Denominação atribuída pela Secretaria de estado da Cultura do Maranhão a grupos que, apesar de ter características de BMB, apresentam outros tipos de danças, tais como o coco, a quadrilha, o cacuriá, o divino, dentre outras em sua performance.

Em uma tentativa de contribuir para o fortalecimento do folguedo, reconhecendo a necessidade da manutenção do fluxo turístico para o Maranhão e do crescimento da brincadeira do BMB, que assumia dimensões cada vez mais amplas, a Comissão Maranhense de Folclore – (CMF), Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVf) e a Fundação Cultural do Maranhão - FUNCMA organizaram um Seminário de Estudos sobre o BMB no Maranhão, no mês de agosto de 2000. Nesse seminário foram organizadas duas mesas redondas para debater “Tradição e Modernidade no BMB e Políticas públicas: dinâmica e funcionamento dos festejos juninos”. Diversos pesquisadores, entre eles, Esther Marques, Michol Carvalho, Isandra Canjão, Carlos de Lima, Gustavo Pacheco, Socorro Araújo e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti debateram e apresentaram pontos de vista diferentes sobre o que podemos considerar tradição e modernidade no caso do BMB.

Esther Marques estabeleceu o tempo cronológico como referência do que seria tradicional e do que seria moderno. Para isso utilizou os traços genealógicos da tradição e modernidade, aplicada nos estudos da história, sugerindo a ideia de que a tradição estaria referida com a transmissão do conhecimento, das narrativas de acontecimentos e histórias passadas, com o mundo mítico e religioso, enquanto a modernidade apresenta um ideal de ruptura para com as visões míticas e religiosas do mundo, ou seja, uma visão positivista que tenta, através da razão, fundamentar a experiência do mundo, da vida social e da cultura, levando o indivíduo a agir de forma autônoma e livre (Marques, em Nunes, 2003). Marques demonstra que a relação entre tradição e modernidade é ambígua:

De fato, esses dois termos designam representações do mundo, modos de estar, estilos de vida que podem ser encontrados em qualquer época histórica, conforme os ideais, valores, estética e modelos positivos ou negativos; maneiras de legitimar e racionalizar as ações, os comportamentos e os discursos; de integrar os acontecimentos num todo coerente; de dar sentido às experiências. Consequentemente, a tradição e a modernidade são termos que coabitam dialeticamente, em qualquer fenômeno cultural, em permanente tensão segundo a perspectiva histórico-social adotada (Marques, em Nunes 2003: 88).

Reportando-se à tradição, Lyotard (*apud* Bhabha, 1998: 93) afirma que: *“tradição é aquilo que diz respeito ao tempo, não só conteúdo... no caso das tradições populares... nada se acumula, ou seja, as narrativas devem ser repetidas o tempo todo, porque são esquecidas todo o tempo. Mas o que não é esquecido é o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas para esquecimento”*. Esta ligação a um tempo cronológico contempla também o ato de recordar, memorizar e esquecer. O que não é

esquecido decorre da ação do controle dos conteúdos, de forma que uns se convertem em memória e outros não. A memória tem um papel fundamental nesse processo. É ela que permite através da ação (lembrar fatos, acontecimentos, ideias), da transmissão (representação dos fatos, acontecimentos, ideias) e da difusão desses conhecimentos, a percepção de um todo lógico. É ela que nos permite voltar no tempo em busca de acontecimentos importantes, como sustenta Walter Benjamin “[...] *a reminiscência funda a cadeia da tradição, que transmite os acontecimentos de geração em geração*” (Benjamin, 1986: 211).

Cavalcanti (em Nunes, 2003) relaciona o tradicional, grosso modo, com a ideia de uma espécie de passagem do tempo mais lenta:

(...) tudo muda com mais vagar e sem provocar tanto susto; a um universo de relações sociais pessoalizado e face-a-face onde o controle social se exerce quase imperceptivelmente de modo informal; a formas de comunicação que privilegiam a oralidade, à participação mais restrita dos chamados meios de comunicação de massa na comunicação social (Cavalcanti em Nunes, 2003: 101).

Cavalcanti atenta para a visão do moderno como uma passagem do tempo mais rápida e o envolvimento de circulação monetária:

A ideia de moderno, ao contrário, associa-se a uma passagem do tempo como que acelerada, a um ritmo intenso e por vezes vertiginoso de mudanças (nem sempre desejadas), a relações sociais impessoais. Porém associa-se também a características sobre as quais estamos geralmente de acordo em considerar “positivas”: um universo de valores democráticos (a ideia tão valiosa de cidadania a ele pertence) e aqui um ponto importante, especialmente por suas consequências para o assunto cultura popular: a uma ampliação e intensificação da circulação monetária e a presença mais intensa das chamadas formas de comunicação de massa (idem).

Na observação do percurso do BMB, percebe-se que a tradição está envolta num experimento totalizante, assentado em um mundo mítico, sagrado, com seus ciclos anuais, funcionando como um vetor de sentimentos comuns de partilha e pertencimento.

Azevedo Neto observa que o sotaque de orquestra é o que mais inovações tem trazido ao folguedo:

O risco que o Boi de Orquestra traz para a tradição é a alteração que ele faz no figurino. A figura do boi é emblemática. É através do boi que o maranhense dança para o São João. Quando se coloca dois, três, bois fica meio estranho, se na lenda São João tinha um boizinho, agora querem dar lhes dar uma boiada?⁸⁴ (Azevedo Neto, 30/08/2012).

⁸⁴ Alguns grupos de BMB dos diferentes sotaque têm performado com dois ou até três bois.

O desenvolvimento da indústria do turismo no estado do Maranhão expôs uma questão que estava muito presente na vida dos brincantes de BMB. Para os brincantes, a tradição estava associada aos arraiais comunitários, que eram montados por diversos grupos profissionais locais [estivadores, pescadores e outros] e pelos grupos de BMB que existiam há pelo menos 100 anos, como era o caso dos grupos de sotaque de zabumba e de matraca. A institucionalização dos arraiais - que passaram a ser financiados, organizados, montados e definidos pelo governo do estado -, o aparecimento dos grupos de BMB de sotaque de orquestra e a criação dos grupos *parafolclóricos*, vinculou a associação do BMB à modernidade. Os grupos de orquestra e os *parafolclóricos*, hoje denominados alternativos, trouxeram um novo padrão de indumentárias (cheias de brilhos⁸⁵) e um novo padrão sonoro, sendo hoje acompanhados por músicos profissionais com um desempenho técnico e estético mais sofisticado e acadêmico. Este novo perfil musical possibilita a construção de variados arranjos, com diferentes estilos melódicos e harmônicos, mais próximos da estética cosmopolita e alinhada com a forma de apresentação que se coaduna com os meios de comunicação de massa, principalmente com a televisão. Todos esses componentes fazem com que esses grupos despertem uma curiosidade maior quando comparados com os grupos, considerados pelos próprios brincantes, “tradicionalistas” ou “autênticos”, que usam apenas os instrumentos percussivos, com pouca variação rítmica por se manterem fieis a um único gênero (BMB).

Esta discussão não é nova e acompanha todo o processo de emergência sobre os estudos do folclore, da música e da cultura desde o século XIX. O conceito de tradição está habitualmente associado ao de autenticidade e, na maioria dos contextos onde a folclorização teve lugar, gerou uma forma quase dicotômica de olhar a música e a cultura expressiva, que coloca num dos lados da díade as práticas consideradas autênticas e, do outro, as modernas ou “adulteradas”. Esta visão romântica e quase mitológica define-se a partir de um pressuposto profundamente essencialista: o de que é possível encontrar formas de cultura expressiva num estado “congelado” como se nunca tivessem sido alvo de ação humana. Ora, quando se fala em autenticidade não podemos deixar de considerar, à guisa de reflexão e esclarecimentos, a afirmação de Richard Peterson que, em seu artigo sobre a invenção do country norte-americano, esclarece: “a autenticidade não é inerente ao objeto ou ao acontecimento que se declara autêntico; trata-se de fato de uma construção social que deforma parcialmente o

⁸⁵ Os grupos de BMB, por força do processo de modernização, sofreram influência do modelo das fantasias das escolas de samba do Rio de Janeiro, passando a exibir também fantasias luxuosas, cheias de brilho, o que resultou em mudanças estéticas significativas.

passado” (Peterson 1992: 4). Desta forma, a transformação que o BMB vem sofrendo nos últimos tempos não dá direito de se caracterizar os grupos que, de forma mais intensa, deformaram o passado, como inautênticos. Na verdade, estes grupos fazem parte de um processo contínuo de transformação enquanto agentes de mudança e representantes contemporâneos de ações inerentes a qualquer comportamento transitório, como é o caso da música e da dança.

É importante perceber que as transformações protagonizadas pelo sotaque de orquestra tiveram evidentes repercussões nos outros sotaques. Os grupos dos sotaques mais “tradicionais” viam no sotaque de orquestra resultados performativos que lhe ofereciam mais oportunidades de atuação e também um impacto maior na recepção. Assim, os grupos de sotaque de zabumba e de matraca têm vindo a aproximar-se de modelos propostos pelo sotaque de orquestra no que diz respeito à temática das toadas e à forma de organização empresarial. Para alguns eruditos locais, esta aproximação pode também traduzir-se num perigo de “perda de originalidade”, que se enfatiza ainda mais quando se estabelece como modelo os grupos parafolclóricos. Isto mesmo está expresso no texto do presidente da Academia Maranhense de Letras, o escritor Jomar Moraes, publicado no Jornal “O Estado do Maranhão”, de 27 de junho de 2001. Jomar vê nessa síntese do BMB do Maranhão a perda da afirmação e da articulação dos distintos níveis de pertencimento³³, no entanto reconhece a necessidade do que denomina de evolução:

É uma besteira muito grande a pessoa dizer: - Esse não é o boi que eu conheci no meu tempo de jovem, o boi não era assim. A pessoa tem que tomar consciência que no tempo de jovem do meu pai não é o boi que eu conheci, que no tempo de jovem do meu avô o boi não era o que eu conheci. Então há uma evolução, é preciso evoluir. Agora, esse evolução é bom que seja natural que não seja “fabricada” que seja uma influência endógena e não exógena, que não venha alguém de fora ditar regras como acontece com um patrocínio. Ditar modas, porque assim desvirtua totalmente. Essa evolução natural tem que haver, porque se não houver o boi deixa de ser uma brincadeira para ser uma fantasmagoria. Se o boi, eu mesmo, o boi que eu conheci em Carutapera, se continuasse hoje seria um espantalho, seria uma fantasmagoria. Era um boi feio, coberto de pano preto, ornamentado de flores, às vezes, flores de crepom, uma coisa mais ou menos que se dirá é pobre, mas era bonito naquela tempo. Portanto, esses brilho de canutilhos, de lantejoulas que hoje imperam no boi foram uma caminhada, eu acho que é legítimo é natural (Jomar Moraes, 13/8/2012).

³³ Os sotaques costumam identificar e afirmar os diversos níveis de pertencimento. Torcer pelos Bois do Maracanã e da Maioba, que representam os sotaque da Ilha, é o mesmo que declarar o pertencimento à Ilha de São Luís, da mesma forma que se identificar com os Bois de Morros e Axixá é afirmar o pertencimento à região do Munim.

Podemos dizer que a discussão em torno da relação ambígua entre o tradicional e o moderno, as vantagens e desvantagens e, sobretudo, a tentativa de encontrar fronteiras objetivas entre ambos os universos (o tradicional e o contemporâneo) é inerente à sociedade capitalista em que vivemos, dicotômica e submissa às regras de um mundo comercial e midiático, da tecnologia da informação, das indústrias culturais (Lipovetsky e Serroy, 2007). E é, evidentemente, extensiva a todos os ingredientes da cultura, seja ela material, seja enquadrada no domínio problemático do imaterial. Quando o Samba passava por substanciais alterações em sua forma, com inserções de novos instrumentos e novas temáticas, o Brasil assistiu a uma forte discussão pública sobre o assunto. O compositor Paulinho da Viola utilizou a poesia cantada para se posicionar da seguinte forma:

Argumento

*Tá legal
Tá legal, eu aceito o argumento
Mas não me altere o samba tanto assim
Olha que a rapaziada está sentindo a falta
De um cavaco, de um pandeiro ou de um tamborim
Sem preconceito ou mania de passado
Sem querer ficar do lado de quem não quer navegar
Faça como um velho marinheiro
Que durante o nevoeiro
Leva o barco devagar*

No que ao BMB diz respeito, esta discussão parece ser bem mais antiga, uma vez que, já em 1868, o cronista Sacramento se referiu à inclusão das matracas no folgado, mostrando-se visivelmente surpreso com as inovações apresentadas:

Effectivamente [sic] as legendarias figuras do – bumba – d’este anno [sic] não deram especimens d’aquelle [sic] antigo sainete do boi dos tempos em que eu e vós, leitores moços, éramos ainda crianças. Só na extravagancia [sic] do vestuário eram exactas [sic] e parecidas às de out’rora [sic]; as mesmas casacas velhas com enfeites de pedaços de papel, com excepção [sic], porém, do caboclo guerreiro, que com certeza não tinha o brilho das pennas [sic], o garboso cocar, o leve e ligeiro do enduape do caboclo antigo, que era em tudo semelhante aos heroes [sic] indigenas [sic] do nosso poeta Gonçalves Dias (Sacramento em Semanário Maranhense, 5 de julho de 1868).

As inovações, notadamente a introdução dos instrumentos de sopro e cordas no folgado do BMB, com a alteração da música e da dança, fazem parte de um processo que, de certa forma, ajudaram na recontextualização e ressignificação do BMB. O corte com o passado não se

concretiza de forma plena, apresenta-se apenas como virtual, pois mesmo que aparentemente estejamos perante “outro” fenômeno, que se traduz por uma diferença visual, musical, rítmica, sexual e ritual, o passado efetivamente se mantém num processo dialógico que justifica o presente e se refletirá no futuro.

6.4 O BMB e a indústria cultural

Através de que processo o BMB foi efetivamente transformado em mercadoria?

O entendimento da música como mercadoria resulta do desenvolvimento dos postulados da teoria crítica da Escola de Frankfurt, a partir das ideias de Max Horkheimer e Theodor W. Adorno. É a partir desta escola que, por volta de 1947, se estabelece o conceito de Indústria Cultural enquanto reprodução tecnológica, seriada de bens simbólicos, onde o valor do uso é substituído pelo valor da troca (Adorno & Horkheimer, 1947). Se considerarmos esta proposta de Adorno e Horkheimer, verificamos que o BMB foi efetivamente objeto de massificação, onde o valor simbólico do ritual e da crença se evadiu por detrás do valor monetário, agora hegemônico.

Durante a década de 1940, a dimensão formal da performance do BMB foi transformada em espetáculo. Podemos dizer que estamos perante um processo de mercadorização. João Pereira – industrial maranhense - negociava com os produtores culturais de Teresina e Caxias as apresentações do Boi Resolvido. Pelas informações dos nossos colaboradores, os convites aos grupos de BMB para performar no bairro do Anil não envolviam pagamento em dinheiro, mas apenas pagamento em forma de capim (bebidas alcoólicas: cachaça e conhaque). Neste caso, a música e a dança foram recortadas do seu contexto original de performance (contexto ritual, geográfico e humano) para serem transformadas em objetos de troca e exposição.

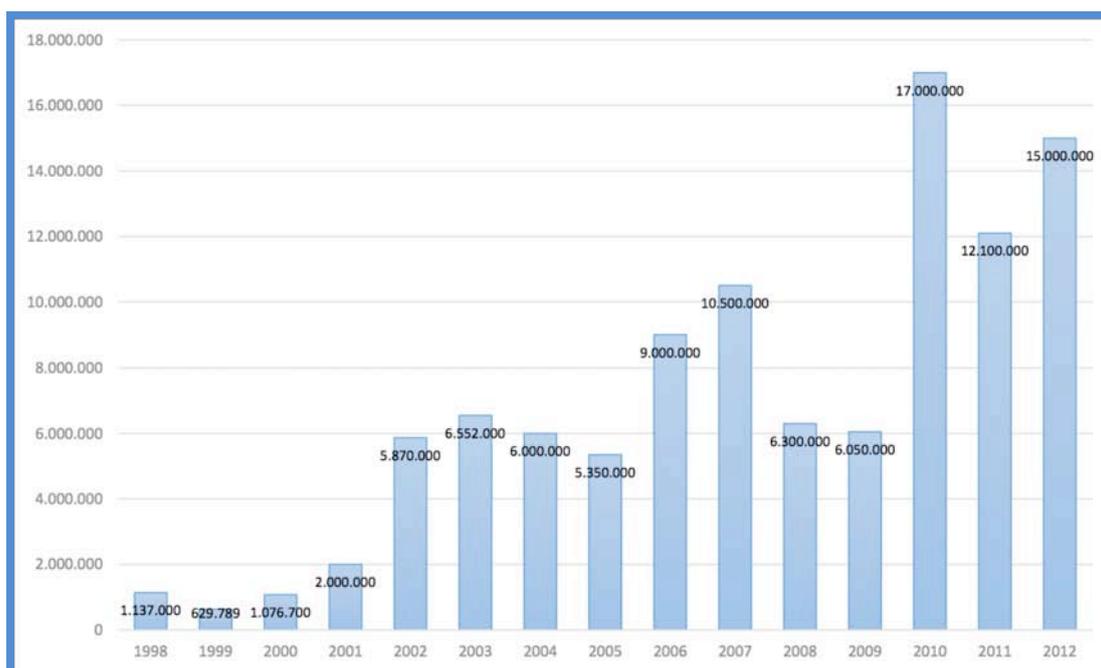
Já em 1934, no Bairro de João Paulo havia notícia da organização de festivais de BMB, que procuravam eleger as melhores toadas de BMB do ano. Estes concursos eram organizados inicialmente por radialistas e comerciantes, e, depois, promovidos pela Prefeitura de São Luís (Barros, 2006). No ano de 1956, foi aprovado, na Câmara Municipal da cidade de São Luís, um projeto que previa a realização de concurso de *BMB* com prêmio em dinheiro para o melhor grupo e para a melhor toada. Esses concursos eram transmitidos pelas emissoras de

rádio – Rádio Tupi e Rádio Voz de Fátima. Esse processo de mercadorização foi intensificado a partir da década de 1960. Donato refere-se, do seguinte modo, sobre a sua participação, no ano de 1962, como cantador do BMB de Axixá de Francisco Naiva, numa apresentação do grupo no Largo do Carmo, na Rádio Gurupi, no Centro de São Luís:

(...) era o concurso do boi (...) já tava na hora de subir para o palanque (...) o locutor anunciou: - agora nós vamos ouvir a retirada do boi da Maioba e vamos receber com uma salva de palma o bumba boi de Axixá. Quando disse o Boi de Axixá a bicha roncou... pera aí que Axixá também tem nome, eles desceram de lá e nós entramos por aqui, eles bateram com a mão pro outro, ah, aqui não vão brigar não. Quando chegamos lá, quando parou lá o cara lá de cima - quem é que vai cantar a toada prós daí? (...) Aí Chiquinho disse: - É esse moço aqui. (...) No microfone ele largou a toada “Maranhão é minha terra querida, tem o governador um homem de bom coração, Eu vim saudar o prefeito da cidade e o Coronel Mochel que comanda o batalhão, eu vim saudar os deputados e senadores com nossos vereadores desse nosso Maranhão (...) Aí, o boi ficou com um gabarito. Quando o Milton terminou de cantar essa toada o boi já era o campeão (Donato, 05/09/2012).

Os concursos de toadas e de grupos de bois (que recebiam o prêmio em dinheiro) e o pagamento das performances do BMB, feitas para os turistas por parte da MARATUR, são os primeiros sinais da intensificação da mercadorização do BMB. Por seu lado, o próprio governo local, como atrás foi dito, aproveita-se da existência do BMB não só como forma de gerar representantes icônicos Maranhenses, como também de retirar dividendos políticos e económicos do acolhimento e investimento nesta prática performativa. Por essa razão, o processo de institucionalização do BMB, que deixou de ser apenas uma manifestação das classes populares, passando agora a ser composto por diversas camadas sociais, vai se tornar mais uma fonte de renda para os seus protagonistas enquanto mercadoria. É essa mercadoria que atrai *“turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem”* (Canclini, 1989/2011: 22).

A partir de 1998 até 2012, o governo do Estado do Maranhão fez um investimento maciço no Festejo Junino que tem o BMB como atração principal, como está demonstrado no quadro abaixo:



Quadro 32. Recursos despendidos nos Festejos Juninos de 1997 a 2013. Fonte : Governo do Maranhão.

Porém, com o advento da gravação sonora, o BMB ficará sujeito a um outro processo maciço: o da reprodução tecnológica de parte da sua performance, a da música.

6.4.1 As Mídias e a Valorização das Toadas

A partir da década de 1970, o *BMB* adquiriu um protagonismo singular enquanto produto gravado e divulgado pelos *mass media*. Abandonou o nicho regional e local onde era performado ao vivo para se alojar no mercado da indústria, adquirindo uma dimensão nacional. Este fenómeno ocorreu a partir da valorização das toadas do folgado, que passaram a ser gravadas e comercializadas, do uso do rádio e da televisão como instrumentos de divulgação e, principalmente, do aporte econômico injetado nos festejos juninos por parte do governo do Maranhão, que via no *BMB* um atrativo para os turistas.

Como atrás foi dito, o crescimento do BMB no mercado da indústria cultural corresponde também ao desvanecimento de outros ícones da cultural maranhense, como é exemplo a sua associação à erudição literária. Isto mesmo está expresso nas palavras do escritor Jomar Moraes:

A influência midiática. Nós estamos na cultura do espetáculo, no predomínio do midiático. Então, os governos vão atrás do boi porque ele dá uma visibilidade imediata e uma tal popularidade (...) em busca de voto, de certo modo “pão e circo (Jomar Moraes, 13/08/2012).

A visão de Moraes é compartilhada por Vargas Llosa, que se refere ao desvanecimento da cultura literária como um processo de frivolização:

A impressão que tenho é que não é apenas uma dimensão, mas todo o conjunto da vida em sociedade que está afetado por isso que poderíamos chamar a frivolização, a banalização. A cultura procura hoje, mesmo que não o deixe explícito, sobretudo divertir, entreter. E tradicionalmente não era essa a função da cultura. A cultura tentava responder às grandes perguntas: que fazemos neste mundo? Temos um destino ou não? Somos realmente livres ou somos seres movidos por forças que não controlamos? Toda essa problemática, que era à qual a cultura procurava dar resposta, praticamente se extinguiu hoje em dia, desapareceu (Vargas Llosa, em <http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/cultura-de-espetaculo/>).

Digamos que o progressivo protagonismo que a música popular, e em particular o BMB, foi adquirindo no Maranhão, muito por conta da sua possibilidade de divulgação na mídia, trouxe também elevadas preocupações aos representantes da cultura literária erudita. Para isso contribuíram também dois importantes movimentos que colocaram, a partir da década de 1970, a música produzida no Maranhão em evidência. O primeiro foi a criação do LABORARTE – Laboratório de Expressão Artística do Maranhão – e o segundo foi a presença de Haroldo Tavares como prefeito de São Luís.

O LABORARTE, fundado em 1972, tinha como proposta fundamental o desencadear de um movimento estético-político que tivesse como base a cultura popular maranhense. O Brasil vivia sob o regime político de exceção (Ditadura Militar) e os intelectuais e artistas buscavam uma maneira de enfrentar o regime, quer fosse de forma física direta - como aconteceu com a guerrilha do Araguaia -, quer de forma indireta – através das artes, notadamente do teatro e da música. Fundado por Tácito Borralho, teatrólogo e teólogo de formação, o LABORARTE congregou os jovens artistas de São Luís que passaram a pesquisar a cultura popular do estado e a usá-la como instrumento de educação e de formação política.

A riqueza disso tudo estava, por exemplo, no trabalho de música: identificar instrumentos, seus fabricantes, forma de fabricação, matéria-prima etc. Mas também na musicalidade deste ou daquele ritmo, as possibilidades de conhecer acordes novos, formas de tocar, de harmonizar, coisas que devidamente depuradas, testadas, resultaram em uma nova proposta de composição para a música popular maranhense (Borrvalho, 2005: 44, 45).

Três compositores maranhenses, César Teixeira, Sérgio Habibe e Josias Sobrinho frequentaram o LABORARTE, procurando inscrever nas suas composições os princípios regionalistas nos quais o LABORARTE se alicerça. Estes compositores foram buscar no BMB e Tambor de Crioula a inspiração para as suas obras. O processo é descrito por Sérgio Habibe, no trabalho de Tácito Borrvalho, da seguinte forma:

Sérgio Habibe relata que naquela época fazia um tipo de música, César Teixeira fazia outro e Josias Sobrinho, um outro. E que foi só começarem a trocar ideias para chegarem, facilmente, a um consenso: os ritmos do bumba boi, do tambor de crioula etc. Foi só trabalhar nisso, e começou a aparecer um perfil de música maranhense (Borrvalho, 2005: 41).

Estes três compositores são responsáveis pelas obras gravadas e lançadas no álbum intitulado “Bandeira de Aço”, em 1978, interpretadas pelo cantor Papete, um álbum que veio a constituir um marco seminal do que é hoje considerada como “música maranhense” (*vide infra*).

O segundo movimento que identifico como fundamental para o fortalecimento da cultura popular e da música de BMB, no início da década de 1970, foi gerado a partir da presença do engenheiro Haroldo Olímpio Lisboa Tavares, como prefeito de São Luís. Haroldo Tavares teve uma formação educacional europeia, o que, provavelmente, o levou a conceber a ideia de que a cultura maranhense era um bem cultural de valor e que poderia se tornar um produto de atração turística (Azevedo Neto, 2011). Assessorado por Américo Azevedo Neto, estudioso da cultura popular maranhense, Haroldo Tavares autorizou, em 1971, que fosse feito o 1º Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão e que fossem registradas em discos as 12 canções selecionadas, exigindo que os arranjos e a direção musical fossem feitos pelo Maestro Paulo Moura⁸⁶ (Azevedo Neto, 2011). Entre as doze canções selecionadas, uma foi destacada.

⁸⁶ Paulo Moura foi, no quadro do Brasil, um músico bastante conceituado. Foi clarinetista e saxofonista, arranjador, maestro, compositor popular e sinfônico nascido em 1932 e falecido em 2010. Tocou sob a regência do Maestro Leonard Bernstein, quando este esteve no Rio para conduzir e interpretar obras suas e de Gershwin (“Rhapsody in Blue”). Em concursos promovidos por Paulo Santos, apresentador dos programas “Concertos Sinfônicos” e “Em tempo de Jazz” da Radio do Ministério da Educação - MEC, em 1952, Paulo Moura é premiado como melhor clarinetista e melhor saxofonista. <http://www.institutopaulomoura.com.br/vida.html>

De autoria do poeta Souza Neto (letra) e Ubiratan Souza (música) e intitulada “Toada Antiga”, a obra é composta na forma A-B. Na parte A, a poesia cantada relata a alegria gerada pelo retorno ao Maranhão, enaltecendo seus sobrados e seus campos. Na parte B é apresentada uma toada de BMB de sotaque de orquestra, sobre um arranjo característico do tipo de refrão, executado pelos trompetes nas toadas daquele sotaque. Como o festival foi transmitido ao vivo pela TV Difusora, a comunidade de São Luís conhecia bem as canções, notadamente a Toada Antiga (vide DVD anexo: Exemplo 20). Segundo o Maestro José Américo Bastos, a canção “Toada Antiga” foi a primeira gravação a utilizar os elementos musicais do BMB de orquestra: “naquela época [década de 1970] fazer um disco era muito caro e muito difícil para quem morava no Maranhão” (Zé Américo, 05/04/2014).

Toada Antiga

Ubiratan Souza e Souza Neto

$\text{♩} = 100$

So - bra-dões An - ti - gos can-ti - gae co - res
Naex-plo - são de vi - da do ser - ta - ne - jo

Cam-pos e cer - ra - dos fu-tu - ro em flo - res Ve - jo
For - joa força for - te do meus de - se - jos Can - to

o ber - ço An - ti - go Sin - to o A - bra - ço A
a toa - da An - ti - ga Bei - jo a mão A

mi - go Vol - tei Ao Ma - ra nhão *Trompetes*
mi - ga Vol - tei Ao Ma - ra nhão **molto accel.**

$\text{♩} = 175$

Tea - le

van - ta boi ma - lan - dro ba - lan - ça car - çae vem Quea do -
na da ca - sa dan - ça meu boi eas fi - lhas dan - çam tam - bem

Mi - nha ter - ra tem pal - mei - ras on - de can - tao sa - bi - á
rei - ro que eu can - to de pe - na co - car e tu -

Que - ro ver me - lhor po - e - ta meu boi queo po - e - ta do lu - gar
do Prá to - par meu de - sa 'fi - o meu boi tem que ser ca - bra pei - tu

do No ter -

*Sobradões antigos, cantiga e cores
Campos e serrados futuros em flores, Abab
Vejo o berço antigo
Sinto um abraço amigo
Voltei ao Maranhão
Na explosão de vida do sertanejo
Onço a força forte dos meus desejos
Canto a toada antiga
Vejo a mão amiga
Voltei ao Maranhão
Te alevanta boi malandro
Balança a carcaça e vem
Que a dona da casa dança meu boi
As filhas dançam também*

*Minha terra tem palmeira onde canta o sabiá
Quero ver melhor poeta meu boi que o poeta do lugar
No terreiro em que eu canto
De pena, cocar e tudo
Prá topar meu desafio meu boi tem que ser cara
peitudo
Explosão de vida cantiga e cores
Cantos e sobrados futuro em flores
Vejo o exílio antigo
Volto ao meu corpo abrigo
Cantando o Maranhão
Minha terra tem palmeiras, onde canta o sabiá.*

Figura 99. Canção “Toada Antiga”. Transcrição feita a partir do Long Play “I Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão”.

Como as gravações que comporiam o registro do 1º Festival seriam feitas no Rio de Janeiro, o então Diretor do Departamento de Cultura do Município, Américo Azevedo Neto, que mantinha uma relação de proximidade com os grupos de sotaque de matraca, e defendia os grupos considerados tradicionais⁸⁷, solicitou ao Prefeito Haroldo Tavares que autorizasse o registro em LP das toadas do BMB de Tabaco do bairro da Madre Deus³⁶.



Figura 100. Capa e selo do Long Play “I Festival da Música Popular Brasileira no Maranhão”.

Tal empreitada era considerada ousada para a época, pois teria que se deslocar até o Rio de Janeiro um grupo grande de compositores e tocadores para fazer as gravações. Tabaco, Vavá, Ari, Carrinho Canela de Praga, Baú Cabeça de Cuspo, Sapo, Cristóvão, Toinho Roxo, Manoel Onça, Betinho e outros compositores foram os protagonistas desse episódio (Azevedo Neto, 2011). “Na década de 70, para nós de São Luís, um disco era ainda algo misterioso e distante. Um disco de BMB era ainda mais impensado, pois as toadas eram vistas como uma música menor e sem importância” (Azevedo Neto, 2011: 95). Azevedo Neto relata este episódio como uma espécie de “epopeia”, exprimindo a dificuldade que encontraram na relação dos músicos com as tecnologias, designadamente com a presença ameaçadora do microfone.

⁸⁷ Azevedo Neto defende a ideia de que “O BMB tem um compromisso”. Assim propagava que os grupos de Zabumba e de Matraca são os verdadeiramente originais.

³⁶ Madre Deus é um bairro boêmio da cidade de São Luís, onde muitas manifestações populares foram originadas e berço de um dos mais antigos e longevos grupos de BMB.

No ano seguinte, ainda com o entusiasmo da gravação do primeiro disco (LP) do BMB da Madre Deus, o prefeito autorizou a gravação de mais um disco de BMB, desta vez feita do boi de Pindaré, de João Cância. Esse trabalho marcou veementemente essa fase inicial das gravações, pois nele foi incluída a toada “Urrou”, da autoria de Coxinho, que se tornou a mais tocada do Long Play e foi vencedora do concurso de toadas daquele ano. Essa toada ficou conhecida no Maranhão e no Brasil, sendo, posteriormente, instituída por lei como o hino e símbolo do folclore maranhense.

A partir da grande aceitação da toada Urrou, a relação do boi com a comunidade, e mesmo com os meios de comunicação de massa, foi-se alterando. Azevedo Neto atribui, de forma bastante crítica, aos registros fonográficos os primeiros movimentos para a industrialização do BMB:

O boi estava salvo. Ou substituído, porque a partir daí a curiosidade e o interesse pousaram seus olhos vermelhos sobre ele. De legítimo brinquedo virou falso trabalho, de musa verdadeira virou mentiroso poeta. O boi, a partir dali, nunca mais foi o mesmo. Na minha opinião, esse o marco. Esse o momento. Essa a cama em que nossa cultura popular perdeu a virgindade e passou a entregar-se a quem lhe paga mais (Azevedo Neto, 2011: 107).

Em 1974, com o intuito de editar anualmente um Long Play de BMB, a Prefeitura de São Luís patrocinou o registro do trabalho do Boi de Guimarães de Lauro, onde, além das toadas, foram gravadas canções que embalavam o Divino Espírito Santo, que o amo do boi também organizava, assim como o grupo de tambor de crioula que ele mantinha (Azevedo Neto, 2011). Este aspeto revela que o Boi era usado como intermediário para a criação de produtos áudios mais versáteis e mais vendáveis pela sua diversidade.

A década de 1970 foi também marcada pelas viagens dos diversos grupos de BMB a diferentes lugares do país, para participarem em festivais, feiras e eventos similares. O BMB “começa a ser exportado como representante, por excelência, da ‘cultura popular maranhense’, por iniciativa do Governo do Estado” (Cardoso, 2008: 67). Diversos grupos viajaram representando o Maranhão pelo país: o BMB de Pindaré para Brasília; o BMB de Axixá para Brasília e São Paulo; e a Turma de São João Batista para Teresina, Maceió, Recife, Olinda, Belo Horizonte, Rio de Janeiro e São Paulo (Nunes, 2011).

Em síntese, seja em formato disco, seja em forma de espetáculo ou concurso, podemos dizer que a partir da década de 1970 o BMB foi, acima de tudo, um produto comercial gerador de públicos específicos que, por sua vez, lhe imputam alterações significativas definidas pelo próprio mercado.

O protagonismo do LABORARTE e dos seus compositores atingiu um momento simbólico com a publicação do LP *Bandeira de Aço*⁸⁸, com o selo de Marcus Pereira, em 1978. *Bandeira de Aço* foi gravado pelo percussionista e cantor maranhense José Ribamar Viana (1947), conhecido internacionalmente como Papete. Esse LP marcou a entrada da música maranhense no mercado nacional. Podem-se notar algumas distinções nos ritmos e melodias, que se fundem e exteriorizam um sotaque que é possível encontrar noutras músicas performadas no Maranhão e identificadas pelos maranhenses como “regionais”. O uso dos instrumentos utilizados no BMB, como pandeirão, tambor e matraca, enfatiza ainda mais esta remissão da música para o estado do Maranhão.

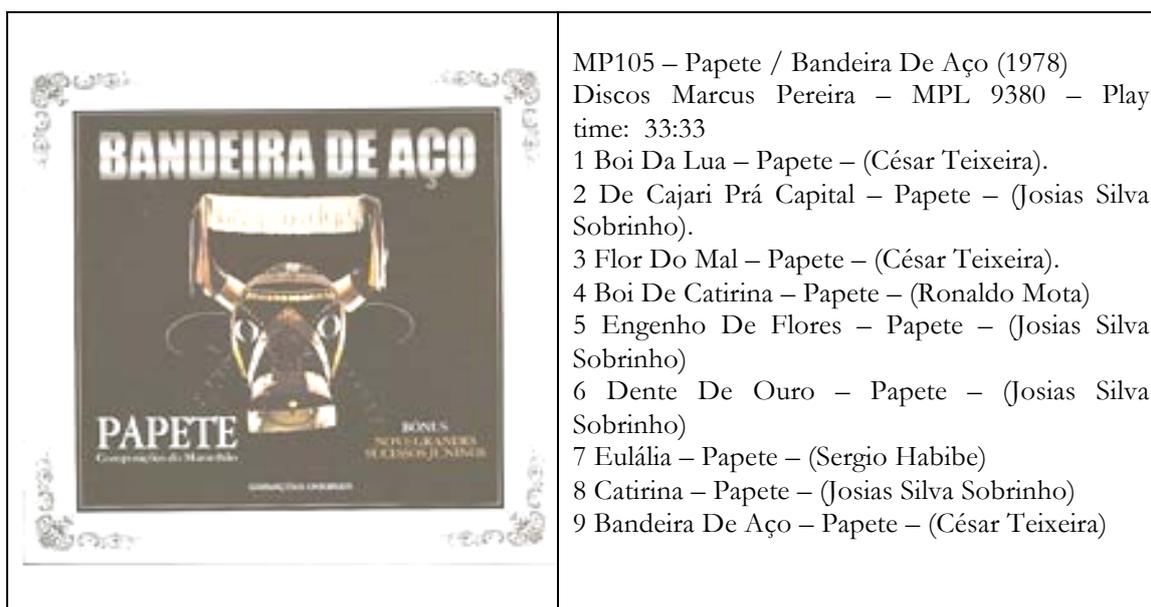


Figura 101. Capa e contra capa do LP *Bandeira de Aço*.

⁸⁸ O Plenário da Assembleia Legislativa do Maranhão aprovou, na manhã desta quarta-feira (14), o Projeto de Lei Nº 163/2013, de autoria do deputado Bira do Pindaré (PT), que torna Bem Cultural Imaterial do Maranhão as músicas do registro fonográfico intitulado "*Bandeira de Aço*", gravado pelo cantor Papete. Papete é cantor, compositor e percussionista. Trabalhou como produtor, arranjador e foi eleito um dos três melhores percussionistas do mundo quando participou do Festival de Jazz de Montreux, na Suíça, nos anos de 1982, 1984 e 1987.

Com a divulgação nacional da música maranhense através do LP *Bandeira de Aço*, os compositores de música popular do Maranhão buscaram na forma toada um modo de inspiração de concentração das suas composições. No ano de 1982, a Rede Globo de Televisão realizou o Festival MPB Shell 82. Nesse festival, o compositor maranhense Giordano Mochel participou defendendo a toada intitulada “O auto do boi vagalume”. No festival de 1985 – Festival dos Festivais –, também promovido pela Rede Globo de Televisão, Ubiratan Souza concorreu com “Tempo Certo”, uma toada de sotaque de orquestra que chegou à fase final do concurso. A música foi defendida pelo grupo Casinha da Roça, composto por maranhenses radicados em São Paulo e pode ser visualizada no site: http://www.youtube.com/watch?v=Xcr71o_iyPA

A presença do BMB na paisagem sonora dos brasileiros, conseguida através da divulgação por via da rádio e das gravações, adquiriu um lugar particular quando a toada do Mestre Donato "Bela Mocidade", composta em 1979, foi gravada em disco pela cantora Maria Bethânia, em 1996. Bethânia incluiu a toada no seu disco/show “Âmbar”. Trata-se de uma toada de sotaque de orquestra. O fato de ter sido adotada por uma cantora do *mainstream* da música popular brasileira confere-lhe um lugar de enorme prestígio, enfatizando – e ainda mais – o lugar que já ocupava no quadro do Maranhão, quando confrontado com outros sotaques. A partir desse ano, o Boi de Axixá – de onde provem o autor Donato Alves - manteve a tradição de gravar um LP todos os anos, tendo até hoje registrado 15 LPS/CDs. Esta tradição é exportada e adotada por outros grupos de Boi de Orquestra, tal como refere Isaurina Nunes: “Se os primeiros discos gravados ofereciam certa diversidade nos estilos dos grupos de Bumba-meu-boi, nos anos 80 predominam os lançamentos de LP’s de Bois de orquestra” (Nunes, 2011: 58).

Outros grupos de sotaque de orquestra como Morros, Nina Rodrigues, Mocidade de Rosário passaram a produzir LP quase que anualmente, com as suas toadas, com arranjos mais sofisticados e com músicos profissionais recolhidos das Bandas de Música das corporações militares. Os Long Plays, depois Compact Disc (CD), propiciavam o consumo e a venda das toadas de BMB como produto cultural, independentemente da performance do grupo. Utilizando o mesmo suporte, foi possível estabelecer ainda mais mudanças no BMB, como, por exemplo, aquelas que são visíveis no LP “O Brejeiro”, que incorpora canções e toadas de

BMB compostas por Camélia Viveiros⁸⁹, e destinadas às crianças, como forma de proporcionar uma educação musical “regionalista”. Com a ampliação das redes de comunicação e a instalação de mais retransmissoras de rádio e de televisão, a indústria cultural do BMB foi então intensificada.

6.4.1 O BMB e o rádio

Mesmo antes que se pudesse dispor dos registros das toadas de BMB no formato de discos (long play), Helena Leite, filha de Josias Carreiro (amo de boi), nascida na cidade de Viana⁹⁰ em 1953, apresentava um programa na Rádio Educadora do Maranhão, de alcance regional, no início da década de 1970. Apesar de o programa apresentar as músicas que faziam sucesso naquela época, tinha como fito a exposição da música do BMB. Helena Leite utilizava um gravador de rolo para registrar as toadas cantadas nos ensaios dos BMB e as reproduzia nos programas que apresentava. Em 01 de junho 1972, Helena se transferiu para a Rádio Timbira, uma rádio local igualmente situada no Maranhão. A rádio Timbira mantinha seu estúdio no décimo andar do mais alto edifício da cidade de São Luís, conhecido por ser a sede do Banco do Estado do Maranhão – BEM. Um novo programa “Canta Sertão” foi idealizado para apresentar as canções da cultura popular maranhense, destacando o BMB.

Eu queria mostrar era boi, mas não tínhamos como. Não tinha Cd, não tinha LP, não tinha aqueles discos menores que a gente chama de compacto, não tinha nada, aí o que eu fazia, peguei um gravador, um gravador enorme cheio de teclas, parecia um piano aí eu comecei a ir nos ensaios dos bois, gravava e trazia para rodar (...). Depois eu comecei a trazer os cantadores dos povoados para São Luís. Eles vinham em cima de caminhões. Às vezes eu fazia ao vivo. (...) eu fazia concurso do melhor cantador de boi, o mais bonito, essas coisas que eu trouxe (Helena Leite, 31/01/2013).

Helena relata a dificuldade que encontrava para realizar o programa no 10º andar do prédio, onde o estúdio da rádio Timbira estava localizado por conta da discriminação existente com BMB:

⁸⁹ Camélia Viveiros foi uma reconhecida professora de música, que se dedicou a ensinar essa arte, principalmente às crianças.

⁹⁰ Município da Baixada Maranhense, região onde nasceu o BMB de Sotaque da Baixada.

Eles não gostavam que boeiro subisse de elevador. Aí, eu tinha brigas imensas, eu ameaçava tocar fogo lá se eles não deixassem o pessoal subir. Coxinho vinha em sua cadeira de roda, seu filho Zequinha [hoje cantador de BMB] pequenininho acompanhando o pai. Todos eles para cantarem na rádio Timbira (Helena Leite, 31/01/2013).

Como ainda não havia os *long plays* com toadas de BMB, Helena convidava os cantadores para se apresentarem ao “vivo”, a partir do estúdio da emissora.

Apesar do sucesso que estes cantadores maranhenses adquiriam na rádio – razão pela qual eram reincidentemente convidados a participar nos programas de Helena Leite, sendo agraciados publicamente com ordens de mérito nacional, como foi o caso de Humberto do Maracanã, cantador do BMB de Maracanã – eles permaneciam como personagens secundárias no quadro social e musical do Brasil. O fato de a maioria dos cantadores ser constituída por iletrados, gerava estigmas dificilmente ultrapassáveis por uma sociedade extremamente estratificada como era a brasileira. Esta questão, de resto, foi objeto de reflexão pelo antropólogo Gilberto Freyre, que, em 1926, no seu manifesto regionalista⁹¹ fez a defesa das pessoas, que apesar de não serem detentoras de diploma obtido por um estudo sistematizado, detinham, no entanto, um conhecimento obtido pela própria experiência vivida. Freyre os distinguia com o título de Mestre: “*Quem se chega ao povo está entre mestres e se torna aprendiz*” (Freyre, 1952/1996: 66). A partir do ano 2000, o MINC reconheceu o valor dessas pessoas e passou a distingui-los com o título de Mestre.

Em 1980, Helena Leite se mudou para o Rio de Janeiro e foi substituída por Concita Castro. Tal como Helena, também Concita teve dificuldades na sua missão de promoção da música do Maranhão, sobretudo pelo modo como os músicos de BMB eram ainda vistos pela cultura hegemônica, urbana, cosmopolita e profundamente estratificada. O trabalho de Concita, assim como havia acontecido com o de Helena Leite, sofreu muita discriminação pela enorme artificialidade que representava a gravação de uma prática performativa profundamente

⁹¹ O Manifesto Regionalista foi lido no Primeiro Congresso Brasileiro de Regionalismo, que aconteceu em Recife – PE, durante o mês de fevereiro de 1926. No Manifesto Regionalista, Freyre relacionou algumas das ideias e fez uma forte defesa e valorização das cozinheiras, que não se deixaram corromper pela cozinha francesa, nem pela indústria norte-americana das conservas; dos cantadores de modinha; dos babalorixás, que via como mestres da dança; dos curandeiros - que denominou de doutores em ervas -; dos matutos, que se vestiam de acordo com o clima, das morenas com seus cabelos amaciados pelo mais puro óleo de coco e perfumado pelos mais cheirosos jasmims; dos jangadeiros, dos trabalhadores dos engenhos e trapiches e a todos considerou mestres.

telúrica para a qual um ambiente de estúdio era hostil⁹². Felizmente, a transferência da Radio Timbira para o bairro de Fátima favoreceu a afirmação do programa de rádio, pois a arquitetura do prédio permitia que a transmissão do BMB fosse feita a partir da rua, com a participação dos grupos de BMB e da comunidade daquele bairro, que se deslocava para apreciar a cantoria das toadas (Castro em Silva & Reis, 2007).

Em 04 de dezembro de 1999, Helena Leite retornou ao Maranhão e iniciou um novo programa, "Show da Capital", na Rádio Capital, lançando uma cruzada de rádio em defesa do BMB. Durante todo o ano, as toadas de BMB foram apresentadas das 14:00h até às 16:00h em seu programa. No mês em que ocorria os festejos carnavalescos, as toadas davam lugar às marchinhas e aos sambas enredos das Escolas de Samba de São Luís. Em 2011, Helena Leite retornou à rádio Educadora para apresentar o programa Canta Maranhão, onde o BMB e o tambor de crioula são os principais folguedos divulgados.

Em 1984, o radialista e apresentador José Raimundo Rodrigues, que desde 1978 já trabalhava na Rádio Difusora do Maranhão, idealizou um programa, de alcance nacional, onde pudessem ser apresentadas as toadas do BMB. Em sua opinião, já havia muitas toadas registradas, mas estavam apenas confinadas ao Maranhão. José Raimundo reconheceu que muitos radialistas já divulgavam as toadas de BMB em seus programas nas rádios do Maranhão, destacando Helena Leite, Jota Kerly, Carlos Henrique, Concita Castro, Manezinho do Rádio, entre outros. Enquanto esses radialistas citados divulgavam as toadas de BMB em um programa nas faixas AM, que também apresentava outros diversos gêneros musicais, ele propunha um programa semanal na faixa FM, voltado somente para as toadas de BMB. Foi então criado o "Programa Raízes". O programa não se deteve em apenas divulgar as toadas do BMB, mas enveredou por outros caminhos. Em 1986, foi lançado o I Festival de Toadas de BMB do Maranhão, promovido pelo Programa Raízes. O festival foi realizado na Praça Deodoro, a principal praça da cidade de São Luís, e foram escolhidas as três melhores toadas nos sotaques de orquestra, matraca, pandeirões e zabumba (França & Reis, 2007).

⁹² Um dos episódios que bem ilustra esta relação diatópica com o estúdio tem a ver com um momento dramático passado com a afinação dos pandeirões. A afinação dos pandeirões era conseguida através do calor do fogo emanado de uma pequena fogueira de papéis, que era feita dentro dos banheiros do prédio onde funcionava a rádio. Concita relata um episódio que quase se transformou em tragédia: o grupo da Mãoba fez uma fogueira ao lado do prédio para aquecer e afinar seus pandeirões. Uma faísca se deslocou até uns tonéis usados, como depositário de lixo (papéis usados) da agência bancária, e gerou um forte incêndio, o que levou os dirigentes do prédio a chamarem a atenção de Concita e, mais uma vez, lhe mostrar que o BMB não deveria ser levado a sério.

O Programa Raízes conseguiu um feito singular. Com o patrocínio do Governo do Estado do Maranhão, o programa passou a ser transmitido ao vivo pela Rádio Atual de São Paulo e, com o sucesso alcançado, foi expandido para o Rio de Janeiro através da Rádio Imprensa. A rádio Atual de São Paulo dispunha de um terreiro, local onde era instalado um palco para, no período da noite, se apresentar grupos da música nordestina. Ao lado disso, eram vendidas comidas dos mais diversos estados do Nordeste. No Rio de Janeiro, a colônia maranhense prestigiou tanto o programa que facilitou o deslocamento de diversos grupos de BMB para se apresentarem no Rio de Janeiro, São Paulo e muitos outros estados brasileiros. O Programa Raízes foi estendido para o formato de televisão, onde perdura até os dias atuais (Maio/2014).

6.4.2 Os festivais de BMB e a mídia

Os festivais de BMB são igualmente geradores de processos de divulgação musical e de inscrição mediática e tecnológica. Atualmente acontecem regularmente no Maranhão dois festivais anuais de BMB: o Encontro de Gigantes, organizado pelos grupos de sotaque de matraca desde 1991; e o Festival de BMB de Zabumba, que acontece igualmente desde 1991 sob a tutela da Associação Folclórica do BMB de Zabumba e Tambor de Crioula do Maranhão, com apoio do governo do Estado, por meio da Secretaria de Estado da Cultura. Estes festivais têm vindo a gerar produtos discográficos como o CD (*compact disc*) editado em 1996, com as toadas dos 16 cantadores que participaram no Encontro de Gigantes daquele ano. A partir de 1996, este festival passou a ser registrado em áudio, sendo depois transformado em CD para a venda ao público.



Figura 102. Encontro de Gigantes nos anos de 2006, 2010 e 2012. Fonte: Imirante.globo.com



Figura 103. Festivais dos Bois de Zabumba. Fonte: maranhaomaravilha.blogspot.pt

6.4.3 A patrimonialização do BMB como bem imaterial

O BMB tem feito uma viagem no tempo de permanentes conquistas e alterações do seu estatuto. Com ele também os seus protagonistas têm vindo a sair de um lugar de invisibilidade passando a assumir um protagonismo que, muitas vezes, extravasa o próprio circuito fechado do Maranhão. São vários os exemplos que demonstram esta alteração no estatuto do BMB. Em 2007, por exemplo, o Ministério da Cultura do Brasil, através da Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC), instituiu o **Prêmio Culturas Populares 2008 – Edição Mestre Humberto de Maracanã**, com a proposta de identificar, fortalecer e divulgar as manifestações das culturas populares brasileiras, além de valorizar os seus protagonistas. O nome atribuído ao *Prêmio Culturas Populares* faz referência ao cantor e compositor Humberto de Maracanã, nascido na capital do estado do Maranhão, em 02 de novembro de 1939. Mestre Humberto é um dos maiores divulgadores da cultura popular maranhense, em especial do BMB, tendo recebido em 2012, ao lado de outras personalidades regionais, o Prêmio da Música Brasileira, atribuído pelo Ministério da Cultura.

Nas edições de 2008, 2009 e 2012 do Prêmio Grupos Populares, o BMB do Maranhão foi agraciado com um número significativo de comendas, conforme podemos conferir no quadro abaixo:

Ano	Comendas Concedidas	Comendas ao Maranhão	Agraciados vinculados ao BMB
2008	40	05	03 - BMB Unidos Venceremos - BMB da Maioba - BMB da Liberdade
2009	40	05	04 - Grupo Folclórico e Cultural BMB Rei da Zona - BMB "Brilho de Cantanhede" - BMB de Costa de Mão - BMB Famosão de Humberto de Campos
2013		09	05 - Associação Beneficente Brilho do Sol Nascente - Associação Afro Didara e Cia Bumba Crioulo - Grupo Bumba-meu-boi Proteção de São João - BMB "Brilho da Noite" de São João Batista - Comunidade Guaribal - BMB Brilho da Sociedade da Vila Passos

Quadro 33. Quadro de comendas outorgadas pelo MINC aos grupos de BMB do Maranhão.

Em 2011, o mesmo Ministério da Cultura Brasileira, através do IPHAN, inscreveu o BMB na lista representativa do patrimônio imaterial do Brasil. Esse título é uma garantia de proteção do folguedo que, antes marginalizado, passa agora a bem nacional. É também uma garantia de prestígio, atribuindo-lhe um valor simbólico particular que lhe permite não só constituir um elemento constitutivo da malha expressiva que representa o Brasil (como são exemplo o tambor de crioula, o samba de roda, o frevo, ...), mas também aceder à possibilidade de se transformar em patrimônio da humanidade.

No carnaval de 2012, a Escola de Samba Beija Flor do Rio de Janeiro usou como tema do seu desfile de Carnaval a cidade de São Luís, exibindo o BMB como símbolo icónico do Maranhão. O desfile foi transmitido para todo o Brasil e países onde a rede Globo de Televisão dispõe de retransmissora, e mostrou vários grupos de BMB desfilando e representando a cultura do Estado do Maranhão.



Figura 104. Desfile da Ala do BMB na Beija Flor em 2013. Fonte: Jornal o “Estado do Maranhão”



Figura 105. Brincantes de BMB em Performance no Sambódromo do Rio de Janeiro na Ala do Boi na Beija Flor em 2013. Fonte: Jornal o “Estado do Maranhão”.

O BMB tem hoje expressão no quadro Nacional Brasileiro e também em toda a superfície virtual que é possível alcançar com a internet. Uma pesquisa na web com as palavras chave BMB do Maranhão permite aceder a uma média de 110.000 websites. No Youtube, a mesma busca identifica 11.400 resultados. A clara demonstração da importância do BMB para a

indústria da cultura no Maranhão é o investimento feito pelo Governo do estado, que nos últimos 10 anos aplicou R\$101.674.553,79⁹³ no apoio a esta prática performativa.

Por outro lado, a quantidade de CDs e DVDs produzidos na última década no Maranhão – só o governo do Estado na década de 2000 patrocinou 143⁹⁴ – e as inúmeras viagens nacionais e internacionais de grupos de BMB, são sinais significativos do impacto que o BMB tem vindo a ter para lá das fronteiras do estado a que estava confinado. Os produtores de BMB souberam aproveitar e se apropriar também das novas tecnologias de comunicação. Não ignoraram a velocidade dos acontecimentos e o consumo em escala mundial dos novos produtos culturais, conseguindo a inserção nesse mercado a partir da ressignificação do folguedo e da sua consequente recontextualização.

⁹³ Em Maio de 2014 esse valor correspondia a €33.434.578,68.

⁹⁴ Relatórios Anuais da Secretaria de estado da Cultura do Maranhão.

7 Conclusões

Ao longo deste trabalho procurei articular dois tipos de preocupações: (1) a definição do BMB enquanto prática performativa associada ao Maranhão e à sua história e (2) o modo como o BMB, através dos seus múltiplos sotaques, mas em particular aquele que hoje se designa por Boi de Orquestra, pode representar um espelho das relações políticas e intersubjetivas que podemos encontrar no Maranhão. A articulação dos diferentes tipos de informações que entretanto reuni, centrada na documentação histórica e na de terreno em diálogo com a minha experiência enquanto testemunha, brincante, músico e agente político, ofereceu-me uma condição privilegiada para entender o lugar que o BMB ocupa hoje e ocupou no passado enquanto território de identificação, representação e reconhecimento dos diferentes sujeitos, espaço de conflito, de conciliação e de resistência, e objeto de controle, regulação e vigilância na construção de mundos comuns. Uso, neste contexto, as propostas de Hannah Arendt (1958/2007) sobre o modo como os sujeitos se fazem representar em contextos de subjugação, e de Jacques Rancière (2006) sobre dissenso e política do sensível, sobretudo no que diz respeito à forma como podemos entender a construção de convergências entre universos subjetivos divergentes. Uso igualmente a proposta de Berger & Luckmann sobre o modo como a realidade é socialmente construída a partir de um mundo de ações intersubjetivas em que cada sujeito participa juntamente com os outros (2003: 40). De acordo com os autores a realidade é um conceito altamente individualizado e que depende do conhecimento que cada sujeito tem ou mostra ter sobre a própria (a sua e a dos outros). Para Berger & Luckmann a "realidade" é entendida “como uma qualidade pertencente a fenômenos que reconhecemos terem um ser independente de nossa própria volição (não podemos "desejar que não existam")” (...) sendo o "conhecimento" definido como “a certeza de que os fenômenos são reais e possuem características específicas” (idem 2003: 11).

Neste enquadramento, importa então perceber de que forma todos estes argumentos se articulam no sentido de entender o que o BMB e em particular o sotaque de orquestra, representa hoje no Maranhão e até que ponto ele é, também, uma metáfora da sociedade que o gera e que ele próprio constrói enquanto realidade e conhecimento. Retomo então o princípio teórico do qual parti, segundo o qual o BMB de Orquestra é hoje um território simultaneamente de diálogo, de inclusão e de disfarce que permite aos seus performers definir um lugar de interlocução interna e externa, e aos agentes políticos garantir a manutenção da

autoridade. Nesse sentido importa perceber o BMB a partir de três enunciados de identificação: o da **performance**, o da **história** e o da **política**.

O BMB enquanto território de identificação de diferentes sujeitos

Se atentarmos ao enredo do BMB, verificamos que ele se define enquanto um espaço de encontro entre os diferentes sujeitos que habitam o Maranhão. O enredo, construído em momentos históricos singulares que a dimensão da oralidade não permite localizar, inclui diversos tipos de significados. Desde logo identifica indivíduos e os seus protagonismos. No enredo estão presentes os alegados donos das terras – os colonos brancos –, os filhos da terra – os nativos índios –, e os trabalhadores das terras – os escravos negros. Cada um é representado pelo modo como regula o mundo que comparte: os brancos pelo poder que exercem sobre a vida dos outros, os índios pelo modo como comandam as forças da natureza, e os negros, escravos, pelo poder que a subalternidade lhes oferece de causar o dissenso. A articulação entre estes três mundos/realidades é também uma forma de inverter relações de subalternidade e de oferecer um lugar digno a cada protagonista. Cada um tem o seu papel na narrativa do enredo que, neste caso, oferece aos subalternos uma voz de decisão que a vida, para além do enredo, não autoriza. O enredo é, assim, um lugar catártico que permite aos seus protagonistas – representados pelos personagens ficcionais – libertar-se da sua condição de indivíduos subjugados, nem que essa libertação dure apenas o momento em que a performance acontece.

A performance, por seu lado, era, no passado, a forma visível de concretização da catarse. Na verdade, o modo como o BMB acontecia definia um ato de performance participativa (Turino 2008) que de alguma forma representava também perigo para a manutenção da ordem local. A documentação histórica consultada, inscrita sobretudo em notícias de jornal e autos policiais (vide cap. 5), mostra bem o modo como o BMB significava um momento de fragilização da autoridade colonial e branca, que à conta da força da proibição e da punição, procurava interditar ou, pelo menos, controlar o acontecimento do BMB, mantendo-o distante dos espaços tidos como “civilizados”. Também aqui o BMB define um espaço de identificação e reconhecimento. Quem fazia o BMB habitava um lugar marginal e, como tal, estava interdito de poder aceder a espaços privilegiados onde, enquanto performers, a sua subalternidade poderia estar disfarçada e o seu protagonismo seria revertido a partir de uma outra

visibilidade: o performer é também um ator que no ato da performance adquire um lugar central. Ora, a centralidade não é – nem foi – um território associado aos negros e aos índios na cultura do Maranhão. Por essa razão os mecanismos de controlo usados pela autoridade no passado, procuravam também regular esta aparente possibilidade de reversão.

Desta forma o BMB seja sob o ponto de vista do enredo, da performance, da história ou do lugar político, é um efetivo território de identificação/reconhecimento para os diferentes sujeitos que nele e sobre ele atuam. Todos estão representados não apenas simbolicamente enquanto membros da sociedade vigente mas também no que diz respeito ao papel que cabe a cada um dos sujeitos na mesma sociedade. Aqui encontramos no passado e também no presente, **hierarquias** que parecem incontornáveis (os bem nascidos e os mal nascidos), tentativas de construção de **poderes contra-hegemónicos** (o enredo interpela o poder do colonizador), relações de **racialidade** (estão presentes o negro, o índio e o branco) e **processos de regulação** (controle e vigilância por parte de aparelhos ideológicos exógenos). À luz da análise proposta por Dwight Conquergood (2002) o enredo é uma representação da vida real mas também uma expressão de desejo e uma confirmação de poder: o desejo de que a voz dos subalternos possa ser ouvida e a confirmação do poder da natureza indígena sobre o poder dos homens brancos alienígenas. A performance é o momento possível para a consagração desta reversibilidade dos poderes que a vida real parece não permitir consumir.

O BMB enquanto espaço de conflito, de conciliação e de resistência

O enredo do BMB inscreve relações sociais marcadas por comportamentos ao mesmo tempo conflitivos e conciliadores mediados por processos de evidente resistência. Na verdade no enredo está expressa a história dramática da colonização, marcada por atitudes genocidas e credocidas que fizeram coincidir com o Renascimento Europeu uma devastação étnica nos territórios colonizados. Tal como refere Walter Mignolo (2001) enquanto os europeus descobriam o que designavam por “novo mundo” as comunidades nativas do continente americano conheciam também o início do fim da sua possibilidade de sobreviver. Nas terras que eram suas guardavam porém o privilegio de saber como relacionar-se de forma harmoniosa com a natureza que os acolhia. A “cultura da pedra” levada pelos portugueses para o Brasil, marcada por uma lógica que penaliza as pessoas em função dos bens materiais

que a elas devem sobreviver, conflituava, portanto, com a cultura do espírito, baseada numa visão da vida e do mundo enquanto um ciclo permanentemente em transformação e em reciclagem. Este conflito entre colonizador e colonizado, sobejamente documentado em múltiplas fontes históricas e arquivísticas, está também expresso no enredo do BMB que, no entanto, abre um caminho conciliador no momento de crise em que os poderes nativos se sobrepõem e dialogam com poderes coloniais. Este acontecimento adquire expressão justamente naquilo que entre colonizador e colonizado existe de mais assimétrico: a relação com a natureza e a espiritualidade. O enredo mostra de forma metafórica que a “validade dos deuses” não é universal. E que cada lugar da natureza tem os seus deuses tal como deveria ter os seus homens. Neste sentido o BMB é também uma expressão de anti-colonialismo, uma forma de arquivar, na performance, uma intenção política que a assimetria do poder não deixa, no entanto, concretizar.

Metaforicamente, a articulação entre pajé e colonizador, mediada pelo escravo, é um claro sinal de que a conciliação é possível. No momento em que o colonizador aceita o mundo do índio estabelece também uma interação entre os diferentes mundos mostrando que eles permanecem e podem coexistir. Ou seja, a ação colonizadora teve uma eficácia relativa pois a sua tentativa etnocêntrica de homogeneizar o mundo foi apenas parcialmente conseguida. Por conseguinte, no momento da conciliação o enredo é também um testemunho de uma história de resistência igualmente inscrita nas ações do escravo. Também ele desafia o poder do seu patrão, dono da fazenda e da sua própria vida - a quem paradoxalmente o enredo designa por “amo”-, optando por acompanhar a sua mulher e o seu filho em detrimento da submissão a que está obrigado pela sua condição de escravo. O enredo mostra que no momento da opção entre a obediência ao amo e o atendimento à sua mulher, o escravo demonstra que a natureza humana não pode ser amputada da sua mais importante condição de humanidade: a liberdade.

Foi esta força de resistência que ofereceu ao BMB a possibilidade de sobreviver a todas as proibições e perseguições policiais. Na verdade a história da performance do BMB está marcada também pelo conflito: aquele estabelecido com a sociedade maranhense para a qual o enredo representa simbolicamente um testemunho que pode destabilizar a ordem social vigente. O BMB foi – e de alguma forma continua a ser – uma prática ameaçadora para a sociedade estratificada do Maranhão sob o ponto de vista rático e do acesso aos bens económicos e à educação formal. A estratificação social do Maranhão gerou uma cultura de

elite, próxima dos paradigmas que considera europeus, profundamente letrada e que historicamente optou por uma espécie de atitude de “ignorância” em relação à realidade local que lhe era aparentemente alheia. No momento em que essa realidade se tornou visível ela transformou-se também numa realidade temida. Por essa razão a performance do BMB era igualmente geradora de conflito com a sociedade hegemónica que apenas a tolerava se ela ocupasse uma cartografia física distante da sua. O BMB foi assim objeto de controle inicialmente enquanto prática proibida até à década de 1960, depois como prática tolerada mas regulada por normas exógenas emanadas pelos poderes constituídos. Às perseguições e proibições policiais seguiu-se a institucionalização do BMB cuja performance foi remetida para espaços próprios e regulada por políticas públicas que financiavam a própria organização da performance.

O BMB enquanto objeto de controle, regulação e vigilância na construção de mundos comuns

O BMB é desde 2011 património imaterial do Brasil e representante icónico do Maranhão. Esta alteração abissal que ocorre na história do BMB, transformando-a de uma prática proibida numa prática representativa de todos os maranhenses e da nação brasileira, acontece porém a partir de múltiplos e complexos processos de controle, regulação e vigilância.

Os mediadores tiveram um protagonismo central em todo este processo. Inicialmente desempenhada por comerciantes que encomendavam a performance por questões de promoção económica, a função de mediação teve o papel de instigar o acontecimento do BMB e, por conseguinte, a criação de relações de competitividade entre diferentes grupos. Foi justamente neste enquadramento que, alegadamente por acaso, se gerou o que hoje designamos por Boi de Orquestra. Este sotaque (vide cap. 3.3), pela proximidade que tem com os modelos da música europeia – usando instrumentos emanados das bandas filarmónicas e um tipo de toadas mais próximas da canção popular – foi o primeiro sotaque de BMB a ter a audácia de cruzar as fronteiras para o interior da urbanidade, apresentando-se perante o palácio do governador em 1948. Este momento simbólico traduziu-se também numa espécie de autorização da performance por parte dos poderes públicos e, consequentemente, na promoção e suporte do BMB.

Os anos que se seguiram à década de 1960 mostram efetivas ações de regulação por parte das políticas públicas em relação ao BMB. A necessidade de encontrar ícones de brasilidade – instigada pela ditadura militar de 1964-1985 –, levou à criação de inúmeros órgãos que passaram a estudar e a fomentar práticas performativas que pudessem trazer dividendos no quadro económico e turístico. Desta forma o BMB adquiriu um estatuto particular enquanto representante do Maranhão tendo sido recontextualizado em função das regras políticas a que se deveria submeter.

O estado criou assim espaços próprios para ao desempenho do BMB, de âmbito local (arraiais) e estadual (Anfiteatro da Praça Deodoro, Parque Folclórico da Vila Palmeira, Espaços Vivas), que favoreciam de modo evidente a apresentação dos grupos de BMB de sotaque de orquestra. Na verdade, os sotaques mais antigos de BMB (zabumba, matraca, baixada, costa-de-mão) ofereciam um tipo de performance claramente participativa (Turino 2008) que não se confinava à apresentação pública em espaço de palco. Pelo contrário, o sotaque de orquestra era em quase tudo muito próximo de outros géneros performativos cujo paradigma de recepção pode ser classificado a partir do que Tomas Turino define como performance apresentativa, ou seja, em contexto de exposição (vide cap.3). Neste sentido os grupos de sotaques mais antigos, viram-se obrigados a adequar a sua performance a este novo modelo de apresentação.

O sotaque de orquestra apresentava uma componente musical baseada na harmonia tonal ocidental, desempenhada por instrumentos de sopro e de corda ocidentais que suportavam um tipo de toadas em formato de canção popular. Estas toadas, próximas do género musical baião, fazem uso de uma dimensão poética cujo tema procura fazer a apologia do próprio Maranhão no que à natureza dos homens e das paisagens diz respeito. Esta componente da performance gerou um corte abissal com os outros sotaques que, respeitando o enredo, usavam toadas que eram praticamente a descrição metonímica do próprio enredo que representavam. A poesia dos sotaques de zabumba, matraca, baixada e costa-de mão, circunscrevia-se à narrativa do enredo do BMB entrecortada por gritos de aboio que incorporavam a própria narrativa dramática.

No que à dança diz respeito as diferenças eram também significativas. A coreografia ordenada e regrada apresentada pelos grupos de sotaque de orquestra, que refletia um modelo de dança

de salão europeu em forma de quadrilha, contrastava com as danças dos outros sotaques que apresentavam um modelo próximo de alguns modelos conhecidos da cultura indígena e africana, através de danças de roda profundamente participadas por todos os indivíduos que não faziam parte formal dos grupos. A transformação do enredo em performance apresentativa gerou assim uma evidente dicotomia entre produtores e receptores, distribuídos em espaços diferenciados: o palco, confinado aos performers, e as plateias, destinadas ao público. A ocasião da performance é agora definida por um calendário adaptado às exigências do mercado turístico, espalhado no tempo e divorciado das obrigações devocionais de celebração do São João, em Junho, como era no passado.

O financiamento aos grupos proporcionado pelo estado é agora uma condição necessária para a concretização da performance tal como ela é imaginada pelos seus mediadores. Esta situação gera uma relação de dependência mútua: os grupos necessitam do estado para tornar a performance apresentável e o estado necessita dos grupos para se fazer representar. Além do mais, coloca a decisão nas mãos do próprio estado, dono do dinheiro e dos espaços, que agora regulamenta a performance em termos de calendário, forma, tempo de duração, horário e espaço de apresentação, ao mesmo tempo que atua como vigilante. Neste processo de controle, o estado decide sobre **que** BMB pode atuar, **quando** e **como**. Através da sua ação o BMB acede finalmente a um lugar simbólico de representação penalizando, todavia, toda a dimensão ritualística (drama) a que estava associado e expondo agora um BMB que adquire um perfil de espetáculo. O BMB não é mais um momento de catarse dos seus brincantes como forma de libertação da condição de subalternidade colonial, mas transforma-se num momento de fruição coletiva onde, por momentos, o folguedo parece integrar os diferentes mundos/realidades que povoam o Maranhão.

Porém, a centralidade agora alcançada por parte do BMB define igualmente uma manobra de disfarce. O BMB que agora representa o Maranhão guarda as assimetrias sociais e estatutárias que a sociedade maranhense expunha no passado e que permanecem hoje. Na verdade, o itinerário do BMB desde a sua condição de prática marginal até ao lugar central que agora ocupa, aconteceu a partir de processos de recontextualização e de ressignificação – como definido por Baumann e Briggs (1990) - sempre no sentido de uma aproximação em relação a um modelo desejado. Agora a expressão de desejo já não é mais do escravo ou do indígena que o enredo alberga, mas antes dos mediadores políticos que aceitam como válido o que

permitem integrar no seu repertório cultural. Os mediadores desejam um BMB que faça justiça à ideia imaginada de um Maranhão povoado de literatos, de poetas e de erudição (vide cap. 2). O sotaque de orquestra responde a estes anseios permitindo esconder, ainda que por momentos, todo o conflito que o enredo guarda. O Boi de Orquestra canta e dança um Maranhão progressista, voltado para o futuro, fazendo a apologia, através da sua narrativa poética, de toda a dimensão de erudição desejada para o Maranhão, esquecendo totalmente o enredo.

As indústrias da música favoreceram também o sotaque de orquestra uma vez que a componente musical deste sotaque, claramente sobreposta a todas as outras dimensões da performance - ao contrário dos outros sotaques -, parecia mais adequada ao formato de fixação em disco. As toadas do Boi de Orquestra, em forma de canção, permitem-lhe mais facilmente ser recortadas da performance pois elas sobrevivem como uma unidade emancipada. Embora as primeiras gravações de BMB tenham sido protagonizadas pelo sotaque de matraca, baixada e zabumba a partir de 1971, é certo que o sotaque de orquestra dominou o mercado do disco a partir da década de 1980. E este processo influenciou igualmente os outros sotaques que agora procuram também adequar-se ao modelo apresentado pelo sotaque de orquestra, em relação à temática das toadas e à sua duração, não abdicando, porém, de manter uma instrumentação eminentemente percussiva.

Na verdade o BMB contemporâneo abriga uma outra assimetria: a dos sotaques. O sotaque de orquestra inclui **músicos** e **bailarinos** enquanto os outros sotaques incluem **tocadores** e **brincantes**. Os músicos são indivíduos com educação musical formal que lhes permite tocar um instrumentos enquanto profissionais e os bailarinos, embora não sejam profissionais, são recrutados através de uma rigorosa seleção que prioriza um modelo estético de ocultação da herança africana do estado. Por outro lado os tocadores e os brincantes são indivíduos que não necessitam de qualquer educação formal para desempenhar o toque dos tambores ou das matracas, nem são sujeitos a qualquer tipo de seleção para poderem atuar. Assim, a diferença entre o Boi de Orquestra e os outros sotaques reflete também uma diferença no estatuto social e racial dos membros dos grupos. Com efeito nem todos no Maranhão podem ascender à condição de músicos ou de bailarinos. E neste aspeto – uma vez mais – o requisito racial é uma variável considerada. O Boi de Orquestra, podemos dizer, é um boi branqueado. E esse

branqueamento não se vê apenas na cor da pele dos seus membros mas também no repertório que inclui: a dança, a música e a poesia, muito mais próximos dos modelos europeus.

Podemos dizer, portanto, que sob os seus diferentes aspetos o Boi de Orquestra é o reflexo de todas as assimetrias sociais que o Maranhão alberga, sendo ele próprio um produto dessas assimetrias. Qualquer outro sotaque oferece uma possibilidade de (con)vivência muito mais transversal e inclusiva do que o sotaque de orquestra. Este perfil é visível não só no conjunto de indivíduos que formam os grupos - de carácter mais comunitário embora a maioria dos seus membros seja proveniente de estratos sociais menos favorecidos economicamente – mas também no tipo de destrezas que é pedido a cada um dos elementos não implicando qualquer tipo de sofisticação profissional. Os sotaques de zabumba, matraca, baixada e costa-de-mão, são expressões socialmente mais integradoras o que, paradoxalmente, as torna marginais no quadro de uma cultura socialmente estratificada e culturalmente elitista. E é este mesmo argumento que confere centralidade ao sotaque de orquestra.

Como podemos definir então o BMB contemporâneo? E como entender o processo histórico que procedeu à sua ressignificação?

O BMB define-se a partir de uma constelação de ingredientes com vários níveis de reconhecimento. Por um lado os que identificam a **performance** para os membros do grupo que o desempenham: a música, a dança, a palavra e o enredo. O BMB é reconhecido pelos seus atores (os participantes na performance global – membros do grupo e público maranhense) por todos estes aspetos distinguindo-se assim de outras práticas performativas que conhecem e diferenciam do BMB. Cada um destes ingredientes tem um significado simbólico e estético, marcado pela história que guardam, pelo simbolismo que representam e pelo grau de acordo com o qual performers e receptores se identificam com ele e nele. O facto de o BMB se ter tornado ao longo dos anos uma “ação tornada hábito” (Berger & Luckman 2004:66), transformou-o igualmente numa instituição enquanto “tipificação recíproca desempenhada por tipos de atores” (idem).

Por outro lado o BMB é reconhecido como um representante icónico do Maranhão. Esse reconhecimento é estipulado pelas autoridades políticas que de alguma forma se utilizam do BMB como dispositivo para transacionar uma imagem para o exterior ao mesmo tempo que

legitimam o BMB no interior do próprio estado. O BMB passa a ser, assim, um mediador entre os seus performers e as autoridades políticas que, neste caso, se demarcam da performance tornando-se atores externos: reconhecem o BMB como seu mas não se reconhecem nele. Esta ação de dupla institucionalização – a instituição BMB é agora institucionalizada politicamente tornando-se hábito num contexto de espetáculo - conduz ao estabelecimento de hierarquias e coloca em primeiro plano um tipo de BMB que se diferencia dentro dos diferentes sotaques, pelo modo como se aproxima de um modelo estético menos vinculado às práticas locais tornando-se mais cosmopolita e mais próximo, portanto, daquele que hoje é adotado pelos mediadores e pela classe política letrada e de formação alegadamente europeia.

Neste processo de transição e de consequente transformação o BMB é como que eruditizado a partir de um modelo que está em primeiro lugar na música (a orquestra) e que é depois estendido às outras componentes da performance. Os atores deste BMB, ou do Boi de Orquestra, incorporam agora elementos que pertencem também ao universo social das classes dominantes que agora aceitam a performance e se reconhecem nela.

Consequentemente os outros sotaques adequam-se agora ao modelo do Boi de Orquestra priorizando toda a dimensão performativa de apresentação ao mesmo tempo que sancionam a sua componente participativa (Turino). O enredo onde a história social do BMB está guardada, é agora diluído e silenciado em função de outras prioridades que oferecem ao BMB a oportunidade de traspor as fronteiras da subalternidade. Porém essa nova condição é apenas ilusória. A resignificação do BMB não se faz sem a efetiva penalização de toda a história social de resistência que guarda e que o transformava no passado num lugar de catarse, e de crítica aos poderes dominantes. De facto, a resignificação do BMB mais não faz do que reiterar o poder de uma ordem social instituída, que necessita dos seus lugares marginais para garantir a centralidade das elites. A elite dominante aceita o BMB desde que modificado em função do seu modelo estético. Só assim se reconhece nele e o reconhece como seu.

A música foi decisiva neste processo. Através dela o BMB, representado pelo Boi de Orquestra, foi finalmente aceite enquanto prática autorizada no Maranhão. Mas foi também a música que ofereceu aos mediadores a possibilidade de garantir o controle e a vigilância necessários para que o BMB continuasse a respeitar a ordem social por eles desejada. A

institucionalização do BMB como ícone do Maranhão e património imaterial do Brasil é, na verdade, a materialização de uma impossibilidade: a de que é possível reverter a ordem social que o BMB testemunha no seu enredo. Neste sentido a recontextualização e ressignificação do BMB mais não é do que uma construção ilusória da realidade onde a música configura o mais importante dispositivo de controle.

O espaço social modifica-se mais lentamente no Maranhão do que o tempo físico, que avança, passa, corre, mas sem implicar grandes impactos na qualidade de vida da ampla maioria da população que ali reside, vive e se manifesta através de folguedos populares. É nesse terreiro social e político que o BMB se apresenta todos os anos para fazer a festa e ser enaltecido como representante simbólico do folclore regional, e como património imaterial brasileiro, para orgulho dos seus protagonistas e aproveitamento de sua classe dominante. É nesse momento que dominadores e dominados se aproximam, como se nessas plagas se formasse um cordão unido por uma igualdade que no dia a dia não se consubstancia, pois cada classe social sabe exatamente o papel que a ela lhe cabe: ou de amo, ou de pai Francisco, ou de Pajé, ou de mãe Catirina, ou de caboclo de pena, ou de músico, ou de mutuca ou de simples observador passivo da performance que desfila na passarela da Cultura Popular do Maranhão. Neste sentido o BMB quer no passado quer no presente, constitui um dispositivo de separação absolutamente necessário para a consolidação do que Jacques Rancière designa como “mundo comum” (2006).

BIBLIOGRAFIA

- Abranches, Dusnhee de (1941/1992). *O cativoiro*. (2ª ed.) São Luís: Alumar Cultura. (Obra original publicada em 1941).
- Adorno, Theodor W. & Horkheimer, Max (1997). *Dialética do esclarecimento*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
- Albernaz, Lady Selma Ferreira (2004). *O “urrou” do boi em Atenas*. Tese de Doutorado apresentado à Universidade de Campinas, Campinas.
- Almeida, Ana Cristina de Oliveira (2013). *Nós há de morrer...ós tem de cantar! Música, memória e imaginação em Damão*. Trânsitos Pós-Coloniais. Tese de Doutorado apresentado à Universidade de Aveiro, Aveiro.
- Almeida, Renato (1942). *História da música brasileira*. Rio de Janeiro: F. Briguit & Comp. – Editores.
- Alvarenga, Oneyda (1947). *Música popular brasileira*. Buenos Aires: Fundo de Cultura Econômica.
- Amaral, Amadeu (1976). *Tradições populares – folclore*. São Paulo: Hucitec.
- Amaral, José Ribeiro do (1911/2003). *O Maranhão histórico*. (2ª ed.) São Luís: Geia. (Obra original publicada em 1911).
- Amoaku, W. Komba (1985) “*Toward a definition of traditional african music: a look at the Ewe of Ghana*”. In: Jackson, Irene. *More than drumming*, Londres, Greenwood Press, 1985, pp. 31/40.
- Andrade, Mário de (1944/2003). *Pequena história da música*. (10ª ed). Belo Horizonte: Editora Itatiaia. (Obra original publicada em 1944).
- _____. (1975). *Aspectos da música brasileira*. São Paulo. Livraria Martins Editora.
- _____. (1959). *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins Editora S.A.
- Andrès, Louis P. C. C. (1998). *Centro Histórico de São Luís - Patrimônio Mundial*. São Paulo: Horizonte Geográfico.
- Araújo, Mundinha (2008). *Em busca de Dom Cosme Bento das Chagas - Negro Cosme: tutor e imperador da liberdade*. Imperatriz: Editora Ética.
- _____. (2013). *Licença pró Boi brincar*. Comissão Maranhense de Folclore, Boletim 54 de Junho de 2013 pp. 7 – 10.
- Araújo, Maria do Socorro (1986). *Tu contas! Eu conto!:* caracterização do significado do Bumba-Meu-Boi... São Luís: Sioge.

- Arendt, Hannah (1958/2007). *A condição humana*. (10ª ed). Rio de Janeiro: Editora Forense Universitária.
- _____. (2001). *Resgatando a fuzarca maranhense: contra a homogeneização nacional-global*. *Revista USP*, São Paulo, n 48, pp 159-178.
- _____. (2003). “*A formação da cultura popular maranhense. Algumas reflexões preliminares*”. In: Nunes, Izaurina Maria de Azevedo (org). *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, pp 37-50.
- Azevedo, Artur. (1906). O bumba-meu-boi. *Revista Kosmos*. Ano 3. n. 2, 1906, pp 9-14.
- Azevedo Neto, Américo (1983 - 1997). *Bumba boi no Maranhão*. (2ª ed) São Luís: Alumar. (Obra original publicada em 1983).
- _____. (2011). *Festa, fogos, fogueira e fé*. São Luís: Autor.
- Barros, Antônio Evaldo Almeida (2007). *Cultura e heranças na formação de identidade maranhense (1937-1965)*. Dissertação apresentada à Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Benjamin, Walter (1986). *Magia e técnicas arte e política: Ensaio sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense.
- Berger, Peter L. & Luckmann, Thomas (2003). *A Construção Social da Realidade*. (23ª Ed.) Petrópolis: Ed. Vozes (obra original publicada em 1966).
- Berredo, Bernardo Pereira de. (1749 - 1988). *Anais históricos do Estado do Maranhão*. (4ª ed). Rio de Janeiro: Tipo Editor (Coleção Documentos Maranhenses).
- Bhabha, Homi K. (1998) *O local da cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG
- Binder, Fernando Pereira. (2006). *Bandas militares no Brasil: difusão e organização entre 1808-1889*. Dissertação de Mestrado apresentado à Universidade do Estado de São Paulo / UNESP, São Paulo.
- Borrvalho, José Henrique de Paula (2010). *A Atenas Equinocial: A literatura e a fundação de um Maranhão no Império Brasileiro*. São Luís: Edfunc.
- Borrvalho, Tácito (2005). *O boneco do imaginário popular maranhense ao teatro*. São Luís: SESC
- Bourdieu, Pierre (2011). *O poder Simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- Braga, Maria do Socorro Ramos(2000). *Folclore e política cultural: a trajetória intelectual de Domingos Vieira Filho e a institucionalização do movimento folclórico no Maranhão*. Dissertação apresentada à Universidade Federal do Maranhão.
- Canclini, Nestor Garcia (1981). *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Editora Brasiliense.
- _____. (1989/2011). *Culturas híbridas*. São Paulo: EDUSP.

- Cardoso, Leticia Conceição Martins. (2008). *O teatro do poder: cultura e política no Maranhão*. São Luís: UFMA.
- Carvalho, Maria Michol Pinho de (1995). *Matracas que Desafiam o Tempo: é o bumba meu boi do Maranhão*. São Luís: Autor.
- _____. (1996). *As mulheres no bumba meu boi*. Comissão Maranhense de Folclore, Boletim nº 5, de junho de 1996: 3.
- _____. org. (1999). *Memórias de velhos: depoimentos – uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*, vol. V. São Luís: SECMA/CMF.
- Carvalho, Maria Michol Pinho & Montenegro, Antônio Torres (2006) org. *Memórias de velhos: depoimentos – uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense*, vol. VI. São Luís: SECMA/CMF.
- Cascudo, Luís de Câmara (1954/1979). *Dicionário do folclore brasileiro*. (4ª ed). Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro. (Obra original publicada em 1944).
- _____. (1944/1969). *Antologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Martins Editora.
- Castelo-Branco, Salwa El-Shawan & Freitas Branco, Jorge de (2003). *Vozes do povo – a folclorização em Portugal*. Oeiras: Celta.
- Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro (2006). *Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi*. Mana. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1.
- Chaves, Luís (1959). “*Bumba meu boi do Brasil: tourinhas de Portugal*”. Ocidente. *Revista Portuguesa Mensal*, Vol. LVI. (pp 352 - 354.)
- Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain (1969) *Dictionnaire des Symboles*. Paris: Robert Laffoni S.A.
- Clastres, Pierre (2004). *Arqueologia da violência: pesquisas de antropologia política*. São Paulo: Cosac & Naify.
- Conquergood, Dwight. “*Performance Studies: Interventions and Radical Research*” Author(s):Source: TDR (1988), Vol. 46, No. 2 (Summer, 2002), pp. 145-156, Published by: The MIT Press Stable, <http://www.jstor.org/stable/1146965> (contultado a 8.10.2009).
- Corrêa, José Rossini Campos (1982). *Formação social do Maranhão: o presente de uma arqueologia*. Recife (Dissertação de Mestrado defendida no PIMES/UFPE).
- Coutinho, Milson (2004). *A Revolta de Bequimão*. São Luís: GEIA.
- Csikszentmihalyi, Mihaly (1990). *Fluir – a psicologia da experiência ótima*. Lisboa: Relógio d’água Editores.
- D’Abbeville, Padre Cláudio, (1614/2002) *História da missão dos padres capuchinhos na Ilha do Maranhão e suas circunvizinhanças*. (2ª ed). São Paulo: Ed. Siciliano. (Obra original publicada em 1614).

D'Évreux, Yves (1615/2002) *Viagem ao Norte do Brasil – Feita nos anos de 1613 a 1614*. São Paulo: Siciliano. (Obra original publicada em 1613). .

Elias, Norbert (1939). *O processo civilizador*. Zalar Editor Ltda

Farias, Juliana Barreto; Gomes, Flávio dos Santos; Soares, Carlos Eugênio Líbano; Moreira de Araújo, Carlos Eduardo (2008). *Cidades negras – africanos, crioulos e espaços urbanos no Brasil escravista do século XIX*. São Paulo: Alameda Editorial.

Fausto, Boris (2004). *História do Brasil*. (12ª ed). São Paulo. Edusp.

Ferreira, Antônio José de Araújo (2007). “O Turismo e a Produção do Espaço no Estado do Maranhão, Brasil”. IX Colóquio Internacional de Geocrítica, <http://www.ub.edu/geocrit/9porto/antonfer.htm> (consultado a 18.5.2014).

Ferretti, Mundicarmo (2004). *Pajelança no Maranhão no século XIX*. O processo de Amélia Rosa. São Luís: FAPEMA.

Ferretti, Mundicarmo (2008). *Encantados e Encantarias no Folclore Brasileiro*. Apresentado no VI Seminário de Ações Integradas em Folclore. São Paulo.

Ferretti, Sérgio Figueiredo (2003). “Identidade cultural maranhense na perspectiva da Antropologia”. Comissão Maranhense de Folclore, *Boletim* 27, 2-5, <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/8f8a7f25c99ec7722ac398ba900c2898.pdf> (consultado a 22.3.2013).

Figueiredo, José de Jesus (2007). *As mutucas*. Comissão Maranhense de Folclore, *Boletim* 37, 4. do sítio <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/6475fccbe4a8591c7fbc4c65bfc10a33.pdf> (consultado a 22.3.2013).

França, Jeovah Silva & Reis, José Ribamar Sousa dos Reis (2007). *Lira Jovem – a nova geração de cantadores de bumba meu boi da Ilha*. São Luís: Valeulegal Produções e Eventos.

Freyre, Gilberto (1996). *Manifesto regionalista*. (7ª ed). Recife: Instituto Joaquim Nabuco.

Gandhi, Leela (1998) *Postcolonial Theory: A Critical Introduction*. Edinburgh: Edinburgh University Press.

Gutiérrez, Antonio García (2009). *La identidad excesiva*. Madrid. Biblioteca Nueva.

Hall, Stuart (2001). *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) (2002). *Contas Regionais do Brasil 2000*. Rio de Janeiro: IBGE.

IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) (2012). *Contas Regionais do Brasil 2010*. Rio de Janeiro: IBGE.

Jorge, Sebastião Jorge. (1987). *Os primeiros passos da imprensa no Maranhão: 1821-1841*. São Luís: Edufma.

- Lacroix, Maria de Lourdes Lauande (2000). *A fundação francesa de São Luís e seus mitos*. São Luís: Edfuma.
- Laver, John (1994). *Principles of phonetics*. (Cambridge Textbooks in Linguistics). Cambridge: University Press).
- Leal, Antônio Henriques (1873). *Pantheon maranhense*. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Tomo I. Lisboa: Imprensa Nacional.
- _____. (1875/1987). *Pantheon maranhense*. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Rio de Janeiro: Alhambra, Tomo II. Obra original publicada em São Luís, 1875.
- Le Goff, Jacques (1990). *História e memória*. São Paulo: Editora da Unicamp.
- Leitão, Rogério (2013). *Batucada maranhense – análise rítmica dos ciclos culturais*. A Visão de um baterista. São Luís: Autor.
- Lima, Carlos de. (1998). “Universe do bumba meu boi”. Comissão Maranhense de Folclore, *Boletim 11*, 6-7, Acrescentar na pag. 39 e Lima, 2008:6-7 em C.M.F.
boletim:<http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/9fe80f743a0559c18e990862296e3703.pdf> (consultado a 25.3.2013).
- _____. (2003). *Apresentando o bumba meu boi do Maranhão*. Comissão Maranhense de Folclore, *Boletim 25*, 10,
<http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/8338c8fbb520eb98ee8948efb212f13d.pdf> (consultado a 25.3.2013).
- _____. (2006). *História do Maranhão – a Colônia*. São Luís: Geia.
- Lima, Zelinda de Castro e (2008) *Memória de velhos*, vol. VII. São Luís: SECMA&CMF.
- Lipovetsky, Gilles & Serrow, Jean (2007). *A cultura mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Magalhães, Celso de. (1873/1966). *A poesia popular brasileira*. São Luís: DCE.
- Marques, Francisca Ester de Sá (1996). *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba meu boi*. Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade de Brasília, Brasília.
- _____. (2000). *Tradição e modernidade no bumba meu boi*. Comissão Maranhense de Folclore, *Boletim 17*, 4-6,
<http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/d0560ebe3048bfcd7232ff48dad5a842.pdf> (consultado a 25.3.2013).
- Marques, César Augusto (1870/1970). *Dicionário histórico-geográfico da Província do Maranhão*. (2^a ed). Rio de Janeiro: Fon-Fon e Seleta. (Obra original publicada em 1870).
- Martins, Ananias Alves (2000). *São Luís: fundamentos do patrimônio cultural - sécs. XVII, XVIII e XIX*. São Luís: Sanluiz.
- Martins, Manoel de Jesus Barros (1992). *Governantes do Maranhão (1612-1991)*. São Luís: Edições APEM.

Martins, Manoel de Jesus Barros (2006). *Operários da saudade: os novos atenienses e a invenção do Maranhão*. São Luís: Edufma.

Mello, Guilherme Theodore Pereira de (1908). *A Música no Brasil desde os tempos coloniais até o decênio da república (1908)*. Salvador: Tipografia São Joaquim, <https://archive.org/details/amusicanobrasil00mellgoog> (consultado a 23.3.2013).

Meireles, Mário Martins (1972). *História da Independência no Maranhão*. Rio de Janeiro: Editora Arte Nova S/A.

_____. (2001). *História do Maranhão*. São Paulo: Siciliano.

Mignolo, Walter D. (2001). *The Darker Side of the Renaissance*. Michigan. The University of Michigan Press.

Mukuna, Kazadi wa (2003). *An Interdisciplinary Study of The Ox (Bumba meu Boi) and the Slave. A Satirical Music Drama in Brazil*. Queenston: The Edwin Mellen Press.

_____. (1977) *Contribuição bantu na música popular brasileira*. São Paulo: Global.

_____. (2008) *Entrevista concedida no Encontro de Culturas Tradicionais da Chapada dos Veadeiros sobre a Contribuição Bantu na cultura brasileira*. Editora Tradicionais da Chapada dos Veadeiros sobre a Contribuição Bantu na cultura brasileira, <http://www.overmundo.com.br/overblog/kazadi-wa-mukuna> (consultado a 17.6.2013).

Nina Rodrigues, Raymundo (1933/2010). *Os africanos no Brasil*. (2ª ed). Rio de Janeiro: CEPS. (Obra original publicada em 1933).

Nunes, Isaurina Maria de Azevedo org. (2003). *Olhar, memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. São Luís: CMF.

Nunes, Isaurina Maria de Azevedo org. (2011). *Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão - Dossiê do Registro*. São Luís: IPHAN.

Ortiz, Renato (1994). *Cultura brasileira e identidade nacional*. (5ª ed). São Paulo: Brasiliense.

Pacheco, Gustavo (2000). *O bumba meu boi de Cururuçu*. Comissão Maranhense de Folclore, Boletim 17, 2, <http://www.cmfolclore.ufma.br/arquivos/d0560ebe3048bfcd7232ff48dad5a842.pdf> (consultado a 25.3.2013).

Paxeco, Fran (1912/2008). *Maranhão: subsídios históricos e corográficos*. (2ª ed). São Luís: Eduema. (Obra original publicada em 1933).

Pereira da Costa, Francisco Augusto. *Anais pernambucanos*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1951. 10 vols. Disponível em <http://www.liber.ufpe.br/pc2/index.jsp>. Acesso em: 19 abril de 2014.

Pereira de Melo, Guilherme Theodore (1947). *A música no Brasil desde os tempos coloniais até o primeiro decênio da República*. Rio de Janeiro: Imprensa Nacional.

- Peterson, Richard (1992). "La fabrication de l'authenticité: la country music". Actes de La Recherche, n° 93, junho de 1992, pp 3-19.
- Prado, Regina de Paula Santos (2007). *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. São Luís: Edufma.
- Prado Jr, Caio (1961). *Formação do Brasil contemporâneo*. (6ª ed). São Paulo: Brasiliense.
- Queiroz, Maria Isaura Pereira de (1971). *Comunicação e cultura popular*. São Paulo: Edusp
- Ramos, Arthur (1935/2007). *O folclore negro do Brasil*. (3ª ed). São Paulo: Martins Fontes. (Obra original publicada em 1935).
- Rancière, Jacques (1996/2006). *Crítica da razão – dissenso*. (367-382). Rio de Janeiro: FUNARTE.
- Ribeiro, Darcy (1995). *O povo brasileiro*. (2ª ed). São Paulo: Companhia das Letras.
- Ribeiro, Francisco de Paula (1840/2002). *Memórias do sertão maranhense*. São Paulo: Siciliano. (Obra original publicada em 1840).
- Romero, Sílvio (1897). *Cantos populares do Brasil*. (2ª ed. melhorada). Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alves. (Obra original publicada em 1883).
- Salvador, Frei Vicente do (1627/1918). *História do Brasil – 1500-1627*. (8ª ed. revista por Capistrano de Abreu). São Paulo: Weiszflog Irmãos. (Obra original publicada em 1627).
- Santos, Herbert (2012). *Conversa para boi não dormir*. Palestra proferida no Auditório do complexo cultural Maria Aragão no dia 23.06.2012. (São Luís - MA).
- Sardo, Susana (2010). "Ladaíinha". *Enciclopédia da Música em Portugal no Século XX*, editado por S. Castelo-Branco. Lisboa: Círculo de Leitores.
- Senra, Nelson de Castro (2006). *História das estatísticas brasileiras*. Rio de Janeiro: IBGE. vol. I.
- Spix, Johan Baptist von & Martius, Carl Friedrich Phil, von. (1981). *Viagem pelo Brasil: 1817 – 1820*, v 2. São Paulo: Edusp.
- Spivak, Gayatri Chakravorty (1988) "Can the Subaltern Speak?" in Cary Nelson and Lawrence Grossberg (eds) *Marxism and the Interpretation of Culture*. London: Macmillan.
- Tinhorão, José Ramos (1988). *Os sons dos negros no Brasil: cantos, danças, folguedos: origens*. São Paulo: Art Editora.
- Turino, Thomas (2008). *Music as Social Life. The politics of participation*. Chicago. The University of Chicago Press.
- Viana, Raimundo Nonato Assunção (2013). *O bumba meu boi como fenômeno estético*. São Luís: Edufma.
- Vianna, Hermano (1995). *O Mistério do Samba*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Vieira Filho, Domingos (1968). “*Bumba meu Boi no Maranhão*”. *Brasil Açucareiro*. XXXVI (LXXII, 2) Agosto de 1968: 102-103.

_____. (1977). *Folclore brasileiro - Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte.

_____. (1954). *História do comércio do Maranhão: 1612-1895*. São Luís: Associação Comercial do Maranhão. Vols I e II.

Zumthor, Paul (1993). *A letra e a voz: a literatura medieval*. São Paulo: Companhia das Letras.

Sites Consultados:

<http://www.portalpower.com.br/trabalho-escola/mapa-capitais-brasil/> (consultado a 29.4.2104).

<http://www.mapas-brasil.com/maranhao.htm> (consultado a 29.4.2104).

<http://www.meuclub.net/wp-content/uploads/2012.2/mapa-de-São-Luiz-veja-aqui.jpg> (consultado a 29.4.2104).

<http://www.dicio.com.br/paje> (consultado a 6.4.2014).

<http://pt.scribd.com/doc/154481275/hornbostel-y-sachs-en-espanol-1> (consultado a 29.4.2014).

<http://rafaelmoreira.files.wordpress.com/2011.3/baic3a3o3.jpg> (consultado a 23.4.2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=-V50wQyLoe8> (consultado a 18.4.2014).

<http://blog.educacional.com.br/blog42010/files/2010.9/danca-de-negros.jpg> (consultado a 22.4.2014).

<http://docsouth.unc.edu/nc/king/king.html#p41> (consultado a 17.4.2014).

http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/revolucao_negra.html (consultado a 22.1.2014).

<https://www.youtube.com/watch?v=9UHjHw5NEy4> (consultado a 22.4.2014).

http://www.youtube.com/watch?v=Xcr71o_izyPA (consultado a 28.4.2014).

<http://blog.jornalpequeno.com.br/linhares/> (consultado a 27.3.2014).

<http://www.globoeditora.com.br/autores/busca-de-autores/?AutorID=1712> (consultado a 13.4.2014).

<http://veja.abril.com.br/blog/ricardo-setti/tag/cultura-de-espetaculo/> (consultado a 13.8.2013).

<http://www.ibge.gov.br/estadosat/perfil.php?sigla=ma> (consultado a 7.5.2012).

<http://espaco-vital.jusbrasil.com.br/noticias/100627017/joaquim-barbosa-diz-que-o-brasil-nao-esta-preparado-para-ter-um-presidente-negro> (consultado a 30.7.2013).

<http://www.historiabrasileira.com/brasil-colonia/origem-dos-escravos-africanos/>
consultado a 27.12.2013

http://www2.uol.com.br/historiaviva/reportagens/revolucao_negra.htm (consultado a 27.12.2013).

Dicionário Priberam da Língua Portuguesa (2013), <http://www.priberam.pt/DLPO/> (consultado a 3.5.2013).

<http://pereira.renato.zip.net> (consultado a 29.3.2014).

<http://www.ub.edu/geocrit/9porto/antonfer.htm> (consultado a 18.5.2014).

<http://www.liber.ufpe.br/pc2/index.jsp> (consultado a 19.4.2014.)

Jornais e Revistas Consultados:

Jornal “A Voz Paraense”, 03 de julho de 1850.

Jornal “O Globo”, 19 de julho de 1854.

Jornal “O Globo”, 02 de julho de 1858.

Semanário Maranhense, 05 de Julho de 1868: Chronica Interna San Luiz, Domingo, Anno I (45), p 7-8), Typ. de R. de Mattos, Imp. por M. F. Pires, rua da Paz, p. 7.

Jornal “Diário do Maranhão”, 27 de junho de 1876.

Jornal “Diário do Maranhão”, 09 de Julho de 1876.

Jornal “Diário do Maranhão”, 25 de agosto de 1876.

Jornal “Pacotilha”, 17 de junho de 1881.

Jornal “Pacotilha”, 20 de junho de 1881.

Jornal “Pacotilha”, 20 de Julho de 1881.

Jornal “Pacotilha”, 04 de julho de 1881.

Jornal “Pacotilha” 18 de maio de 1883.

Jornal “Pacotilha” 23 de julho de 1883.

Jornal “Pacotilha”, 25 de junho de 1884.

Jornal “Pacotilha”, 27 de julho de 1892.

Jornal “Pacotilha” 02 de agosto de 1892.

Jornal “Pacotilha”, 22 de maio de 1893.

Jornal “Diário do Maranhão” 22 de maio de 1893.

Jornal “Diário do Maranhão”, 26 de outubro de 1893.

Jornal “Pacotilha”, 26 de outubro de 1893.

Jornal “Pacotilha”, 22 de junho de 1897.

Jornal “Pacotilha”, 25 de junho de 1897.

Jornal “Pacotilha”, 28 de junho de 1897.

Jornal “Pacotilha”, 19 de Junho de 1900.

Jornal “Pacotilha”, 29 de Junho de 1901.

Jornal “ Pacotilha”, 07 de junho de 1902.

Jornal “A Campanha” , 24 de Setembro de 1902.

Jornal “Pacotilha” 05 de agosto de 1907.

Jornal “Pacotilha” 2 de agosto de 1915.

Jornal “Pacotilha”, 30 de junho de 1916.

Jornal “Pacotilha”, 31 de julho de 1916.

O Jornal “O Jornal”, 23 de agosto de 1916.

Jornal “Pacotilha”, 16 de março de 1917.

Jornal “O Jornal”, 08 de junho de 1921.

Jornal “Diário de São Luiz” de 10 de fevereiro de 1948

Jornal “Diário de São Luiz”, 29 de fevereiro de 1948.

Jornal “Diário de São Luiz”, 24 de junho de 1948.

Jornal “Jornal do Dia”, 05 de julho de 1955.

Jornal “Última Hora”, 01 de outubro de 1957.

Jornal “O Combate” 02 de Junho de 1956.

Jornal “O Combate” 25 de Junho de 1965.

Jornal “O Combate” 30 de Junho de 1965.

Jornal “O Imparcial”, 16 de junho de 1981.

Jornal “O Imparcial”, 05 de julho de 1981.

Jornal “O Imparcial”, 08 de agosto de 1981.

Jornal “O Imparcial”, edição de 19 de junho 1994.

Jornal “O Estado do Maranhão”, 27 de junho de 2001.

ENTREVISTAS

Américo Azevedo Neto. Entrevista realizada em São Luís, 30.8.2012.

Bebé Nunes. Entrevista realizada em Morros, 25.8.2012.

Donato Alves. Entrevista realizada em São José de Ribamar, 5.9.2012.

Emília Nahar. Entrevista realizada em São Luís, 21.9.2012.

Esther Marques. Entrevista realizada em São Luís, 28.8.2012.

Helena Leite. Entrevista realizada em São Luís, 31.1.2013.

Jomar Moraes. Entrevista realizada em São Luís, 13.10.2012.

José Américo Bastos. Entrevista realizada on Line, 5.4.2014.

José Carlos Muniz Lobato. Entrevista realizada em Morros, 25.8.2012.

José do Carmo Cantanhede Santos. Entrevista realizada em Rosário, 8.3.2014.

José Nilson Serra. Entrevista realizada em São Luís, 3.2.2014.

Manoel de Jesus Desterro (Manoel Tetéu). Entrevista realizada em Peri de Cima, 8.3.2014.

Maria da Conceição Cantanhede Santos – Entrevista realizada em Rosário em 8.3.2014.

Michol Carvalho. Conversa informal realizada em São Luís, 16.6.2012.

Mundinha Araújo. Palestra assistida dia 21.8.2012, no Teatro João do Vale - São Luís.

Oswaldo Sousa. Entrevista realizada em São Luís, 3.2.2013.

Waldemiro Nascimento Araújo. Entrevista realizada em Morros, 25.8.2012.

Zelinda Lima. Entrevista realizada em São Luís nos dias 22.8, 24.9.2012 e 1º.10.2013.

GLOSSÁRIO

Amo - personagem do auto que encena o papel do dono da fazenda onde sucede a trama em torno da morte e ressurreição do boi. É o patrão do pai Francisco. No grupo é o cantador das toadas. Em alguns grupos é também o responsável pelo batalhão. Em algumas regiões do estado do Maranhão é conhecido por cabeceira, comandante, patrão ou mandador.

Arraial - espaço preparado especialmente para a realização de festas ou a própria festa.

Axixá - povoado que se desenvolveu pela ação do colonizador português Manoel José de Pinho à margem esquerda do rio Munim. Herdou o nome de uma árvore grande, de frutos avermelhados, encontrada em abundância às margens daquele rio e denominada de Axixá. O Município ficou bastante conhecido depois da criação do boi de Axixá.

Auto do Bumba-meu-boi - forma de expressão dramática apresentada como parte da brincadeira do Bumba-meu-boi, cujo enredo gira em torno da morte do boi pelo Pai Francisco para tirar-lhe a língua e satisfazer o desejo de grávida de sua esposa Catirina.

Babaçu - palmeira muito comum nos estados do Maranhão, Piauí, Ceará, Pará Mato Grosso e Tocantins. Produz um fruto oval alongado, de coloração castanha, contendo de três a quatro sementes oleaginosas utilizados para produção de azeite.

Baiante - dançarino de um grupo de bumba meu boi.

Batalhão - nome pelo qual se faz referência a um grupo de BMB, especialmente os de sotaque de matraca.

Boi - o boi-boneco animado pelo miolo; termo pelo qual se faz referência ao BMB.

Boi de Reis - manifestação cultural maranhense do ciclo natalino que ocorre nas regiões Leste, Centro e Sul do Estado. Também conhecido como Reisado.

Boieiro - pessoa que brinca em grupo de BMB. Esse termo pode se estender, ainda, à pessoa que gosta e aprecia a brincadeira.

Brincada - termo genérico pelo qual se faz referência à apresentação de grupos de BMB, podendo ou não estar vinculada ao pagamento de cachê.

Brincante - indivíduos que brincam, que celebram o BMB.

Bumba - o mesmo que BMB.

Bumba-boi - o mesmo que BMB.

Bumba-meu-boi - o mesmo que Boi, Bumba boi, BMB.

Buriti - palmeira disseminada por todo o Norte do Brasil de onde é extraída uma espécie de cortiça utilizada na construção da estrutura do boi boneco.

Busca-pé - peça de fogo de artifício, o qual, aceso, serpeia pelo chão atrás dos pés das pessoas e, quanto mais elas fogem, gerando uma corrente de ar, o busca-pé segue a corrente e as persegue.

Canutilho - material brilhante em várias cores com formato cilíndrico e minutas dimensões usados para dar forma ao desenho de imagens impressas no couro do boi e nas indumentárias dos brincantes.

Capoeira - o mesmo que carcaça.

Carcaça - armação de madeira feita geralmente de burtiti e jenipara em formato de um boi que abriga um brincante, conhecido por miolo, que dança sob esse artefato animando-o. Também conhecida como cangalha ou capoeira.

Careta - tipo de máscara utilizada pelo Cazumba, personagem do BMB da Baixada.

Cazumba - também chamado Cazumbá, personagem mascarado do BMB da Baixada.

Chegada ou chegou - marca a chegada do grupo ao local onde se apresentará; toada que indica essa etapa.

Ciclo - período compreendido do início dos ensaios dos grupos de BMB até a finalização da brincadeira com a realização do ritual de morte do boi.

Comédia - expressão dramática encenada para provocar o riso apresentada, no BMB, a partir de enredos criados livremente para animar a assistência durante as brincadas. As comédias são também conhecidas por palhaçadas, doidices e matanças e são mais comuns nas regiões da Baixada e Litoral Ocidental Maranhenses.

Contrário - termo pelo qual os boieiros se referem aos grupos rivais que costumavam vim em sentido contrário ao seguindo pelo grupo.

Couro do boi - peça constituída de um pedaço de veludo preto sobre o qual são bordados desenhos variados com canutilhos, miçangas e lantejoulas multicoloridas e que cobre a carcaça do boi-boneco.

Despedida - momento em que o grupo se despede da assistência; toada que marca esse momento.

Folguedo - festas de caráter lúdico e popular, cuja principal característica é a presença de música, dança e representação teatral. Grande parte dos folguedos está,

originalmente, associada ao contexto religioso.

Guarnicê - etapa da apresentação do BMB em que o grupo se prepara para começar a brincada ou apresentação; toada que indica essa etapa.

Lá vai - a segunda etapa da apresentação do BMB, quando o grupo inicia o deslocamento para o local onde se apresentará; toada que indica essa etapa.

Licença - momento em que o Boi pede permissão para dançar; toada que demarca esse momento.

Maracá - instrumento dos índios brasileiros construído a partir de um fruto grande, de forma oval, semelhante ao ovo de avestruz, que é cavado e enchido com sementes de milho, tendo amarrado em sua ponta uma haste. Os maracás do bumba-meu-boi são construídos com folhas de flandres e obedecem a várias configurações, sendo o do Amo de tamanho maior que os dos outros brincantes.

Matraca - par de tábuas de madeira percutidas uma contra a outra produzindo um som estridente. Utilizada nos grupos dos sotaques de matraca e da Baixada.

Miçangas - pequeninas esferas em vários tamanhos, brilhantes e coloridas com um furo no centro por onde passa a agulha com o fio de linha usado para fixa-las nas indumentárias dos brincantes.

Miolo - brincante que fica dentro da armação do boi e lhe dá vida, através dos movimentos que geram a dança. Também denominado de fato, espírito, tripa ou alma do boi.

Mourão - galho de árvore enfeitado com papel telefone onde eram amarradas as pastilhas (espécie de cocada) e servia para amarrar o boi no momento do ritual de sua morte.

Mutuca - Mulheres que acompanham os bois. O termo denotativamente se refere a moscardo cuja picada causa grande coceira. Muito comum na baixada ocidental maranhense esse inseto se alimenta do sangue dos animais (bois, cavalos etc) acompanhando-os durante as pastagens. No Maranhão passou a ser a referência para as mulheres que acompanham o boi durante suas apresentações no período junino.

Paetês ou lantejoulas – pequenos planos circulares, brilhantes e em cores variadas usadas como material de formatação das imagens usadas no couro do boi e nas indumentárias dos brincates de BMB.

Pai Francisco - personagem do auto que origina toda a trama da morte e ressurreição do boi. Também chamado de Nego Chico e Chico Chiquim.

Pirunga - Arbusto mirtáceo do Brasil que produz uma fruta denominada pirunga.

Rezadeiras - mulheres responsáveis por rezar orações, benditos e ladainhas. No

Bumba-meu-boi do Maranhão, desempenham essa função nos rituais de batismo do Boi.

Ripinicado – forma mais apressada e intensa de articular os pandeirões e pandeirinhos no BMB.

Sotaque - em Bumba-meu-boi equivale ao estilo do grupo, caracterizado por um conjunto de elementos comuns, sobretudo instrumentos e personagens.

Toada de Pique - são toadas jocosas, destinadas a dar vazão à rivalidade existente entre os cantadores dos grupos distintos (os contrários).

Trupiada – grupo de bumba meu boi. Trupe de um grupo de BMB.

Upaon-Açu - denominação dada pelos nativos a ilha onde hoje está situada a cidade de São Luís do Maranhão.

Urrou – no auto é o momento em que o boi ressuscita e urra; toada apresentada no momento da ressurreição do boi.

