

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS

LADY SELMA FERREIRA ALBERNAZ

O “URROU” DO BOI EM *ATENAS*
Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão

TESE DE DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS,
APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA,
DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, SOB
ORIENTAÇÃO DA PROFA. DRA . MARIA SUELY KOFES.

Campinas
Dezembro/2004

**UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS**

LADY SELMA FERREIRA ALBERNAZ

O “URROU” DO BOI EM *ATENAS*
Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão

TESE DE DOUTORADO EM CIÊNCIAS SOCIAIS,
APRESENTADA AO DEPARTAMENTO DE ANTROPOLOGIA,
DO INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS, DA
UNIVERSIDADE ESTADUAL DE CAMPINAS, SOB
ORIENTAÇÃO DA PROFA. DRA . MARIA SUELY KOFES.

Este exemplar corresponde à versão
final da tese defendida e aprovada
em 10/12/2004 perante à Banca
Examinadora .

Maria Suely Kofes Unicamp (orientadora)
Maria Laura V. de C. Cavalcanti – UFCS/UFRJ
Russel Parry Scott – UFPE
Silvana Rubino - Unicamp
Mauro W. Almeida - Unicamp

Campinas
Dezembro/2004

UNIDADE Atam 130
Nº CHAMADA UNICAMP
AL14u

V _____ EX _____
TOMBO BCI 62804 → 62801
PROC 16-P-00086-05
C _____ D _____
PREÇO 11,00
DATA 23/03/05
Nº CPD _____

Lib. id. 343765

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP

AL14u Albernaz, Lady Selma Ferreira
O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais
e identidade no Maranhão / Lady Selma Ferreira Albernaz. - -
Campinas, SP : [s. n.], 2004.

Orientador: Maria Suely Kofes.
Tese (doutorado) - Universidade Estadual de Campinas,
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Identidade. 2. Cultura popular – Maranhão (MA).
3. Experiência. 4. Instituições e sociedades culturais.
5. Turismo. I. Kofes, Maria Suely. II. Universidade Estadual de
Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

UNICAMP
BIBLIOTECA CENTRAL
SEÇÃO CIRCULANTE

RESUMO

Esta pesquisa procura compreender o processo de formulação de identidade maranhense, informada por configurações simbólicas distintas historicamente. A partir de uma investigação na cidade de São Luis, são consideradas políticas, narrativas e instituições que afirmam diferenciação e semelhança entre Maranhão e Brasil - ou seja, região e nação. Atenta-se aqui para as experiências atuais que marcam essa identidade, para a estrutura de relações sociais, a história e as negociações de significados que atribuem sentidos a “ser maranhense”. Estas questões são identificadas nas festas populares, promovidas por instituições culturais para os locais e para os turistas, enfocando disputas políticas, simbólicas e econômicas que perpassam os eventos, e destacando os distintos agentes neles envolvidos. A investigação considera as classificações sobre produções culturais que ordenam os valores erudito e popular, em hierarquias distintas, a partir das quais alguns símbolos assumem centralidade em contextos específicos da experiência identitária. Neste processo, a tradição articula passado e presente, e escolhe, num repertório de significados disponíveis, o que será lembrado e esquecido. As diferenças e desigualdades são percebidas e podem ser articuladas como distintos níveis de pertencimento. Porém, nessas articulações, percebe-se também o que se compartilha como maranhense, mesmo que os significados que lhes dá sentido (como maranhense) tenham variado ao longo do tempo.

ABSTRACT

This research seeks to understand the formulation process of the “maranhense” identity, informed by historically distinct symbolic configurations. From an investigation in the city of Sao Luis, politics, narratives and institutions are considered in the way they affirm differentiation and similarities between Maranhao and Brasil - that is, between region and nation. The analysis focuses the current experiences that conform this identity, the structure of social relations, the history and the negotiations around the meanings that confer senses of “being maranhense”. All these questions are identified in the popular parties, promoted by cultural institutions for the locals as well as for the tourists, highlighting political, economical and symbolic disputes that intertwine and emphasizing the distinct agents involved in it. The investigation considers the classification of the cultural production that arrange the erudite and popular values in distinct hierarchies, from which some symbols assume centrality in specific contexts of the identity experience. In this process, the tradition articulates past and present and chooses - among a repertoire of available meanings - what will be remembered and what will be forgotten. The differences and inequalities are noticed and can be articulated within different levels of belonging, although in these articulations it can be noticed as well what is shared as “maranhense”, even of the meanings that confer this sense had varied through time.

*À minha mãe Djanira, ao meu filho Pedro,
que aceitaram uma grande mudança,
para que um projeto meu se tornasse possível.*



O Rapto de Europa. Veronese.

O Rapto de Europa

Conta-se que um dia, a bela jovem Europa, encontrava-se numa praia de Tiro, rodeada por amigas brincavam alegres e tranqüilas quando, de repente, surgiu um forte touro branco, que assustou a todas, menos Europa.

Ela foi ao encontro do animal que, dócil, deixou-se acariciar. Todas, vagarosamente, voltaram a se reunir em torno da jovem e do animal e continuaram a se divertir.

Quando Europa, fascinada com a beleza do touro, montou no seu dorso o animal correu em direção ao mar, nadando com a jovem até uma praia da ilha de Creta. O touro era Zeus que usou este disfarce para seduzir Europa.

AGRADECIMENTOS

Esta pesquisa se tornou possível pelo financiamento da Capes (Bolsa de PICDT), e o afastamento concedido pela UFPE para realização do Doutorado na Unicamp, que me acolheu, e, o apoio recebido pelas instituições culturais e de turismo em São Luís-MA. Desse cruzamento de lugares e instituições surgiram novas relações e afetos, sem este conjunto, certamente, o trabalho não teria sido possível.

Agradeço a Profa. Suely Kofes, pela orientação precisa, a compreensão profunda, e a paciência, com as várias mudanças nos rumos deste trabalho, e o caminho tortuoso e desigual do conhecimento. Nestes altos e baixos foram fundamentais sua segurança, confiança, respeito e solidariedade. Muito obrigada.

Quero agradecer aos que me receberam primeiro na Unicamp: às professoras da Linha de Pesquisa Família e Relações de Gênero (atualmente Estudos de Gênero), especialmente Mariza Corrêa, cuja disciplina foi instigante, meu muito obrigada pelos comentários aos primeiros textos deste trabalho; e Maria Filomena Gregori, Guita Grin Debert, Adriana Piscitelli atenciosas com o andamento da pesquisa. De uma outra linha de pesquisa, mas que me ajudou nessa passagem, o Prof. Guilherme Ruben, obrigada pelo carinho.

Aos Professores Mauro Almeida e Silvana Rubino, meus examinadores na qualificação. Comentários instigantes, que me animaram a prosseguir, a reatar com a teoria e ver o que estava além do percebido, obrigada.

Aos meus colegas do Departamento de Ciências Sociais da UFPE, por compreenderem como o tempo é curto. Especialmente Conceição e Scott, que enfrentaram as “burocracias”, de mais uma prorrogação. Muito obrigada.

A Maria Michol Carvalho – diretora do CCPDVF – cujos depoimentos chamaram minha atenção para o *couro* do boi, e por ter facilitado meu acesso às fontes, além do rico material do Centro que me concedeu. A Jeovah França da FUNCMA – pelas valiosas e generosas doações e conversa esclarecedora sobre a instituição e cultura popular em São Luís. A dona Zelinda, de tempo escasso, mas não se recusou a conversar comigo. A Carlos Martins, da Sub-Gerência de Turismo, pela conversa e material concedido. A Manoel Martins – sem seu apoio não descobriria os segredos da Biblioteca Benedito Leite, nem os meandros do Departamento de História da UFMA. Aos professores Mundicarmo e Sergio Ferretti, por me

darem pistas sobre a história de São Luís. A Jomar Moraes, por me chamar à atenção para longa produção erudita no Maranhão, e doações de obras de *atenienses*, reeditadas pela AML, da qual era presidente. E a todas as pessoas que concederam em me receber para falar sobre seu trabalho e de São Luis.

Ao pessoal da biblioteca do IFCH/Unicamp, principalmente Silvia, sempre entendendo urgências impossíveis. A Lurdinha e Gilvani, da secretaria pela mesma razão. Seu Luis, Bené e o “milagre” do xerox. Na última hora, mais gente de coração grande, Seu Rubens do apoio do CCUEC, obrigada por entender que eu tinha que voltar, ainda que não estivesse tudo pronto.

Luis Gonzaga Segundo (levanta-te e anda Lázaro) obrigada por me deixar “morar” na sua casa, no Turu, sem sua solidariedade e generosidade, esta pesquisa não teria sido feita. E, por tabela, receber o carinho dos seus (Lidiane, dona Lili), meu muito obrigada. Éster Marques, amiga carinhosa, pronta para ouvir as dores da saudade, as dúvidas da pesquisa, e compartilhar comigo muita teoria sobre o popular, quando eu somente via as festas. Muito obrigada, e a Dona Lili, pela beleza do pastor. Antônio, obrigada pelo carinho, por me fazer perceber como se torce pelo boi em São Luís, a você e todos os amigos que me ensinaram a tocar matraca nos bois da Ilha. Flávio, Sebastião, sempre sabedores dos segredos das festas maranhenses, sem vocês eu não teria visto o andor, e a festa do Divino. A Pai Euclides e dona Anunciada, que me permitiram entender da religiosidade maranhense.

Andréa Martini, obrigada por me apresentar ao “povo do Maranhão” em Campinas, ao pessoal do “Saia Rodada”, e Tião Carvalho. As dicas de campo, força e solidariedade, possibilitaram antecipar as ruas de São Luís. Gracia Navarro (and the family), um carinho especial (moto táxi, hotel, festas, pessoas para ver e ouvir no Maranhão), este mundo pequeno nos tinha dado uma amiga comum, as danças do povo, fortaleceram os laços, obrigada. Lucelma, maranhense que conheci aqui, minha querida, e se não fosse a hospedagem que você me propiciou? Como seria?

Aos colegas dos seminários dos “orientandos de Suely”: Ana Paula, Catarina, as Danielas (Araújo e Manica), Malu, Nicolas, Noelle, Patrícia, Raquel, Vilson, e “dona” Denise Pirani. Encontros que permitiram discussões e trocas de experiência de campo, aclarar dúvidas nos usos dos conceitos, dicas de bibliografia, e tantas outras vivências, todas muito importantes para encontrar os rumos deste trabalho, levo de todos vocês um hau, e o espírito

maussiano que animou nossos encontros. E para você Nicolas, um carinho especial. Aos colegas de doutorado Rosely (muito obrigada, pela força e também sugestões, que trouxeram o Maranhão para perto mais da “nação”), José (e Jussara), Maritza, Golbery, Thiago, Alexandre, Zezoca, Osmundo, Maria Helena, dona Dora (um carinho varzeano) que fizeram os corredores e cantinas da Unicamp, e além, mais animados. Paulo Coutinho, obrigada pelo apoio aqui, enquanto eu estava no campo, e por me lembrar do “lado econômico” da pesquisa.

Aos amigos da Unicamp, Simone F., Simone W., Vanvan, Aninha, Alcides, escutas valiosas de várias frequências e sintonias, de vários momentos e tempos, sem o apoio de vocês, eu não teria sobrevivido. Levo comigo, e quero deixar também, para que os laços perdurem. (com ou sem tubarões, o mar de recife é azul). Amigos daqui: Maria Clara, dona Cássia, Ana e César encontros a partir dos filhos. Obrigada pelo apoio com Pedro e Dona Deja. Iva, Cosme e Laurinha, amigos de lá dos sertões do nordeste, a se não fossem nossos encontros de fim de semana, e novos amigos (Angélica e Luciano), como seria ficar em Campinas? Obrigadíssima, e, a você Cosme, as últimas leituras foram fundamentais.

Graças aos céus e aos satélites pude ter os amigos distantes por perto: Detinha (palavras certas para acabar com desespero), Felipe e Marion (atentos às minhas dúvidas de escrita e caminhos a seguir, nos últimos tempos, nem se fala), Alexia (não tem desânimo que não tenha remédio), Joaquim Magalhães (se você não providenciasse a nova casa, seria um caos. Obrigada).

Nestes últimos dias a distância de Pedrinho, meu filho, nos impôs saudades difíceis, obrigada por aceitar mais esta ausência. Dona Djanira, e a todos os seus santos, sem eles não sei como teríamos nos havido. Joelma, pequena diligente, antecipando as necessidades, com responsabilidade e afeto, não esqueceremos de você, o agradecimento é meu, e dos meus, para você e os seus. Ao meu pai, minhas irmãs e toda família, sempre torcendo para dar certo, meu muito obrigada.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO 1 – Etnografia de São Luís	7
1.1. São Luís: alguns motivos para uma escolha	9
1.2. São Luis termos de auto-definição: festas populares, religiosidade, tradição e erudição.	12
1.2.1. <u>As festas de junho: arraiais, danças populares e bumba-meu-boi</u>	13
1.2.2. <u>Celebrações religiosas transformadas em festas</u>	26
1.2.3. <u>Tradição, história e tempo em São Luís: memória e esquecimento</u>	29
1.2.4. <u>Poesia e erudição: São Luís, <i>Atenas Brasileira</i>.</u>	38
1.3. O Urrou do boi em <i>Atenas</i> . A ascensão do bumba meu boi como símbolo de identidade maranhense.	42
1.3.1 <u>O boi que dançou no Palácio: a civilização dos brincantes pelos <i>atenienses</i></u>	45
1.3.2. <u>O boi que dançava em São Luís: os brincantes conquistam a cidade</u>	49
1.4. Sarney, a Nova <i>Atenas</i> e o boi: pobres e ricos unidos para reerguer o Maranhão	65
1.5. Alguns fatos esquecidos: dinâmica entre lembrar e esquecer.	73
CAPÍTULO 2 – Cultura popular: mediações das experiências de identidade em São Luís	77
2.1. Estrutura interna do bumba meu boi e suas distintas formulações.	80
2.1.1. <u>O bumba meu boi: auto, personagens e ciclo da festa</u>	80
2.1.2. <u>Os sotaques do bumba boi no Maranhão: sentidos para tradição</u>	87
2.2. Trocas de bênçãos para circulação e encerramento: o batizado e a morte do boi	106
2.2.1. <u>O batismo</u>	106
2.2.2. <u>A morte do boi.</u>	110
2.3. Circulações da assistência: os bois e seus sotaques na fase de apresentações	112
2.3.1. <u>As relações da assistência nos arraiais: tradição, pertencimento e negociações de significados</u>	115
2.3.2. <u>Festa do João Paulo e de São Pedro: duas formas de experiência de identidade</u>	128
2.4. Novas expressões de cultura popular – alternativos e parafolclóricos; também na fase de apresentações.	142

CAPÍTULO 3 – As instituições culturais, concepções de cultura e as classificações das produções culturais no Maranhão	163
3.1. Celso de Magalhães: uma teoria do popular entre os <i>atenienses</i>	166
3.2. Novas teorias sobre cultura popular, primeiras instituições culturais e um lugar para o folclore.	174
3.2.1. <u>Uma nova teoria para o popular e as primeiras instituições para cultura erudita no Maranhão.</u>	174
3.2.2. <u>A Subcomissão Maranhense de Folclore: o objeto folclore nas instituições da cultura erudita.</u>	180
3.3. As instituições culturais estaduais: classificações culturais e a posição do folclore dentre os símbolos de identidade para o Maranhão.	185
3.3.1. <u>Período 1960-70: museus, pesquisas e as classificações do folclore.</u>	188
3.3.2. <u>Período 1980-90: O CCPDVF e novas classificações para o folclore: cultura popular, tradição e modernidade.</u>	200
3.3.3. <u>Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA</u>	222
CAPÍTULO 4 – O “produto turístico” Maranhão e identidade maranhense	229
Uma introdução	229
4.1 <i>Maranhão o segredo do Brasil.</i> O Plano Maior: cultura e natureza como fonte de riqueza	240
4.1.1. <u>A montagem do “produto Maranhão” pela lógica da indústria do turismo</u>	244
4.1.2. <u>Estratégias de venda do “produto Maranhão”: o marketing</u>	249
4.2. <i>Venha para essa festa que é o Maranhão:</i> folhetos turísticos e oferta de “cultura” maranhense	260
4.3. Brotados do chão: folhetos turísticos e oferta de paisagens como “natureza” maranhense	276
4.4. Produto Maranhão como uma experiência de identidade	289
Considerações Finais – <i>Nem sempre tudo foi assim... E nem tudo sempre será assim</i>	295
Referências Bibliográficas	303
Anexo 1	327
Anexo 2	329
Anexo 3	341

INTRODUÇÃO

Urrou do Boi

*Lá vem meu boi urrando/ Subindo o vaquejador
Deu um urro na porteira/ Meu vaqueiro se espantou
E o gado da fazenda, com isto se levantou!
Urrou, urrou! / Urrou, urrou!
Meu novinho brasileiro,/ Que a natureza criou¹*

O tema desta pesquisa é a compreensão do processo de formulação de identidade maranhense e suas distintas configurações simbólicas ao longo do tempo. Por um lado, analiso políticas de afirmação, nas quais foram e são elaborados significados de diferenciação e semelhança entre Maranhão, e Brasil – ou seja, região e nação. E, por outro lado, a experiência atual de identidade, a partir de um processo histórico e estruturado de relações sociais e de significados negociados, que atribuem sentidos a “ser maranhense”, na perspectiva local.

Nesse processo destaco disputas políticas, simbólicas e econômicas. Nele identifico distintos agentes, com pontos de vista diversos, os quais, nas suas relações, ordenam classificações sobre produções culturais. Este ordenamento opera posicionando os símbolos, de forma que em contextos específicos, um deles assume um valor englobante, assemelhando-se a uma centralidade, em torno da qual os outros significados são negociados e reposicionados. Por conta disso, oriento a análise a partir de uma inflexão de significados, que inverteu a centralidade simbólica de *Atenas Brasileira* para São Luís, a partir da qual os maranhenses se percebiam como eruditos, para centralidade atual da cultura popular, inflexão que guarda uma certa correspondência com o momento de modernização daquela cidade. Este processo foi apreendido a partir da cidade de São Luís, capital do estado, onde atualmente, tendo em vista a intensificação das políticas culturais e de turismo, as festas juninas, e dentre elas o bumba meu boi, são oferecidas aos turistas e aos locais, como uma oportunidade de experimentar uma identidade maranhense.

A pesquisa tem uma dimensão histórica para entender os processos que provocaram alterações na composição dessa identidade e na forma de experienciá-la. Contextualiza a relação entre Maranhão e Brasil – ou seja, região e nação – posto que a queda de posição política, econômica e cultural do estado no país, colocou sua produção cultural, no centro do

¹ Cantada por Coxinho. CD Bumba-meu-boi de Pindaré. Faixa nº 4 (s/d). (gravação original da década de 1970)

debate intelectual, como uma das estratégias para recuperação de posições perdidas, com rebatimentos para os significados do que é ser maranhense. Nesse sentido compreendo que essas configurações culturais para afirmar identidade, assim como vivenciá-la, não são fixas, elas se alteram pelos processos políticos e econômicos, negociações se fazem entre múltiplos (e desiguais) agentes.

A tensão conceitual e o uso político do termo identidade tem trazido problemas de diversas ordens para as investigações nesta área. Mas alguns elementos parecem se manter consensuais, identidade afirma diferença de “um” frente a “outro”, ou “uns” frente a “outros”, ou seja, sempre uma diferença reconhecida a partir de uma relação². Saindo deste reconhecimento mínimo sobre o que o termo significa ou abrange, a questão torna-se complexa.

A crítica atual mais recorrente incide sobre as discussões que afirmam que identidade seja essencial, fixa, imutável, especialmente no que se refere a uma identidade nacional³. Algumas dessas discussões tem se desdobrado para proposições de resolução de conflitos decorrentes de afirmações de identidades distintas, entre nações ou dentro delas⁴. Por sua vez, alguns estudos tentam compreender o processo de formação das nações e as razões para sua origem⁵, dentro deste campo alguns estudos procuram evidenciar como significados culturais foram reunidos para delimitar uma identidade nacional para fins políticos⁶. Outra vertente de estudo procura compreender as relações nas quais as nações se baseiam para significar

² Com posições teóricas distintas, abordando grupos ou categorias sócias, em situações mais ou menos conflituosas no processo dessa afirmação, ver, por exemplo: Cardoso de Oliveira, (1976; 2000); Cunha (1986); Ruben (1995); Kofes (2001).

³ Do campo do feminismo as críticas incidem sobre à naturalização da nação, os usos de analogias de gênero, que por sua vez naturaliza esta categoria, justificando desigualdades. Ver, por exemplo: Stepan (1994). Sommer, (1994). Pratt, (1994). Vidal e Souza, (1996). Assim como nos estudos raciais, especialmente sobre o Brasil ver: Seyferth (1996); Vale de Almeida (1999).

⁴ Inclui também as dimensões de desigualdades entre os países, as migrações atuais, conflitos raciais, com diferentes propostas de resolução das questões. Ver, por exemplo: Hall (1997, 2003); Santos (2000); Bhabha (1998), Appiah (1997, 1998); Taylor et alli (1994); Geertz (2001).

⁵ Gellner (1993) e Anderson (1989), tornaram-se exemplos recorrentes. Ver também Smith (1997). Ver também Balakrisnan org. (2000), retoma esses autores, juntamente com escritores europeus de distintas épocas e autores indianos cujas análises de nações asiáticas, num contexto pós-colonial, desafiam algumas noções estabelecidas. Ver Lomnitz (2001) para uma análise da formação de nações hispânicas, especialmente México.

⁶ Dois autores desses estudos no Brasil são Ortiz (1986), e Chauí (1986, 2000), que enfatizam a relação entre cultura popular e elaboração de uma identidade nacional e as desigualdades que esta associação encobre.

pertencimento⁷. Em certa medida, todos os estudos apontam para uma dimensão narrativa da nação, seu estatuto de construção.

Nesta pesquisa, parto do suposto que identidade é uma afirmação de diferença frente a outros, porém não é essencial, mas resultante de processos históricos e sociais, que se faz num contexto de temporalidade e de historicidade, numa dinâmica de esquecimentos e lembranças ativos⁸. Assim, ela tem uma dimensão narrativa, mas tem também uma dimensão de experiência⁹, no curso da qual se fazem negociações sobre seus sentidos e significações, num processo que implica produção de novos conteúdos para exprimir pertencimento e uma continuidade no tempo. Nele estão envolvidos agentes com posições sociais distintas, os quais são mais ou menos desiguais entre si. Este processo cria alianças e disputas que podem legitimar e reafirmar desigualdades, assim como desloca-las.

A estrutura interna deste trabalho baseia-se em três eixos principais. O primeiro deles refere-se às concepções locais sobre os acontecimentos históricos que deram origem ao Maranhão, particularmente a cidade de São Luis, nos quais estão envolvidos historiadores, e os moradores da cidade, que concebem sua história numa releitura do que afirmam os intelectuais, incorporando elementos da sua vivência atual. O segundo eixo, são as festas populares, que foram recentemente deslocadas para uma posição de centralidade simbólica para a auto-definição dos maranhenses, e são mediadoras principais para essa experiência. O terceiro eixo da discussão incide sobre os processos econômicos, que acompanham toda a formação de identidade maranhense, acentuados pelo desenvolvimento recente do turismo no Maranhão. Ao mesmo tempo, esta estrutura reflete o recorte operacional do objeto, para uma aproximação dos conteúdos simbólicos e das relações sociais, a partir das quais se dão os embates para a formulação de identidade maranhense. Ele está inspirado na proposta

⁷ Stolcke (2002) discute as bases de pertencimento ao estado, se por nascimento, ou por ligação consanguínea. Schiller e Fouron (2000) analisam como os laços de consangüinidade afirmam a nacionalidade haitiana nos EUA. Ver também Lomnitz (2001) que destaca as especificidades de formação das nações articulando religião, parentesco, e língua.

⁸ Retomarei esta questão no capítulo 1.

⁹ Para a análise que será feita aqui estou levando em conta a noção de experiência de Thompson (1981), especialmente quando trato do turismo, quando atento para as relações que delimitam posições numa estrutura social, e quando falo das relações de reciprocidade mediadas pelo *bumba meu boi*, e que exprimem e afirmam identidade. E levo em conta também as críticas de Scott (1999), quando ela atenta para a dimensão discursiva da experiência, e também quando considero interrelações de raça e gênero no processo de formação de uma identidade maranhense.

metodológica de Benedict (2000), adaptada através do termo configuração para traçar as relações entre estes conjuntos. Como emprego aqui, o termo configuração busca expressar uma coerência entre partes distintas e dispersas de significados, selecionadas por mim a partir de um conjunto maior, os quais, localmente, aparecem em situações relativas à afirmação de identidade, como também para exprimir pertencimento¹⁰.

Analiso as ações das instituições de produção cultural em nível estadual, especialmente aquelas voltadas para cultura popular e realização das festas populares, assim como suas concepções de cultura e classificações das produções culturais como erudito e popular. Outra dimensão da análise incide sobre as relações entre a assistência¹¹ no decorrer das festas populares e sua apreciação dos folguedos populares, mediadores dos sentidos de tradição e dos seus conteúdos. Na década de 1990, os investimentos governamentais no turismo cresceram ordenados por um planejamento que classificou a cidade de São Luís como adequada para o turismo cultural, e outras cidades como adequadas ao turismo ecológico. Suas ações incidiram na estrutura das festas populares, assim como criaram novos sentidos para natureza, significada como paisagem. Estas ações produziram novos sentidos, incorporados à configuração cultural para afirmar identidade, num diálogo com as configurações resultantes dos processos anteriores. Conseqüentemente, as ações para o turismo passaram a requerer uma análise à luz dos processos de composição dos significados que definem o que é ser maranhense.

O material da pesquisa resultou do trabalho de campo, realizado durante o período das festas juninas na cidade de São Luís, em 2001 (junho/julho) e 2002 (junho/julho/agosto). É um

¹⁰ A inspiração para retomar Benedict (2000) veio do artigo de Modell (1989) que salienta a origem do termo “padrões”, usado por Benedict, nas teorias estéticas da década de 1920. Modell destaca que as críticas pertinentes às conclusões de Benedict levaram ao esquecimento das suas contribuições. Foi inspiradora a analogia entre cultura e arte, para avaliar o valor de um arranjo cultural, tendo em vista o meu enfoque ter se direcionado para as produções estéticas da cultura no Maranhão. O termo configuração me pareceu pertinente, ao sugerir a reunião de partes dispares, dando forma e significado para ação dentro de uma cultura. Além disso, a proposta metodológica, estava particularmente relacionada com os propósitos dessa investigação. Por um lado, porque sugere focar a investigação nos casos “emocionais e intelectuais” – as dimensões destacadas dentro da cultura, no que se refere ao tratamento de identidade que faço aqui. Por outro lado, porque sugere esperar emergir a configuração a partir do caos do detalhe, mas sem retirar do observador o esforço de elaborar a configuração desta profusão de detalhes, que só assim passa a fazer sentido. Portanto, é apenas nesta acepção que uso o termo configuração, uma moldura para ordenar os detalhes dos significados culturais elegidos localmente para afirmar identidade e exprimir pertencimento.

¹¹ Chamo de assistência ou público, e não de platéia, aos que vão aos arraiais ver as apresentações dos grupos de danças e folguedos populares, porque há um tipo de interação entre ambos propiciadora da participação desta assistência de acordo com o tipo de atração que se apresenta.

conjunto muito variado fruto da observação e participação nas festas, e visitas às instituições. O material se constitui de documentos e folhetos (para divulgação turística, e apresentação e divulgação das manifestações populares), produzidos pelas instituições culturais e do turismo do governo estadual do Maranhão¹². Inclui, também, a produção intelectual, erudita e científica, de autores maranhenses sobre o folclore e cultura popular, produção historiográfica, e literatura ficcional. Realizei entrevistas com funcionários estaduais, intelectuais, e pessoas ligadas á propaganda¹³. Nessa circulação entre espaços, muitas relações se estreitaram, das quais novas informações, nuances e perspectivas sobre *ser maranhense* afloraram.

Esta tese tem quatro capítulos, além desta introdução e das considerações finais que a encerra. O *Capítulo 1 – Etnografia de São Luís*, apresenta as razões para a escolha de São Luís como lugar de realização da pesquisa. A partir das observações de campo indico os termos recorrentes de auto-definição como maranhense, os quais possibilitaram identificar uma inflexão nos símbolos centrais para exprimir pertencimento, que se deslocaram dos significados atribuídos a São Luís como *Atenas* para o bumba meu boi. Analiso duas versões, concorrentes e mais recorrentes, que explicam esta ascensão simbólica do boi. Pelo que pude perceber, esta inflexão está correlacionada com mudanças políticas, sociais, demográficas e urbanas na cidade de São Luís, que se intensificaram a partir da eleição de Sarney como governador. Por fim, trato de alguns fatos históricos que foram esquecidos, para discutir a dinâmica de lembrança e esquecimento na composição de conteúdos para tradição.

O *Capítulo 2 – Cultura popular em São Luís: mediações das experiências de identidade*, aborda as dimensões da experiência de identidade mediadas pela participação nas festas populares, focando as relações da assistência com o bumba meu boi, o qual informa distintos conteúdos para a tradição; por conseguinte parâmetros de apreciação e negociação desses conteúdos. A análise considera as posições sociais dos organizadores das brincadeiras e

¹² A política cultura da cidade de São Luís é realizada pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), órgão estadual de cultura, e pela Fundação Municipal de Cultura. As duas instituições patrocinaram as festas juninas em 2001 e 2002. Neste trabalho analisarei apenas a atuação do órgão estadual.

¹³ Na FUNCMA entrevistei assessores, diretores de museus e de um centro cultural. Da área de turismo entrevistei dois funcionários estaduais; e, com um funcionário da agência privada que faz a propaganda estadual, além de um jornalista, que já foi ligado à área de divulgação turística. Entrevistei ainda professores da Universidade Federal do Maranhão (UFMA), onde coletei monografias e dissertações relativas ao tema. Mantive contato e entrevistei funcionários municipais de instituições culturais, alguns deles tinham sido ligados ao governo anteriormente. E finalmente, entrevistei o então presidente da Academia Maranhense de Letras (AML), cuja livreria divulga a produção passada e atual dos intelectuais locais.

da assistência; os distintos lugares em que acontecem as apresentações e sua obrigatoriedade, e dois momentos da festa que apresentam sentidos específicos, por razões históricas e rituais. A dimensão estética do folguedo também é importante, assim como os desafios e disputas que algumas transformações na brincadeira estão trazendo para o boi, pela sua centralidade simbólica que afirma identidade e exprime pertencimento.

O *Capítulo 3 – As instituições culturais, concepções de cultura e as classificações das produções culturais no Maranhão*, trata do processo de institucionalização da cultura e a criação dos órgãos da burocracia estatal no Maranhão. Busco compreender como folclore se tornou objeto de investigação pelos intelectuais, as instituições onde os estudos eram realizados e seus vínculos governamentais. Enfoco as concepções de cultura desses estudiosos, as classificações dos produtos culturais como erudito e popular, a partir dos quais são configurados os sentidos de afirmação de identidade e de pertencimento como maranhense, no contexto da nação. Percebo que erudito e popular são valores hierarquizados, ora um ora outro sendo o termo englobante. No caso maranhense, quando o erudito foi o termo englobante, a presença do popular não necessariamente mediou experiência de pertencimento. O valor da cultura popular atual, entretanto não implicou a ausência de conteúdos eruditos para mediar esta experiência.

O *Capítulo 4 – O “produto turístico” Maranhão e identidade maranhense*, analisa o material de divulgação, produzido pelo governo do Maranhão, para promover dois tipos de turismo: o turismo cultural – para cidade de São Luís; e turismo ecológico – para 4 outras localidades maranhenses. Procuro compreender como o estado foi transformado num produto turístico, inserido numa lógica produtiva da indústria do turismo internacional, e o que lhe confere sentido para o consumo, ou seja, a oferta de uma experiência de identidade maranhense e apreciação da natureza como paisagem. Nesse sentido o material de divulgação turística contribui para as discussões sobre os significados de ser maranhense, colocando novos agentes nesse debate, situados em contextos de produção econômica. Uma discussão dessa ordem, pretende contribuir para a compreensão de como processos econômicos se somam às dimensões, políticas e simbólicas, de afirmação de identidade. No caso maranhense, a atual relação entre turismo e desenvolvimento, repõe propostas anteriores de retomar o crescimento econômico, acionando o valor de sua produção cultural, que se relaciona(va) com afirmação de identidade.

CAPÍTULO 1

Etnografia de São Luís

Boqueirão¹

(A São Luís)

*[Eu] vou fazer uma nau/ Pra navegar com a francesa
Pela Baía de São Marcos/ Vou levar minha nobreza/
Vou a zona Portuária/ Cais da Vale e Itaqui/
Praia da Ponta D'Areia/ Olho D'água e Araçagi/
Ao passar no boqueirão/ Onde a onda sapateia
Vou fazer uma parada/ Para ouvir o canto da sereia/
E no encontro das águas/ Do Bacanga com o Rio Anil
Vou erguer uma estátua/ Para a francesa do Brasil/
Esse monumento/ É do folclore popular
Esculpido em toadas/ Para a história conservar.*

Esta toada evoca elementos que moradores da cidade de São Luís utilizam para apresentá-la: a riqueza da cultura popular; sua fundação francesa; a conservação da história no patrimônio arquitetônico; sua condição de ilha; a força da tradição e das lendas que lhe confere mistério e encantamento a serem desvendados². São características das quais os ludovicenses³ deveriam se orgulhar, elas são repetidas por uma variedade de pessoas e em ocasiões diversas, em especial pelos locutores (semelhantes a mestres de cerimônia) das festas de junho, na sua maioria organizadas pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), festas que são verdadeiras celebrações à cidade, seu povo, sua cultura e história. Elas homenageiam os santos de junho, Santo Antônio, São João, São Pedro e São Marçal que, se nenhum deles é o padroeiro da cidade, para os três últimos se fazem as principais danças e autos da cultura popular local. O mês de junho é especial também porque marca o início do verão⁴, quando as chuvas tornam-se esparsas e cumprem a função de manter a floração das mangueiras e cajueiros.

¹ Cd Parabéns Maioba (2001). Faixa nº 11 Cantador Chagas.

² A cidade de São Luís situa-se na Ilha de São Luís, onde se localizam mais três municípios: Paço do Lumiar, Raposa e São José de Ribamar. No curso desse trabalho sempre enfatizo se é da Ilha ou da cidade de São Luís que estou falando.

³ Ou são-luisenses são os termos usados para designar os que nascem na cidade de São Luís.

⁴ O clima de São Luís é equatorial e tropical, e o regime das chuvas divide-o em duas estações: período das chuvas (dezembro a maio) e período de estiagem ou verão (junho a novembro). (Ribeiro Junior, 2001:55).

Este capítulo apresenta as principais categorias e significados que dão suporte às formulações simbólicas que definem “ser maranhense”, identificados a partir da etnografia que faço da cidade. Busco compreender como eles foram elaboradas, as disputas entre distintos setores sociais para sedimentá-los e as mudanças e continuidades desse processo. Situo este processo de afirmação regional em relação à nação, as semelhanças e diferenças salientadas para definir o que é Maranhão, no contraste com outros estados e o país. Considero que a composição atual de uma identidade maranhense pode ser apreendida pela observação da cidade de São Luís, onde ocorrem os seus principais debates, posto que é a sede das instituições culturais, que patrocinam as festas populares, e das instituições estaduais para o turismo. Por outro lado, localmente, a cidade é definida, por diferentes agentes, como uma síntese da diversidade cultural do estado⁵. O que discuto no primeiro item deste capítulo.

Na cidade de São Luís, os debates sobre uma configuração cultural que exprime ser maranhense, acentuam três conjuntos de significados: o valor da cultura erudita e popular; o patrimônio arquitetônico e histórico; e a história do estado e da cidade. À categoria das festas, como expressão do valor da cultura, alia-se a produção de intelectuais do séc. XIX e início do séc. XX, que possibilita aos estudiosos contemporâneos e produtores culturais estabelecerem continuidades dos significados de identidade local, em textos e falas onde destacam a profícua produção literária e intelectual do estado. Esta elaboração lhes permite fazer uma relação entre erudito e popular, que privilegia mais o diálogo do que a oposição, sem, entretanto, eliminar uma hierarquia entre essas classificações da cultura e do conhecimento. O patrimônio arquitetônico e a história são traduzidos como tradição, cujos conteúdos servem para a interpretação da produção cultural dos setores populares, e para o entendimento do tempo histórico, desde a fundação do estado até os dias atuais. Esta relação é mediada por diferentes grupos sociais, que revelam disputas de poder, deslocando, mantendo e criando desigualdades entre estes agentes. Por isso, identidade maranhense não resulta de processos lineares e contínuos, como se pretende enfatizar nas elaborações da história local. Uma das principais transformações que percebi neste processo foi a entrada das festas populares para dar sentido a ser maranhense, e este é um dos temas principais tratados, neste capítulo.

⁵ Tenho por fontes principais as observações do campo, entrevistas, produção dos historiadores, estudiosos da cultura popular, memorialistas e literatos maranhenses.

Este capítulo, tendo em vista o que discuti acima, encontra-se dividido em cinco itens. No primeiro, situo o campo da pesquisa e a escolha da cidade de São Luís para a observação. No segundo, identifico os conteúdos mais enfatizados como definidores do que é ser maranhense, considerando os vários ângulos dos debates e seus agentes. No terceiro item, apresento duas narrativas que dão explicações concorrentes e recorrentes, para a aceitação do bumba meu boi como um símbolo, para definir uma identidade atual, em torno do qual outros significados são recompostos. No quarto item, analiso o contexto dessa ascensão, a dimensão estrutural das transformações da cidade de São Luís a partir do governo Sarney, que compreendo como um evento. No quinto e último item, procuro iniciar uma contribuição para a dinâmica da memória e do esquecimento, a partir do exemplo específico da formação colonial, que compreendeu dois estados portugueses na América – o Brasil e o Estado do Maranhão e Grão-Pará. Ao longo dessa etnografia da cidade, identifico os agentes envolvidos nos debates e aponto para a estrutura social que implica na classificação da cultura como erudita e popular.

1.1. São Luís: alguns motivos para uma escolha

Foi num mês de junho que cheguei em São Luís pela primeira vez, na madrugada de 22/06/2001. Tinha escolhido o período de junho para a pesquisa, tendo em vista a importância das festas do ciclo junino para configurar uma cultura local como peculiar, quando se afirma para o Brasil. Os anúncios governamentais na mídia, veiculados no mês de maio, chamavam para conhecer o São João maranhense mostrado na cidade de São Luís, com o seguinte slogan: *“O Brasil tem muitas festas de São João. O Maranhão tem todas elas”*⁶.

As conversas que mantive antes do embarque com pessoas que conheceram o estado, em situação de pesquisa ou férias, também me indicavam que o melhor período para observar as festas populares seria o junino. Período em que se realizavam outras importantes festas religiosas e populares, ligadas ou não ao culto de São João e São Pedro. A partir de maio, e durante junho e julho, a maioria das festas do Divino Espírito Santo – outra festa importante para muitos maranhenses – acontece em diversas cidades do Maranhão, em casas particulares e nos terreiros dos cultos religiosos afro-brasileiros. O verão maranhense justificava outras

⁶ Propaganda do Governo do Estado do Maranhão, Revista Veja, 09/05/2001.

promoções culturais, como shows nas praias da cidade – que ficam relativamente distantes do centro, separadas pelo Rio Anil e unidas pela Ponte Sarney. Período de intensa agitação, quando circulam muitos turistas pela cidade de São Luís.

Ao desembarcar, fui levada direto para um arraial junino pelo meu anfitrião, que me oferecia todo tipo de informações sobre o que víamos. Um anúncio da intensidade de atividades e festas na qual a cidade estava envolvida, e da sua importância para os maranhenses. Meu anfitrião passava-me a impressão de querer me mostrar “tudo”, como se me alertasse: “não perca nenhum detalhe do que São Luís pode ser”. Esta primeira impressão parecia confirmar que a cidade de São Luís seria o melhor lugar para conhecer *todas as festas de São João do Brasil*, conforme anunciado. Anúncio que sugeria para a cidade o sentido de síntese de muitas festas, classificação transposta para a relação entre a cidade e o estado, tornando a capital representativa de toda cultura do Maranhão.

O primeiro resultado desta viagem foi a escolha da cidade de São Luís como suficiente para a continuidade da investigação a que me propunha, o que se repetiu em 2002. Os dois momentos da pesquisa me demonstraram que São Luis era um lugar privilegiado, onde diferentes grupos sociais procuram dizer o que vem a ser o estado, mesmo que a capital não represente toda cultura maranhense. Primeiro porque é a sede da maioria das instituições governamentais que promovem a política cultural estadual, assim como as instituições que promovem as políticas de turismo definindo-a como “porta de entrada” do estado. Segundo, porque estas políticas produzem material de divulgação do estado e da cidade, sempre fazendo sua apresentação em termos qualificativos, que se estendem para todos os maranhenses, portanto elaborando representações sobre o que é São Luís e sua posição para a formação do estado, territorial e culturalmente⁷. Terceiro, porque estas políticas se transformam em práticas patrocinando e também organizando as festas, cuja programação é de responsabilidade da FUNCMA, cuja função é selecionar os grupos e folguedos que irão se apresentar. Portanto, São Luís é um lugar e, ao mesmo tempo, cenário onde se desenrola boa parte das discussões sobre os significados de identidade, no embate entre os produtores culturais, os intelectuais, e

⁷ Como exemplo o material produzido pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), uma das instituições estaduais de cultura que analiso no capítulo 3. Adianto que o CCPDVF realiza grande parte da divulgação das festas populares, inclusive no interior, cujo material inclui: cartazes, folder, ventarolas (pequeno abanador de papelão), convites, bandeirolas, etc. Este material é ricamente ilustrado por fotografias e textos explicativos do folguedo. A circulação desta propaganda é ampla na cidade de São Luís. Alguns exemplos desse material encontra-se no anexo 1.

os produtores da cultura popular, como também da assistência das festas. É o lugar privilegiado onde se pode ver, ouvir, e tomar parte das festas, exposições, palestras que tratam da história, do patrimônio, da cultura.

A cidade e a Ilha de São Luís devem grande parte do crescimento populacional às migrações do interior para a capital, intensificadas nas décadas de 1960-70⁸. Na literatura sobre cultura popular destaca-se que muitas manifestações populares foram trazidas para capital e outras resignificadas no processo migratório, cujo resultado seria a vitalidade e diversidade da sua cultura popular⁹. Uma das atividades culturais do governo estadual foi patrocinar apresentações de grupos populares do interior durante as festas juninas de 2001-2, para “garantir” a diversidade anunciada nos folhetos turísticos. O slogan turístico para São Luís é: “*São Luís: Patrimônio da Humanidade. Expressão do Maranhão*”. No projeto turístico do governo estadual, a cidade é considerada apropriada para o turismo cultural, e simultaneamente definida como “porta de entrada” do Maranhão, portanto, podendo ser visitada pelos turistas que se dirigissem a outras cidades do estado, com outras classificações turísticas¹⁰. Ainda que haja razões evidentemente de infra-estrutura – localização de aeroportos, hotéis e demais serviços demandados pelo turismo – a definição “porta de entrada”, denota o sentido de “receber”, e assim, necessitar se apresentar e ser apresentada. Personifica um anfitrião para o estado, ainda que por analogia. E a definição de São Luís como *expressão do Maranhão*, sugere que se espera, através dessa cidade, mostrar quais são os significados representativos do que o estado pode ser.

Muitos debates sobre festas, cultura e história ocorrem nos jornais e emissoras locais de televisão, que revelam sua importância para população. O rádio também é outro veículo para alguns embates, especialmente quando se trata das festas e rituais, realizados pelos grupos de bumba meu boi. Museus, monumentos, bibliotecas, e centros culturais, situados no centro da cidade, são espaços em que a memória histórica se oferece ao conhecimento dos

⁸ Veja-se Ribeiro Junior (2001:91-95)

⁹ Especialmente Araújo, 1986 e Carvalho, 1995.

¹⁰ O Plano Maior, projeto de desenvolvimento do turismo do governo estadual, subdivide o estado em 5 pólos os quais são classificados segundo o tipo de turismo a ser praticado. O Tipo de turismo do Pólo São Luís, congregando as cidades de Alcântara, Raposa e São José do Ribamar, é classificado de turismo cultural e seu conceito de desenvolvimento é: “centro histórico-cultural dinâmico do Maranhão”. Os demais Pólos e suas classificações são: Lençóis – ecoturismo; Delta das Américas – ecoturismo e pesquisadores; Floresta dos Guarás – ecoturismo, esportes náuticos e observação de pássaros; Chapadas das Mesas – ecoturismo e aventura. (Plano Maior, 2000). A política de turismo e suas intersecções com identidade, encontra-se detalhadas no capítulo 4.

moradores e visitantes do interior, de outros lugares do país e do mundo. Nestes espaços, são realizadas variadas exposições para a população local e para os turistas. São fontes de dados e de observação da arquitetura, do significado de tradição e história que a cidade busca conservar. Um pouco menos visitada, mas não silenciosa, é a Academia Maranhense de Letras (AML), cuja livraria vende a produção dos acadêmicos, e re-edita livros considerados canônicos como fonte da história e da cultura maranhense. Dentre seus membros, alguns deles escrevem regularmente para os jornais do estado, incluindo temas do cotidiano, mas também da memória, história e cultura do Maranhão e São Luís.

Portanto, nos dois momentos da investigação de campo, estava sendo realizada na cidade uma gama de atividades voltadas para debater, mostrar, vivenciar as produções culturais de São Luís e de outras cidades do estado, um conjunto que justificava defini-la localmente, e para quem vinha visitá-la, como uma síntese do estado e da sua riqueza cultural. Tomando as definições locais como base para minha análise, considereei que esta centralidade de São Luís deveria ser levada em conta na investigação, e que poderia aceitá-la como o lugar também da investigação. Entretanto, esta forma de apresentação e definição da cidade resulta de políticas culturais, logo é consequência de embates políticos dentro do estado, mesmo que seja uma definição compartilhada por parcela da população da cidade. Esta definição de São Luís é também uma elaboração, que tentarei desvendar na análise, de uma identidade maranhense.

1.2. São Luis termos de auto-definição: festas populares, religiosidade, tradição e erudição.

No geral, ludovicenses gostam de falar sobre a cidade, e daí do estado do Maranhão, transitando de um lugar a outro com uma certa indistinção. Quando falam do estado, enaltecem, com muita frequência, a diversidade da cultura popular, os grandes nomes da literatura, as peculiaridades históricas. Com menos intensidade, eles se referem às riquezas naturais, destacando especialmente a localização regional entre norte e nordeste e as chuvas regulares. Num tom que parece jocoso, misterioso e com certo receio, aludem às lendas da cidade, e, se a confiança permite (mas mantendo o mistério e muito respeito), falam da religiosidade afro-brasileira, particular de São Luís, que a povoa de encantados, entes

poderosos, desencadeadores de má-sorte se não forem tratados devidamente, ou protetores daqueles que os reverenciam¹¹.

Chegar em São Luís no período das festas de junho possibilita compreender porque cultura popular é tão fortemente elogiada nas propagandas de turismo. A festa é um dos principais investimentos das políticas culturais do governo estadual; e, consegue um envolvimento intenso – qualitativa e quantitativamente – da população da cidade¹². Parte da movimentação que ocorre na cidade está relacionada com a vinda de parentes do interior, que visitam aqueles que se mudaram para a capital, ou dos parentes que deixaram São Luís para residir no interior ou fora do estado. É uma época para reafirmar as alianças, os pertencimentos distintos, atualizar as mudanças nas trajetórias individuais, que o período propicia, através das várias festas que se realizam.

1.2.1. As festas de junho: arraiais, danças populares e bumba-meu-boi.

No mês de junho, o som das matracas¹³ pode ser ouvido nos mais diferentes bairros, fato que se prolonga durante julho e agosto com menor frequência. A festa junina é organizada e patrocinada, principalmente, por órgãos governamentais de cultura. Ela se realiza em arraiais¹⁴ espalhados pelos mais diferentes bairros da cidade, desde os mais centrais até os mais periféricos, desde os de classe “média” aos mais “populares”¹⁵. Além dos arraiais

¹¹ Sobre a religião afro-brasileira em São Luís e sua especificidade no Brasil veja-se Ferretti (1996). Esta relação mais reservada com a religião afro-brasileira no Maranhão, parece distinta do que acontece em Salvador, onde o Candomblé também se relaciona com outras festas da cidade e com sua imagem, de acordo com o que mostra Pinho (2003).

¹² O processo de institucionalização da cultura pelo estado, com a criação dos órgãos governamentais para a cultura, será tratado no capítulo 3.

¹³ A matraca, no Maranhão, é o nome de um instrumento de percussão constituído de duas tábuas de madeira, cujo tamanho mais comum é 20 cm de comprimento, 5 cm de largura e 2 cm de espessura. São tocadas batendo-se uma contra outra pelos brincantes chamados “matraqueiros” e são fundamentais para marcar o ritmo no bumba meu boi de sotaque da ilha. As matracas usadas no boi são, portanto, diferentes daquelas usadas em rituais católicos, do período da semana santa (*Instrumento de percussão, formado por tabuinhas movediças, ou argolas de ferro, que, ao serem agitadas, percutem a prancheta em que se acham presas e produzem uma série rápida de estalos secos; malho...* Aurélio, 1104).

¹⁴ Arraial é a designação local, e comum a outras partes do Brasil, dos espaços organizados com barracas de comidas e bebidas, decorados com bandeirolas e outros enfeites, para a realização das festas do mês de junho.

¹⁵ Esta categorização, classe “média” e “popular”, baseia-se na renda da população e na infraestrutura urbana do bairro, de acordo com a classificação dos bairros usada localmente, coincidente com a dos assessores da FUNCMA para decidir sobre instalação dos arraiais. Os funcionários, da área de urbanismo da Prefeitura Municipal de São Luís, acatam no geral esta classificação. Analiticamente considero os critérios de estratificação social de renda, infra-estrutura urbana, e acrescento a dimensão cultural implícita nessas categorias sociais, que se mostram especialmente em gestos, modos de falar, vestir e agir e na sua distribuição espacial na cidade entre centro e periferia. A análise que faço aqui passa por estas diferenças dado a sua importância para a definição das produções culturais populares e para a formulação de identidade do estado. Para uma discussão de classe, num

oficiais, existem muitos outros promovidos por entidades políticas (Grupo de Dança Afro-Maranhense); por bares e clubes (Terreiro Raízes); ou pela comunidade de moradores de diversos bairros (COHATRAC¹⁶). As empresas participam como patrocinadoras, a exemplo de cervejarias, companhias de telecomunicações, e o Guaraná Jesus – refrigerante muito apreciado e de fabricação local – as quais divulgam seus nomes em grandes balões que sobrevoam os arraiais, como se fossem prolongamentos da decoração. Nos locais que visitei, a animação é intensa, com um público atento, respeitoso das apresentações, posicionado de forma a permitir a evolução das danças e folguedos. Público que, em sua maior parte, assiste ao espetáculo ou, como dizem os ludovicenses, “olham” o espetáculo.

A maioria dos arraiais do governo do estado foi organizada em praças do Projeto “Vivas”, localizados em vários bairros de São Luís¹⁷. Exemplos de arraiais oficiais montados em outros estilos de praças são: 1. Reviver/Praia Grande: localizado no centro histórico, recentemente revitalizado e por isso cercado de bares, restaurantes e lojas de artesanato com infraestrutura voltada para atender ao público de turistas e à classe média de São Luís; 2. Largo da Saudade, ainda que seja uma praça reformada como um “Viva” tinha características próprias, por ser uma praça centenária em frente ao Cemitério do Gavião, nela apenas se construíram os quiosques; 3. Arraial do IPEM, montado no espaço interno de um clube dos funcionários públicos estaduais do Maranhão. Vale notar que todos os arraiais são ornamentados com bandeirolas e iluminação extra. Em todos eles são instaladas barracas temporárias com uma estrutura de palha e madeira, tendo a sua frente cadeiras e mesas para os clientes, para o consumo de bebidas e comidas – típicas do estado e/ou do período junino. À sua volta circulam ou se fixam vendedores ambulantes de comidas e bebidas, balões e bexigas.

interrelação entre o espaço, o econômico e a elaboração simbólica, veja-se Bourdieu (1998). Dos arraiais que observei são considerados centrais os arraiais de bairros vizinhos ao centro da cidade: Praia Grande, bairro do mesmo nome; CEPRAMA, Saudade, Gavião, Ponto de Fuga e Do Meio – bairro da Madre Deus. Na periferia: Vila Embratel e Anjo da Guarda – localizados nos bairros de mesmo nome. E dois bairros de classe média: Renascença – bairro do mesmo nome; e IPEM – bairro do Calhau. Todos eles patrocinados pelo governo do estado. Visitei o COHATRAC, e o arraial do GDAM (Grupo de Danças Afro-maranhenses).

¹⁶ Conjunto Habitacional dos Trabalhadores do Comércio.

¹⁷ Os “Vivas” resultaram de um projeto de recuperação de praças da cidade de São Luís implementados no segundo governo de Roseana Sarney (1998-2002). Basicamente foram construídos quiosques com instalações sanitárias para funcionar como bares e lanchonetes (numa arquitetura padronizada nas cores da bandeira do estado em azul, vermelho, branco e preto); um espaço para apresentações de grupos populares (danças e shows musicais); e, dependendo do tamanho original da praça, quadras esportivas e brinquedos infantis. Segundo um assessor da FUNCMA um dos objetivos dos “Vivas” era propiciar um espaço para promover os eventos das duas grandes festas populares patrocinadas pelos órgãos de cultura do estado (São João e o Carnaval), de forma descentralizada (Mário Ferreira – FUNCMA, 2002).

Finalmente o arraial do CEPRAMA (Centro de Comercialização de Produtos Artesanais do Maranhão), merece uma descrição em separado, por assumir uma grande centralidade nas festas juninas de São Luís.

O CEPRAMA resultou da reforma de uma antiga fábrica de tecidos¹⁸, do início do século XX, adaptada para funcionar como um centro de comercialização de artesanato (nos antigos galpões), e um espaço para shows que funciona durante todo o ano construído no pátio central. Este último se constitui de um palco e arquibancadas como um teatro de arena. O teto do palco segue as formas da aba de um chapéu de um brincante de bumba boi. Esta arquitetura sugere sua relação com as festas juninas, posto que o chapéu é um dos adereços mais importantes da indumentária de um brincante de boi dos diferentes sotaques em que se classifica o bumba meu boi¹⁹. Na frente deste palco, há uma ampla área – chamada de terreiro por analogia às terminologias internas do bumba meu boi – onde são realizadas as danças. Do ponto de vista das festas de junho, a localização espacial do CEPRAMA lhe confere uma centralidade específica, dentre os arraiais centrais. Ele é o vizinho direito a Igreja de São Pedro, onde se realiza a festa de São Pedro, muito importante no ciclo de junho. Na parte dos fundos do CEPRAMA localiza-se sua entrada secundária, cuja rua serve de acesso ao bairro da Madre Deus. Este bairro tem um sentido especial para a cidade, pela sua intensa movimentação cultural, pelas várias manifestações que possui da cultura popular. Além disso, muitos intelectuais e poetas, destacados atualmente no cenário cultural, trabalhando ou não em órgãos da cultura, nasceram ou elegeram o bairro como local de pertencimento, o que permite a algumas pessoas afirmarem que ser da Madre Deus “é um estado de espírito”. Na rua principal do bairro, foi construído o “Viva” Madre Deus, e durante o São João seus bares e casas comerciais funcionam quase a noite inteira. Saindo do “Viva” Madre Deus, sobe-se um pequeno trecho de rua e chega-se ao Largo da Saudade. Nesse sentido, o CEPRAMA situa-se entre vários arraiais e permite uma movimentação constante de pessoas, de um lugar para outro, em busca de ver as diferentes atrações de cada um deles.

¹⁸ Antiga Companhia de Fiação e Tecelagem de Cânhamo.

¹⁹ Sotaque é a denominação local para aos diferentes estilos de bumba-meu-boi encontrados no estado do Maranhão. Cada sotaque é denominado pelo instrumento mais marcante ou cidade de origem, sendo consideradas as diferenças de: ritmo, indumentária, coreografia e passos de dança. Existem, até agora, 5 sotaques de boi: 1. Boi de zabumba – originário da cidade de Guimarães e vizinhança; 2. Boi de Matraca, ou Boi da Ilha ou de sotaque da Ilha – Ilha de São Luís; 3. Boi de Orquestra – da região da cidade de Rosário; 4. Boi de Pindaré, ou Boi da Baixada – região da baixada maranhense; 5. Boi de Cururupu – cidade de Cururupu. A descrição de cada um deles será feita no próximo capítulo.

No caso dos arraiais oficiais do governo estadual, sobre os quais me deterei, as atrações são contratadas pela FUNCMA. Nos arraiais mais centrais, e em outros considerados grandes – de acordo com o bairro e volume de assistência – há programação cultural todos os dias que compreendem o ciclo das festas²⁰. Esta programação é montada por algumas funcionárias da FUNCMA com o objetivo de distribuir as atrações eqüitativamente entre os bairros, contemplando a variedade de danças do período além dos sotaques do bumba boi. Há também uma classificação pela fama do grupo, baseada no volume de público que consegue atrair. As mais famosas são sempre consideradas as maiores e/ou melhores, e as que não despertam grande atenção do público são consideradas “mais fracas”. O cuidado na distribuição das atrações, não evita que as “melhores”, predominem nos arraiais mais centrais, cujo público tende a ser maior.

A diversidade de manifestações da cultura popular do Maranhão é afirmada pelas instituições culturais e de turismo, pelos estudiosos da cultura popular, veiculada nos jornais estaduais; e, também, é perceptível pelo comportamento da assistência, durante as suas apresentações, cujas pessoas com quem conversava, informavam-me sobre cada dança com muito orgulho e admiração. A diversidade é mostrada nos arraiais pela variedade dos sotaques de bumba boi e, também, pelas diferentes danças consideradas como típicas do ciclo junino: quadrilha, coco, dança portuguesa, cacuriá, tambor de crioula, e bumba meu boi. São menos freqüentes o carço de Tutóia e a dança do lelê, por serem manifestações que vêm de cidades do interior, e se limitarem a um grupo, mas que são incluídas para demonstrar a diversidade, ressaltada como característica distintiva do Maranhão.

Estas danças, atualmente, compõem a programação dos arraiais, e são posicionadas em relação ao bumba boi, com o qual também se relacionam nos rituais de morte e batismo²¹. Chamava a atenção as características dos brincantes dentro de cada grupo de dança quanto a idade, cor, e gênero, porém, variando a composição quanto a estes marcadores de uma dança para outra; por exemplo, a dança portuguesa concentra jovens de cor mais escura, enquanto os brincantes do coco são de idade muito variada. Havia um valor diferenciado para cada uma

²⁰ A FUNCMA distribui para população um livreto com toda a programação dos arraiais que ela organiza e patrocina. No livreto do ano de 2001 constavam 20 arraiais. No do ano de 2002, constavam 24, sendo 18 patrocinados e organizados pela FUNCMA e, os demais, tinham a seguinte observação: “programação por conta do arraial”.

²¹ A festa do bumba meu boi tem 4 fases: ensaios, batismo, apresentações e morte. Serão detalhadas no próximo capítulo.

delas, posto que apenas algumas conseguiam concentrar uma grande assistência. Portanto, estas danças são incorporadas aos significados que definem os maranhenses a partir da sua relação com o bumba boi, e relativamente aos arranjos internos que remetem à cor, idade e gênero²². Por isso considero importante descrever algumas delas como exemplos de mediação da cultura popular no Maranhão, nos processos de auto-definição, afirmação e experiência.

As quadrilhas juninas são de iniciativa predominante de moças e rapazes de um mesmo bairro ou que são convidados por critérios de amizade. As roupas são simples, de pano de chita na tentativa de retratar roupas de “matutos” – denominação para as pessoas que moram na zona rural – sem que seja evidente uma estilização luxuosa e elaborada. Compõem-se de duas partes: a primeira de improvisação de uma comédia, cujo tema é o casamento forçado de um rapaz decorrente da gravidez da sua namorada/noiva; a segunda uma dança para celebrar o matrimônio. A música é o forró dançado aos pares, numa coreografia sincronizada, alternando filas e círculos, com os passos comuns à quadrilha que se dança em outros lugares do Brasil, que tem sua origem atribuída a uma dança da corte francesa. Uma característica específica da quadrilha no Maranhão é a música – um forró mais acelerado de autoria de integrantes do grupo – tocada ao vivo, em geral por banda de instrumentos de percussão. Pelas informações que colhi, as quadrilhas permitem aos adolescentes conseguir novos namorados e poder brincar o São João fora do bairro de origem e, é levada a sério pelos seus integrantes. Esta dança revela a importância da música para a cidade, especialmente se sua execução é ao vivo e com composições próprias. Entretanto, a assistência para a quadrilha é pequena nos arraiais centrais, geralmente formada pelos amigos dos brincantes, enquanto que, nos arraiais do subúrbio ela parece concentrar maior público, principalmente a comédia do casamento. Ela é incluída geralmente como uma das primeiras apresentações da programação da noite. Pessoas ligadas ao turismo me informaram que a atração é mantida na programação, para atender a expectativas de turistas para os quais a quadrilha é referência das festas juninas nas suas regiões de origem, e que seria de pouca importância em São Luís.

A Dança Portuguesa é realizada por pares mistos de adolescentes e crianças, predominando pessoas de cor mais escura. A coreografia é precisa, enfatiza a sincronia e

²² As descrições se baseiam nas observações registradas no diário de campo. Localizei pesquisas apenas sobre a dança do Lelê, cacuriá e, do tambor de crioula, sobre o qual há mais publicações. Além disso, há uma pequena brochura com uma síntese descritiva das danças populares maranhenses, inclusive as do ciclo junino, publicada pelo CCPDVF e Comissão Maranhense de Folclore.

simetria dos movimentos em filas, executados com uma expressão séria e solene; a evolução do conjunto revela a necessidade de muitos ensaios e empenho anterior à apresentação no arraial. A música e os passos básicos, e as roupas estilizadas – em geral de veludo com bordados em lantejoulas, que reproduzem bandeiras, flores, pássaros, etc – inspiram-se no Vira Português, de onde vem o nome da dança. O grupo seleciona as canções e grava para a execução em som mecânico. Algumas músicas apresentavam influência de ritmos brasileiros, como o axé, o carimbó, etc, quase sempre cantadas por Roberto Leal²³. Geralmente as danças portuguesas são as primeiras atrações da programação do arraial, e têm uma assistência pequena. Pessoas de nível universitário falavam-me sobre elas com um certo desdém, criticadas pelo “mau gosto” e, questionadas por serem uma “imitação” do colonizador por pessoas negras. Entretanto, na cerimônia do batismo do Boi de Maracanã, houve uma apresentação de dança portuguesa assistida com muita reverência pelo público – na maioria do próprio bairro. Como o ritual do batismo é muito importante no ciclo do boi, esta apresentação confere à dança uma relação legítima com o bumba, dando-lhe prestígio e valorização para continuar existindo.

O coco é dançado aos pares, predominam jovens, mas há a participação de adultos e crianças. As roupas são de chita estampada e não têm uma característica específica, a não ser a saia rodada para as mulheres – na altura do joelho, ou da panturrilha. As músicas são cantadas ao som de grandes tambores que fazem a percussão, são compostas como loas ou toadas e o refrão é repetido pelos dançarinos,. A evolução é em círculos, e caracteriza-se pela umbigada entre os pares alternadamente, é também acompanhada por palmas na cadência que marcam a batida do pé. É considerada uma dança tradicional, porém pouco comentada e não desperta entre as pessoas com quem conversei uma procura intencional para vê-la, como as anteriores, quadrilhas e dança portuguesa, abrem as programações dos arraiais.

O cacuriá é feito por casais cuja idade mais freqüente está entre 20 a 30 anos. A indumentária parece estilizada da cultura popular, pela profusão de cores e brilhos. As mulheres vestem uma saia longa e ampla, para acentuar os giros feitos na dança; usam um bustiê; deixam os cabelos soltos, enfeitados de fitas ou flores que repetem os adereços das

²³ Este cantor fez sucesso no Brasil, cantando o vira português, divulgado em apresentações em programas de TV, na década de 1970.

roupas. Os homens vestem calça; usam camisa ajustada e aberta até metade do peito, nas cores das roupas das mulheres; e um chapéu de massa²⁴.

A dança se caracteriza pelos requebrados dos quadris, mantidos durante a coreografia com alguma sincronia e simetria dos passos, que alterna fileiras e círculos. A marcação é feita por um dos pés, acompanhada pelos gestos das mãos, segurando a saia ou apoiadas nos quadris, ou de imitação de animais citados nas letras – como formigas, marimbondos, pássaros ou répteis; os dançarinos sorriem para o público e entre si com entusiasmo. A música, num ritmo alegre, baseia-se no toque de caixa da festa do Divino, com arranjos de instrumentos de corda e sopro; uma cantora puxa as músicas e um coro, junto com os dançantes, repete o estribilho. As letras fazem alusões de duplo sentido, referentes à sexualidade e à sedução.

No geral, a assistência é atenciosa e tende a ser numerosa, mas é variável de acordo com fama e prestígio, que o grupo já conseguiu alcançar. O cacuriá de Dona Teté parece atrair a maior assistência, conduzindo a brincadeira com muita graça e desenvoltura, o público, motivado, responde com piadas e risos e aceita entrar na roda dos brincantes. Este grupo foi incluído em posição de destaque nos arraiais centrais, corroborando o relato do seu líder Nelson Brito, que afirma:

O cacuriá foi criado em (19)72-73, por um artista popular, seu Lau (Lauriano Martins). Ele tinha boi e tambor de crioula. Foi (...) Dona Zelinda Lima que pediu uma brincadeira nova no São João²⁵. (...) Dona Teté brincou com ele. Depois Dona Teté, em 1980, veio ensinar às meninas do Laborarte a tocar as caixas do divino (...) Daí ela entrou no grupo. Em dezembro de (19)80 ela disse que ia ensinar uma dança bem gostosa (...) era o cacuriá. O grupo [Laborarte] passou a fazer a dança apenas internamente e nos encontros do teatro, até 1986.

Em 1986, quando o Laborarte decidiu trabalhar a teatralidade dos ciclos das festas maranhenses, (...) [fez] o cacuriá. (...) e hoje são 22 grupos de cacuriá em São Luís. Poucos sabem que o criador é seu Lau, por conta da visibilidade que o cacuriá passou a ter a partir do cacuriá do Laborarte, conhecido como Cacuriá de Dona Teté. (Nelson Brito, entrevista, julho de 2001).

²⁴ Segundo Barbosa e col. (1997), a indumentária é uma criação dos grupos, alguns, como o de Dona Teté, por estilistas.

²⁵ Rapchan (2000:270) relata a criação da Missa Conga em Minas Gerais, na década de 1970, pelo folclorista Romeu Sabará a partir da observação de semelhanças entre o ritual dos reinados congos com o ritual da missa católica. Desde então a Missa tornou-se um “costume” e integra rituais festivos das comunidades negras. Rapchan conclui: *Em certa medida, a Missa Conga simboliza, simultaneamente, a ponte que procurou restaurar a legitimidade das danças dramáticas tradicionalmente negras e a atuação direta dos folcloristas neste processo.* (2000:270). Penso que o cacuriá pode exprimir a ação dos folcloristas para a valorização da cultura popular no Maranhão, seguindo a conclusão de Rapchan. Dona Zelinda também é importante na aceitação do boi, como se verá adiante.

Barbosa e col. (1997) apresentam uma razão religiosa para a criação da dança. Os autores afirmam que ela foi criada pelo Sr. Lauro, entre 1972-73, a partir do Carimbó das caixeiras, realizado nos intervalos das obrigações religiosas da festa do Divino Espírito Santo de Alcântara. Esta ênfase pode ser uma estratégia de legitimar a dança dentre os folguedos populares, ligando-a a religiosidade, posto que, a antiguidade das brincadeiras e sua relação com a religião, são duas categorias importantes para classificar uma manifestação como popular e tradicional. Estas opiniões concorrentes sugerem que o crescimento do número de grupos, o sucesso de público, o destaque na programação, parece requerer a construção de uma imagem do cacuriá adequada ao que localmente é definido como cultura popular.

Não ouvi acusações do cacuriá “não ser tradicional”, ou o qualificativo de “alternativo”²⁶, apesar de ser uma dança recente, revigorada por setores da classe média, a partir da linguagem artística do teatro, numa releitura da cultura popular. O cacuriá, no geral, é tratado como uma dança popular tradicional, não é questionada sua origem e nem por quem ele é realizado. Ele é legitimado pela ótica da diversidade da cultura popular maranhense, mais do que pela preocupação com a tradição, mesmo que busque a legitimidade na religiosidade da festa do Divino. Sua simbologia, portanto, é enriquecida como expressão da criatividade e alegria do povo maranhense, que se auto-qualifica como “um povo alegre e festeiro”.

O tambor de crioula é dançado apenas por mulheres. Os homens tocam os tambores, tiram as loas, repetidas pelo coro que inclui as mulheres. Predominam na dança pessoas de meia idade em diante. A roupa das mulheres é uma ampla saia de chita, às vezes sobreposta a uma anágua, e a blusa chama-se “cabeção”, uma bata de algodão ou renda semelhante àquelas usadas no candomblé. Elas usam muitos colares e pulseiras, e na cabeça podem amarrar um turbante ou trazer os cabelos descobertos. Os homens vestem calça e camisa de chita – às vezes do tecido das saias das mulheres²⁷.

Os instrumentos são de extrema importância nesta dança. São três tambores em tamanho decrescente denominados: tambor grande ou roncador (altura 1,30 m); meião ou socador (65 cm) e pequeno ou crivador (60 cm) – este conjunto é chamado pelos brincantes de

²⁶ Ou Parafolclórico é a denominação local para grupos recentemente criados dos quais falarei adiante e aprofundo a discussão no capítulo 2. A terminologia também é usada por Della Mônica (1999), num estudo sobre folclore e turismo no Brasil.

²⁷ Em alguns grupos os homens vestem camisas de malha branca estampadas com propagandas comerciais ou de políticos locais.

parelha. E tem ainda um par de matracas, que é batida na parte inferior do tambor grande²⁸. O instrumentista toca o tambor grande com ele apoiado no chão, fazendo um ângulo de mais ou menos 45°, enlaçado na sua cintura e mantendo-o seguro entre as pernas. Os outros dois tambores são tocados com os instrumentos deitados, apoiados sobre um tronco de madeira redondo, o tocador senta-se sobre o meião e no crivador. Esta forma de “segurar” os instrumentos chama muita atenção, destacada como singularidade da dança. Os tocadores com seus instrumentos dispõem-se numa fileira, voltada para dentro da roda, completada pelas mulheres que irão dançar, chamadas de coreiras. Atrás dos instrumentos, posicionam-se os tocadores, predominantemente homens, que se revezam e ajudam no coro.

A dança é feita em roda, que não gira. Tem um passo básico com meneios dos pés, quadris e menos intensamente os ombros. Os braços ficam ao lado do corpo e servem para movimentar a saia ou abaixá-la quando se faz os giros sucessivos. O outro passo é a punga, que é um tipo de breque com flexão dos joelhos, concluído por uma umbigada simultânea ao abraço de uma parceira. A punga encerra o “solo” duma coreira, feito no centro da roda, demarcando sua volta para a posição inicial. Basicamente a evolução da dança é: as coreiras dançam na roda, uma delas vai até o centro; saúda os tambores – do grande ao menor – volta para o centro; faz o solo marcado por giros sobre si – que destacam a roda da saia – convida uma outra coreira; dançam juntas no centro; e, encerra sua saída da roda com a punga. E assim sucessivamente. Não há uma coreografia rígida, tempo delimitado, e, quem está dançando no centro pode ser surpreendida por uma coreira, antes que decida encerrar seu solo, convidando-a. O momento da punga é muito importante, deve ser feita quando o tocador do tambor grande dá um determinado toque, posto que a dança é também para os tambores, saudados na entrada e reverenciados na saída pela excussão da punga no toque certo. Durante a dança as mulheres se desafiam para fazer a melhor evolução, giros e punga e os homens, especialmente o que toca o tambor grande, que de certa forma conduz a dança, incitam as mulheres para entrar na roda, girar, mostrar resistência, ânimo e sua graça feminina. As brincadeiras são mais para animar os dançantes e menos para os que ficam na assistência. E é dessa maneira que o tambor

²⁸ As medidas para os tambores são citadas a partir da obra de Ferretti (1995:78). Nesta obra são telhadas outras características dos instrumentos e do compasso das músicas. As matracas assemelham-se a dois bastões de madeira, com cerca de 40 cm de comprimento, sendo diferentes daquelas usadas nos bumbas. Os tambores são feitos de madeira escavada com um tampo de couro.

de crioula se apresenta nos arraiais, logo no início da programação, tendo uma assistência reduzida.

Cabe aqui fazer considerações mais extensas sobre o tambor de crioula, freqüentemente considerado como exemplo da especificidade da cultura maranhense, da sua criatividade, como dança única quase sem similar no restante do país. Considerações partilhadas entre intelectuais, jornalistas, programadores culturais e pela assistência. Sempre era informada da importância do tambor de crioula, sobre os melhores grupos e as minúcias da sua realização. O tambor de crioula também vem sendo veiculado com ênfase para divulgar o estado como roteiro turístico dentro do Brasil. Pareceu-me que, depois do bumba boi, dentre as manifestações que ocorrem no São João, o tambor de crioula é o exemplo mais reforçado para falar de tradição, ainda que pouco se saiba sobre as origens das outras manifestações como, por exemplo, o coco, dança que poderia ser vista como tradicional e cujos passos sugerem semelhanças com as danças classificadas como samba de umbigada, também aplicada ao tambor de crioula²⁹.

Ferretti (1995:50) afirma que a dança se liga a acontecimentos e datas variados, dentre elas pagamento de promessa para São Benedito e os rituais de batismo ou morte do bumba boi, entretanto, avalia que no carnaval sua presença decorreria dos estímulos ao turismo feitos pelo governo do estado (1995:48-9)³⁰. Quanto à sua dimensão religiosa Ferretti afirma: *...a dança do Tambor de Crioula possui, por um lado, um sentido religioso ou sagrado, e por outro, sentido festivo e profano, podendo ser considerado como um ritual que faz parte de um sistema religioso, incluindo-se entre os momentos de divertimento* (1995:115)³¹. Nas suas

²⁹ A origem do tambor de crioula é reputada aos negros, como distração das fadigas do dia a dia do trabalho escravo (Ferretti, 1995:30). É classificado como samba de umbigada, segundo a classificação tradicional dos folcloristas brasileiros (Ferretti, 1995:46). Uma das suas características principais é sua realização em louvor a São Benedito (Ferretti, 1995:43) – também considerado o inventor da dança (Ferretti, 1995:116-7). O tambor de crioula teria se iniciado como uma luta praticada ao som de batuques pelos negros fugidos escondidos nas matas, segundo alguns dos informantes mais velhos de Ferretti (1995:46-7). O autor não explicita sua posição quanto à veracidade destas informações, entretanto parece considera-las plausíveis. Ele as reforça com exemplos da sua própria observação de homens que fazem uma punção semelhante a uma rasteira para derrubar o outro dançarino, estes homens dançam dentro ou fora da roda das mulheres e sua ocorrência foi pouco freqüente (Ferretti, 1995:48).

³⁰ A pesquisa foi realizada em 1979. No prefácio da edição citada o autor reconsidera estas conclusões. Analiso o contexto da produção dessa pesquisa no capítulo 3.

³¹ O autor acentua a diferença religiosa entre o tambor de crioula e o tambor de mina – culto religioso afro-maranhense que utiliza tambores para reverenciar as divindades denominadas de vodun – para criticar uma correlação entre ambos realizada por Mário de Andrade, que os diferencia apenas pela língua usada nos cânticos, português no primeiro e línguas africanas no segundo (Ferretti, 1995:44).

conclusões, Ferretti (1995) tende a ver o tambor de crioula como divertimento de setores das classes populares no Maranhão, através do qual se expressam relações com o sagrado e relações sociais de trabalho, parentesco, amizade e amor, e, sobretudo, reafirmações dos valores negros no Maranhão, veiculados nos seus cânticos, na resistência da dança e dos tocadores de tambor (p. 24).

Mesmo que o tambor de crioula seja colocado como distintivo do Maranhão e expresse simbologias fundamentais de tradição, sua relação com a raça o diferencia do bumba boi, em termos de sua contribuição para a formação de uma identidade maranhense. O tambor de crioula teria uma origem mais exclusivamente negra, portanto de afirmação de uma identidade racial específica dentro de uma sociedade que se percebe miscigenada e multiracial. A origem do boi sempre é contada, como veremos mais adiante, como o resultado da fusão das três raças que formam a sociedade maranhense e brasileira, portanto representativo do conjunto dos seus formadores e simultaneamente da miscigenação. Talvez por isso o tambor de crioula é colocado para abrir a programação dos arraiais no período junino, quando o público é menor, reafirmando sua posição mais periférica dentre os símbolos usados para representar os maranhenses.

As demais danças do período junino são assim apresentadas por Marques (1999:49) *É assim que, ao lado de danças como quadrilha, Tambor de Mina, Tambor de Crioula, Portuguesa, Espanhola, do Vaqueiro, Coco, Cacuriá, Bambaê de Caixa, São Gonçalo e Da Fita, o bumba-meu-boi aparece como uma dança à parte, como a dança-mãe de todos os bailados, o núcleo gerador da identidade maranhense...* Pelas afirmações desta autora, o boi é que é o gerador da identidade local, as outras danças têm um sentido menor para a sua composição, na concepção dos próprios maranhenses. Elas funcionam como um chamariz para os arraiais, por isso são colocadas no início da programação e, em certa medida, como reverência à cultura popular e à posição dada ao boi dentro dela. Elas podem interessar a setores específicos da sociedade maranhense, mas, é sobre o bumba boi, que são colocados os significados distintivos, que afirmam uma identidade maranhense. As relações entre estas danças e o boi são de complementação, mais do que de competição pelos significados, saindo ambos fortalecidos por estarem juntos nas festas juninas.

Deve ser salientado, entretanto, que estas danças atendem a um conteúdo de identidade que passou a ser fundamental teoricamente: o deslocamento que se deu na discussão da identidade nacional de homogeneidade para heterogeneidade³². Neste sentido quem estuda cultura popular no Maranhão, os agentes das políticas culturais, e o material de divulgação turística destacam a diversidade cultural do estado. Este conjunto exprime a criatividade, porém, no nível simbólico é na apreciação e experiência do bumba boi que se faz as reflexões sobre uma identidade maranhense³³.

Os folcloristas, os estudiosos da cultura popular, e os agentes culturais dão maior relevância para o bumba boi e menor importância para as outras manifestações do ciclo junino em suas investigações³⁴. Esta preferência certamente reforça a importância do boi para discutir a formação da identidade maranhense. Porém, é também uma tentativa de encontrar respostas para presença tão marcante desta manifestação em São Luís; o porque de tantas pessoas se dedicarem a fazer o boi, sempre ressuscitado a cada ano, e a segui-lo por caminhos nem sempre lineares de terreiro em terreiro. Ou seja, os folcloristas e agentes culturais reforçam o folguedo para a assistência quando o elegem elemento fundante da cultura popular, mas o fazem para responder às questões suscitadas pela presença do boi ao longo do tempo, sua distribuição espacial e o envolvimento de parte significativa da sociedade local com o mesmo.

³² Esta discussão é bastante ampla e tem vários marcos teóricos dentro e fora do Brasil, todas elas enfocam as questões políticas e as desigualdades sociais que são reforçadas pela idéia de unidade/homogeneidade nacional. Por exemplo, Ortiz (1986) analisa a formação nacional, distinguindo memória nacional historicamente construída para conferir homogeneidade, distinta de memória coletiva baseada nas experiências locais, portanto, fragmentárias e particulares, que resulta em heterogeneidade. Oliven (2002), analisa a formação da nação permeada pelo debate entre regiões, que tensiona idéias de homogeneidade propostas pelo estado, que se intensificam nos anos 1980. Ver também Chauí (2000, 1986). Os estudos culturais dão ênfase ao pensamento contra-hegemônico e colocam em evidência aqueles que se contrapõem à homogeneidade da nação, destacando a existências de várias culturas de resistência dentro delas, por exemplo, Hall (2003; 1997). No marco do pensamento multiculturalista, veja-se Taylor e col. (1994), com ênfase nas diversidades das identidades culturais, também Souza Santos (1995).

³³ Ou seja, diversidade dentro da cultura maranhense não pode configurar uma cultura que seja reconhecida como diferente dentro da nação. Neste caso quem faz a diferença entre Maranhão e nação nessa configuração cultural é o bumba boi, por isso ele afirma identidade. (ver Dumont, 1985). Por sua vez, a própria idéia de diversidade parece tensionada ao ser ressaltada uma diferença para ser reconhecida. Bhabha (1998) faz colocações semelhantes, porém numa linha teórica distinta de Dumont. Nesse sentido, considero que o bumba meu boi ordena como as outras danças são significativas, não é tanto uma questão de diversidade. O conjunto de dança faz sentido por estar ordenado a partir do bumba boi.

³⁴ Aqui parece haver também semelhança com o caso mineiro, analisado por Rapchan (2000) sobre o que é mais estudado e conseqüentemente valorizado pelos folcloristas, privilegiando os folguedos (composto por um auto e danças), em detrimento das danças consideradas mais profanas, caracterizadas pela umbigada. A festa do Divino Espírito Santo, assim como o Tambor de Mina – que é classificada como religião popular de origem afro-maranhense – são também bastante estudadas, havendo ampla bibliografia publicada além de estudos monográficos produzidos na Universidade.

Retomando a estrutura da festa junina nos arraiais. Além dessas danças, na programação, são incluídos shows de músicos locais do que se chama música popular maranhense, semelhante à classificação de música popular brasileira (MPB) atribuída a uma parcela da música nacional. Outros tipos de atração são grupos de dança criados a partir do Bumba-meu-boi, independente do seu sotaque. Estes grupos se consideram “grupos folclóricos”, “companhias”, ou “Boi”/“Boizinho” para se distinguir do bumba boi original. São classificados na programação oficial de “alternativos”, no jornalismo local são chamados de “parafolclóricos”. Na sua maioria, eles se originam na Ilha de São Luís, porém os maranhenses residentes em São Paulo e Brasília criaram grupos de dança deste tipo, também incluídos na programação oficial. Entre os “alternativos” os que concentram maior assistência são Boizinho Barrica e Boi Pirilampo. A capacidade destas manifestações em concentrar um volume grande de público, independe do arraial ou do dia da semana em que ocorrem as suas apresentações.

Os órgãos de cultura do estado abrem as festas juninas no final de semana mais próximo do dia de Santo Antonio, no centro da cidade. Os outros arraiais passam a funcionar no final de semana que antecede o dia de São João, em 24 de Junho e encerram suas atividades no dia 30.³⁵ Há uma estrutura da programação nos arraiais, mais ou menos constante. As apresentações são iniciadas a partir das 19:00h, com um intervalo de uma hora para cada grupo, na maioria das noites são sete atrações, número que aumenta na véspera e nos dias de São João e São Pedro. Em 2001 a programação foi bem mais intensa, tendo noite nos arraiais centrais em que ocorreram até 12 apresentações, com meia hora cada. As atrações iniciais são sempre um tambor de crioula, dança portuguesa, quadrilha e coco. Seguem-se as apresentações de Bumba-meu-boi dos diferentes sotaques. Quando há shows eles acontecem às 22 ou 23:00 horas. Voltam, então, as apresentações de bumba-meu-boi, quase sempre ficando para o final o sotaque da ilha (boi de matraca) ou sotaque de orquestra. Ressalte-se que os grupos “alternativos” de fora de São Luís, em geral, apresentam-se nas primeiras horas

³⁵ Em 2001 a festa iniciou-se em 13 de junho – dia de Santo Antônio – na Praia Grande/Reviver. Os demais arraiais iniciaram sua programação em 22/06, antevéspera do dia de São João. Em 2002, o início foi em 12/06, também apenas na Praia Grande, e os demais em 21/06. Os arraiais periféricos e dos bairros populares não tinham programação nos dias da semana entre os festejos de São João e São Pedro, respectivamente celebrados nos dias 23 e 24, e nos dias 28 e 29/06. Dessa forma o Santo Antônio foi celebrado somente na Praia Grande, considerado um arraial central nos festejos juninos. Na periferia a festa era temporariamente suspensa, enquanto se mantinha no centro e nos bairros de classe média. A programação oficial foi encerrada em 2001, no dia 01/07, e em 2002 no dia 30/06, em ambos os casos coincidindo com o domingo seguinte ao dia de São Pedro.

da noite. Há uma lógica interna para compor a programação, ela contempla as diversas manifestações, ordenadas a partir do bumba boi. Seu outro objetivo é distribuir os grupos na grade da programação, encerrando com aquelas que atraem assistência numericamente grande, mantendo o público num crescendo, durante cada dia da festa.

Portanto, a festa recobre quase todo o espaço da cidade e envolve diferentes segmentos sociais, em termos de renda, sexo, idade, perceptível na composição do público nos arraiais. Os agentes das políticas culturais buscam oferecer à população o acesso fácil aos festejos, com a distribuição espacial dos arraiais equitativamente entre os bairros quanto às condições sócio-econômicas e às distâncias geográficas. A programação, como dito acima, tenta distribuir as atrações de forma que circulem em diferentes bairros. Mesmo que não seja possível mensurar a participação da população, nem afirmar que todos se identificam com as festas juninas ou consideram que elas representem uma identidade maranhense, pelo exposto acima, é evidente a importância dos festejos para e na cidade.

Penso que, em linhas gerais, esta seria a estrutura da festa de São João. A partir dela fui conhecendo São Luís, do centro à periferia e até sua zona rural. Este foi o meu olhar direcionado para as manifestações populares, a partir da qual buscava entender uma configuração de cultura que afirmava uma identidade no Maranhão, identificando seus agentes e suas práticas, e também suas experiências. Vi São Luís inicialmente recoberta pela festa, festas que se apresentavam como o centro dos significados em torno dos quais os maranhenses se auto-definem. Os locutores dos arraiais salientavam sua importância, sendo as festas, exemplos da alegria do maranhense, expressando-se de forma a realçá-las como característica distintiva: *o maranhense é um povo alegre e festeiro*³⁶.

1.2.2. Celebrações religiosas transformadas em festas.

Além dos arraiais havia festas em outros lugares e de outras ordens, quase sempre sendo colocadas como exemplo para fortalecer e provar as qualidades da alegria, extensiva de uma atitude hospitaleira que alguns maranhenses se auto-atribuem. Mas elas também estavam associadas a outros rituais religiosos, ou ainda para marcar a passagem do tempo, sendo propícias a uma gama de relações sociais de reciprocidade, as quais firmavam alianças e

³⁶ Pinho (1998) aponta que a Bahia é definida com elementos semelhantes, analisando folhetos de turismo com construções ideológicas, o autor não descreve como é a participação da população nas festas.

pertencimento. De algumas eu participei, outras apenas ouvi contar. Fui a uma festa para dar boas vindas aos parentes e amigos visitantes dos habitantes de São Luís, fortalecendo as alianças novas e antigas, nas quais se tinha motivo para falar ou trazer grupos de danças populares para se apresentar, como o tambor de crioula. Fui também a uma festa de aniversário com a participação de um boi de orquestra, ampliando a festa da casa do aniversariante para toda a vizinhança. Noutro contexto, fiquei sabendo do costume de festejar aniversário com a “alvorada”: familiares, vizinhos e amigos colocam um aparelho de som na calçada da casa, pela manhã bem cedo, tocando as músicas preferidas do aniversariante e os parabéns, acompanhando pela queima de fogos de artifício, anunciando aos vizinhos que naquela casa se celebra a passagem do tempo³⁷.

Fui informada de várias festas do Divino Espírito Santo realizadas nos terreiros e casas de culto afro-maranhense, durante uma semana. Neste longo ritual, há uma noite dedicada a dançar tambor de crioula. Um dia dedicado a um cortejo – com toda a corte imperial do Divino Espírito Santo, simbolizado por uma pomba branca – pelas ruas do bairro até uma capela, acompanhado por um conjunto de instrumentos de metais e tarol, que acentua seu aspecto solene. A corte constitui-se de crianças no papel de imperador e imperatriz, mordomo e mordoma, e 10 a oito porta-bandeiras, com roupas especiais e luxuosas. Assisti a alguns rituais de uma dessas casas, momento de intensa distribuição de comida, com almoço, jantar, café da manhã para seus realizadores e para quem chegasse para assistir, com ênfase na redistribuição. Pela proporção e importância da festa do Divino no Maranhão – que acontece em muitas cidades do estado, sendo a mais importante a de Alcântara – a FUNCMA destina uma parte de suas verbas para patrociná-las, porém a sua organização continua sob a responsabilidade dos “festeiros” – como são chamados os organizadores³⁸.

Além dessas festas, as ladainhas, rezadas em latim ao som de alguns poucos instrumentos, realizadas para pagar promessas ou apenas por devoção a São João e a São Pedro em casas particulares, ou em terreiros de religião afro-maranhense, eram muito frequentes, sendo característico destes rituais, logo após a reza, o dono da casa servir uma mesa de doces com refrigerantes, leite com chocolate e sucos, sendo a comida mais importante

³⁷ Fui informada que este costume se dá em diferentes bairros e vem diminuindo. As alvoradas também ocorrem em outros estados do Norte do Brasil. Mas ao serem lembradas era mais um exemplo de como o maranhense sabe manter a tradição, enquanto noutros lugares teriam sido esquecidas.

³⁸ O patrocínio da FUNCMA se dá na forma de cartazes, folder, convites, bandeirolas e ventarolas.

um grande bolo confeitado, colocado no centro da mesa³⁹. Quando quis saber porque um ritual religioso era seguido pela distribuição de comidas, que fazem parte das festas de aniversário ou casamento, disseram-me que afinal a ladainha também é uma festa.

A mesma explicação servia para as procissões realizadas por iniciativa de devotos para pagar promessas aos seus santos protetores. Estas procissões saem das casas dos devotos, fazem um cortejo pela vizinhança, e seguem o mesmo ritual da Igreja Católica: cânticos, orações, andores enfeitados, banda de música. Soube de uma procissão realizada há acerca de 25 anos em louvor a Nossa Senhora de Fátima, no mês de maio. Encerrada a procissão, a imagem retorna para a casa do promesseiro, serve-se uma mesa de doces como aquelas das ladainhas, e o ato religioso é encerrado com o sentido de festa e momento de comensalidade. As procissões, neste caso, também eram uma festa.

Estas festas e rituais, as quais, era-me assegurado, não seriam restritas ao período de junho, mas acontecimentos freqüentes, o ano construído como uma sucessão de datas comemorativas, reforçava a importância da festa no cotidiano de São Luís⁴⁰. Ao mesmo tempo em que mostram demarcações estruturais ao reafirmarem alianças, marcam temporalidades, ritualizando as passagens do tempo, apontando para possíveis relações com a historicidade e memória. As festas de Junho são marcadores de pertencimento, a partir dos quais maranhenses migrantes reafirmam seus laços de solidariedade e o desejo constante de voltar, estando ou não visitando a cidade nessa data⁴¹. Por exemplo, na festa do Divino que assisti, durante o momento ritual em que as caixeiras⁴² tiram versos de improviso em louvor ao santo ou para fazer pedidos, uma dessas senhoras chorou enquanto pedia ao Divino a possibilidade de voltar ao Maranhão, em versos rimados e cantados que acentuava sua emoção. As instituições de promoção cultural estão atentas à importância da festa para os maranhenses, e mesmo aquelas de alcance restrito aos bairros e vizinhança do dono da festa, procissão ou ladainha, podem contar com o apoio financeiro destas instituições.

³⁹ As ladainhas são comuns para outros santos que tenham muitos devotos, como São Benedito, por exemplo.

⁴⁰ As festas mais importantes são: Carnaval (fevereiro), Divino Espírito Santo (maio-julho); São João; Natal (dezembro). São destacadas as procissões de São Benedito (agosto) e N. Sra da Conceição (dezembro).

⁴¹ Um bom exemplo da promoção de festas por maranhenses fora do estado são as festas de batismo e morte do Boi Cupuaçu, realizado no Morro do Querosene na cidade de São Paulo, sob a liderança de Tião Carvalho, o que ocorre há pelo menos 20 anos. Para uma análise do Bumba-boi do Maranhão em São Paulo veja-se Bueno (2001).

⁴² As caixeiras do Divino são mulheres que tocam um pequeno instrumento de madeira, com tampo de couro, feitos artesanalmente chamados de caixa. A festa do Divino é muito densa de significados e rituais distintos.

1.2.3. Tradição, história e tempo em São Luís: memória e esquecimento.

E de fato, reiterando, a festa de São João é muito importante para cidade e envolve parte significativa da população, dos seus diversos estratos, dando-lhe representatividade sociológica. Paralelamente, as festas relativas à ritualização do tempo pareciam indicar que numa afirmação de identidade, e na sua vivência como experiência, outras dimensões, que configuram uma cultura como expressão de pertencimento, necessitavam de atenção. Passei a perceber que, quando me falavam da cidade, seus moradores, com relativa independência da posição que ocupam na estrutura social – renda, raça, sexo, gênero, escolaridade – partilhavam opiniões semelhantes sobre as características que a definiriam. Uma delas era a relação com o tempo, sendo enfatizado que a cidade e seus moradores atuam no momento presente num diálogo com o tempo passado, expresso no termo tradição. Uma frase freqüente era: *São Luís sabe manter a tradição*. Um exemplo recorrente: a arquitetura colonial do centro da cidade, preservada quantitativa e qualitativamente – considerado como o maior conjunto arquitetônico civil de construção portuguesa na América⁴³. A avaliação da arquitetura para demonstrar a tradição da cidade era também uma forma de falar da sua história, como se quisessem dizer que o maranhense tem uma história, sabe contá-la e mantê-la ao longo dos séculos. Outra maneira de relacionar-se com a história e enfatizá-la nas falas sobre a cidade, eram mitos e lendas sobre figuras da história ludovicense, as quais permaneceriam povoando São Luís como “encantados”⁴⁴. Também era muito freqüente me dizerem da criatividade literária da cidade, sendo São Luís uma cidade de poetas, de eruditos, fazendo uma analogia da produção atual com a dos antepassados, como Gonçalves Dias e Aluísio de Azevedo.

A origem de São Luís, que seria a única cidade do Brasil de fundação Francesa, aparecia como outro elemento distintivo. Outra característica, parecendo contraditória com a anterior, era os laços do Maranhão, e São Luís em particular, com Portugal nos tempos da colônia, considerados mais importante do que com o Brasil. Os ludovicenses também costumavam salientar a localização diferenciada do estado na divisão geopolítica do país em regiões. O Maranhão estaria numa localização intermediária entre o Norte e o Nordeste, portanto tendo um pouco de cada uma delas na sua geografia e na sua cultura, e ao mesmo

⁴³ Cafeteira, (1994:39).

⁴⁴ O termo encantado também se relaciona com divindades da religião afro-brasileira peculiar do Maranhão (Ferretti, 1996).

tempo sendo distinto de ambas. A produção dos intelectuais maranhenses sobre a história e cultura do estado confirmou estes qualificativos: tradição, arquitetura, política, cultura. Apresentavam ainda outra questão da explicação do estado: a existência de um período de riqueza econômica, concomitante a uma grande produção erudita que resultou no título de *Atenas Brasileira* para São Luís⁴⁵. A este período áureo seguiu-se um período de decadência, econômica e cultural, o qual nunca teria sido completamente superado. Em certa medida a idéia da decadência estaria presente em muitas falas que ouvi sobre o estado e a cidade, porém expressa de forma indireta, ao se reclamar da insuficiência de recursos e apoio do governo federal para o desenvolvimento do estado, que por esse motivo estaria entre os mais pobres do país.

Estes conjuntos de qualidades usados para definir a cidade e seus moradores passaram a chamar minha atenção, indicando que havia múltiplas relações entre estes significados e as festas. Requeriam também entender se estes conteúdos seriam repetidos, enfatizados ou negados pelos folguedos da cultura popular, os quais ocupavam um lugar de destaque numa configuração cultural, composta por elementos distintos, afirmados por diferentes grupos no cenário cultural da cidade, para exprimir uma identidade maranhense atualmente. A seguir analiso as formas como estes conteúdos são colocados e relacionados quando alguns maranhenses definiam o estado e a cidade.

Durante a viagem de São Paulo para São Luís, em 2001, conversei com uma senhora que migrara para São Luís há dez anos vindo de Goiânia-GO. Ela me falou das festas populares do São João e acentuou a importância do bumba meu boi, o qual estaria para São Luís, como a escola de samba para o Rio de Janeiro. Ela acrescentou um outro comentário curioso: o turismo seria recente porque *só chega a São Luís, quem tem este objetivo, a cidade não é um local de passagem*. Comentário idêntico me fizeram duas professoras de universidades de São Luís. Uma delas acrescentou que São Luís se volta para o mar, e não para o continente, numa alusão a sua antiga relação com Portugal.

⁴⁵ O núcleo da idéia definidora dos *atenienses* era a superioridade espiritual e intelectual do homem maranhense, que se sustentava no requinte e refinamento dos costumes, derivados da erudição adquirida, principalmente, na formação acadêmica na Europa, propiciados pela riqueza econômica acumulada na produção do algodão e do açúcar no final do séc. XVIII e durante o séc. XIX. Considerava-se evidência desta riqueza cultural a produção literária e ensaísta editada no Estado do Maranhão ou em Portugal, e no jornalismo local, caracterizada pelo cuidado gramatical e refinamento da linguagem. A partir deste título os intelectuais são agrupados em gerações sucessivas de *atenienses*, com propostas distintas de cultura para o renascimento do estado, alternativas para a estagnação econômica. (Cf. Correa, 2001. Martins, 2002).

Entretanto, nestas afirmações, não é apenas um isolamento geográfico do restante do continente que se quer demarcar, posto que o Maranhão e São Luís mantêm relações comerciais regulares com o Nordeste, em particular Piauí e Ceará, e com o Norte, com destaque para o Pará, desde os tempos da colônia, o que é relativamente acatado⁴⁶. Por sua vez, mais recentemente, a cidade de Imperatriz, próxima da fronteira com o Tocantins, está intensificando as relações com o Centro-oeste, por onde escoam a produção agro-pecuária (Ribeiro Jr, 2001). As afirmações, sobre isolamento geográfico, trazem implícito um sentido de auto-suficiência da cidade em relação ao continente, econômica e culturalmente, como se ela vivesse voltada para si mesma, só admitindo uma dependência da Europa e Portugal, conforme a imagem que os historiadores locais do período do Império criaram para o Maranhão e para São Luís, como uma prova da sua erudição. Este sentido de “independência” dos vizinhos parece reforçar um significado de São Luís “não ser um lugar de passagem”, só vai até lá quem vai para lá, e não porque se pretende ir mais adiante. Se o tom expressa um certo ressentimento pelo isolamento, também revela uma distinção, posto que aqueles que vão a cidade seria para realmente vê-la.

Uma opinião local, muito recorrente, criou a imagem sobre o ludovicense não querer partir, não pensar em ser migrante, pois a sua frente só existe o mar, que parece complementar a auto-suficiência⁴⁷. Como me disseram diferentes pessoas, homens e mulheres de classes sociais distintas: *não troco minha cidade por nenhuma outra*. E os que experimentaram mudar de cidade, críticos deste sentimento atávico: *o maranhense, mesmo quando escolhe mudar de cidade, leva o Maranhão com ele, convive apenas com seus conterrâneos e não pode viver sem farinha d'água e camarão seco. Quando viajo pra cá nem gosto de avisar, se não tenho*

⁴⁶ Evaldo Cabral de Melo (1999) faz uma análise do processo de deslocamento da posição do Norte como centro da economia brasileira, para o Sul do país, durante a passagem do Segundo Império para a República. O autor oferece uma descrição das relações econômicas entre os estados desta região, que naquele momento não eram separadas como Norte e Nordeste, como uma estratégia para a queda das exportações para Europa. O Maranhão era muito importante como fornecedor de matéria prima e de produtos industriais de qualidade inferior, como fios e tecidos de algodão, para os estados vizinhos.

⁴⁷ Isto não expressa necessariamente a migração efetiva da população do Maranhão como um todo e muito menos da cidade de São Luís. Da mesma forma como essa não-migração é enfatizada, existem os contra-exemplos dos maranhenses que levaram o bumba boi para Parintins, durante o ciclo da borracha amazonense. É ressaltada a migração da elite na virada do século XIX para o XX na literatura (Montello, 1996) e também por Ribeiro Junior (2001). Figueiredo (2000) analisa a migração de maranhenses do interior para o Pará, como estratégia para manter a condição camponesa. Fui recentemente informada da presença marcante de maranhenses em Marabá-PA, o que tem sido motivo de disputas entre maranhenses e paraenses nesta cidade.

*que voltar cheio, levando muita farinha*⁴⁸. Assim, ser ludovicense, para muitos, é preservar a tradição mesmo quando longe da sua terra. O Morro do Querosene em São Paulo, citado antes é um bom exemplo, como também os grupos de danças maranhenses formados pelos migrantes que moram em Brasília e São Paulo, os quais se apresentam durante o São João. Exemplos que evidenciam que muitos maranhenses migram.

Por outro lado, a ligação portuguesa que a cidade enaltece fazia um contraste com a idéia da fundação francesa que ela também celebra, e, por sua vez, parecia destoar do apego à tradição recorrentemente acentuada ao se falar da cultura popular. Tradição, como me foi definida, significava manter ao longo do tempo as mesmas práticas para as gerações subseqüentes⁴⁹. Um festejo era tradicional por sua origem distante no tempo, e por preservar os ensinamentos das gerações anteriores na indumentária, nos bordados das roupas, no ritmo das músicas, na forma de compor as toadas e cantos, na obediência à cronologia do ritual, na coreografia e passos das danças.

Presenciei algumas formas de controle sobre a passagem de conhecimento em algumas casas maranhenses que visitei. Na ocasião se falava sobre os festejos do Divino, e sobre como se deve fazer as roupas e as “lembranças da festa”⁵⁰. Uma senhora afirmava sua insatisfação sobre a qualidade das “lembranças da festa”, quando elas eram feitas fora do Maranhão: *fora daqui não se sabe fazer os vestidos e as lembranças!* Neste caso ela se referia a uma festa do Divino que organizara na cidade de São Paulo, ficara insatisfeita com as “lembranças da festa” e com os vestidos da imperatriz e mordoma, ambos comprados naquela cidade. Dizia-me que levaria as lembranças já prontas de São Luís no ano seguinte, quando organizaria uma nova festa do Divino em São Paulo, para evitar aborrecimentos de entregar lembranças que “não

⁴⁸ Esta passagem não é uma fala literal, mas uma recriação a partir de vários trechos que ouvi de moradores da cidade. A farinha d'água e o camarão seco são muito apreciados na cidade e considerados indispensáveis nas principais refeições. O caldo de açaí, que no Maranhão chama-se juçara, geralmente se come com estes dois ingredientes.

⁴⁹ Segundo Lyotard (apud Bhabha, 1998:93) *Tradição é aquilo que diz respeito ao tempo, não ao conteúdo*. E mais adiante o autor afirma *Mas que não é esquecido é o ritmo temporal que não pára de enviar as narrativas para o esquecimento*. Concordo com a primeira parte desta afirmativa, e entendo que a tradição liga-se com a passagem do tempo e articula passado e presente. Entretanto, considero que o esforço de não esquecer aponta para um controle dos conteúdos para que alguns se transformem em memória outros não – o que dá um sentido para o tradicional, é exatamente a relação entre processos de lembrar e esquecer, e é nessa acepção que emprego o termo analiticamente aqui. Em certa medida o sentido local de tradição evidencia a articulação da passagem do tempo e as escolhas do que deve ser lembrado.

⁵⁰ As “lembranças” são pequenos bibelôs, ou outros enfeites, entregues no final da festa aos convidados. Vale notar que o arranjo das mesas, assim como os bolos e as lembranças são semelhantes ao que se faz em festas de casamento no Brasil.

expressavam o sentido da festa do Divino”. A mesma crítica ela fez para confecção das roupas das crianças da corte, não sabiam cortar e fazer os bordados, os plissados, os pontos de casa de abelha.

Nesta mesma casa, numa ocasião de festa, algumas músicas tocadas em som mecânico eram religiosas, para celebrar “encantados”, algumas das divindades da religião afro-maranhense. Apesar de haver a permissão da dona da casa para a música ser tocada fora do ritual e do espaço do terreiro, ela não permitia que as mulheres, ao dançá-las, requebrassem os quadris, como se estivessem dançando o tambor de crioula, por exemplo. Esta mesma senhora apontava a inadequação de algumas saias usadas pelas convidadas – ora considerando muito curta, ora dizendo que tinham pano em excesso. Estes comentários poderiam ser considerados mais uma rabugice de pessoa idosa, mas ela era ouvida e respeitada, sendo consultada para esclarecer dúvidas quando os debates entre os convidados sobre a cultura local chegavam num impasse.

Portanto, esta forma de transmitir o conhecimento relativo às festas populares, que mostra o cuidado de repassar os conteúdos das gerações passadas para as atuais, através de mecanismos de controle acionados pelos mais velhos, parece não fazer sentido com a ênfase na fundação francesa, paralela à ênfase da relação mais forte de São Luís e o Maranhão com Portugal do que com o Brasil. A tradição parecia ser quebrada, a passagem dos ensinamentos da geração francesa fora interrompida pela vitória bélica dos lusitanos. Entretanto, com o passar do tempo, entendi que para os moradores de São Luís, destacar a fundação francesa, faz sentido com a auto-imagem de distinção a partir da cultura, considerada muito diferente dos outros estados brasileiros, e que por isso, aqueles que migram, sempre buscam encená-la nos novos lugares em que se estabelecem. E, simultaneamente, coaduna-se e reforça a idéia de ser uma cidade diferente das demais porque sabe preservar suas tradições, um dos motivos do atual crescimento turístico com o objetivo de conhecer uma cultura local.

Ser fundada por franceses é mais uma riqueza cultural a ser mantida cuidadosamente ao se falar da cidade, e a transmissão dos conhecimentos trazidos pelos franceses, mesmo que tenha sido interrompida pelos portugueses, pode ser continuada pelos moradores de São Luís, através da memória histórica que a tradição reafirma nas práticas cotidianas. Exemplos de como a fundação francesa permanece, contemporaneamente, são as denominações de ruas,

praças e palácios governamentais, em homenagem aos fundadores franceses, e no nome da própria cidade que celebra o Rei de França.

De fato, em São Luís, não ficaram edificações feitas por estes fundadores. Segundo os historiadores locais, apenas o traçado da vila original foi mantido pelos portugueses (Cf. Meireles, 2001). Mesmo assim, duvidar que a cidade tenha sido fundada pelos franceses causa polêmicas, entre os intelectuais e os seus moradores. No ano de 2000, foi lançado um livro de história, questionando a fundação francesa da cidade, intitulado: *A fundação francesa de São Luís e seus mitos*, de Maria de Lourdes Lauande Lacroix⁵¹. Neste livro, a autora busca responder à questão de como se deu a passagem da valorização da fundação portuguesa, (cujo resultado é o forte lusitanismo da cidade e do estado), para a valorização da fundação francesa pela elite e população de São Luís. Segundo Lacroix (2000), por conta da decadência econômica do Maranhão, a elite intelectual buscou superar essas frustrações criando uma ideologia de singularidade cultural, nas últimas décadas do séc. XIX. A concepção de mito da autora, destacado por Soares, prefaciador do livro, é de crença difusa, e percebe-se que no cotejo entre o fato transcorrido e sua representação posterior, Lacroix procura evidenciar uma idéia de falso entre o que aconteceu, e o que foi elaborado posteriormente para permanecer.

O ‘mito’ se apresenta como crença difusa – os franceses fundaram a cidade e Daniel de La Touche foi seu legítimo fundador – expressa em datas comemorativas, práticas festivas, nomes de avenidas, estátuas, registros históricos, poéticos, conversas, etc. Segundo a autora, aquilo que para os próprios franceses teria precisamente caráter de afirmação do cristianismo (...) e para cronistas e historiadores portugueses e brasileiros seria o resultado da ação de ‘invasores’, a partir do séc. XIX, para as elites e a população de São Luís, adquiriu o significado mítico e ideológico da experiência única de fundação de cidade por franceses em terras da América portuguesa. (Soares, In: Lacroix, 2000:10, primeiros grifos do autor, o segundo grifo é meu).

O livro causou polêmica entre os intelectuais e nem todos aceitaram suas conclusões e considerações. O importante aqui, entretanto, é que a fundação da cidade por franceses é salientada com muita frequência, o que se repete nas festas populares, como se pode ver na toada que coloco em epígrafe neste capítulo⁵². Da mesma forma, os intelectuais mantêm as

⁵¹ A autora é professora aposentada da Universidade Federal do Maranhão – UFMA, seu livro parece bem aceito sendo uma referência importante entre os historiadores recentes.

⁵² Relembrando: [Eu] vou fazer uma nau/ Pra navegar com a francesa/ Pela Baía de São Marcos/ Vou levar minha nobreza (...) Vou erguer uma estátua/ Para a francesa do Brasil/ Esse monumento/ É do folclore popular/ Esculpido em toadas/ Para a história conservar.

investigações, na França e no Maranhão, sobre os significados da fundação da França Equinocial (por Daniel de La Touche, Senhor de La Ravardière), para a história colonial do Brasil, e para a história francesa no que se refere às disputas entre os impérios europeus do início do séc. XVII. Um bom exemplo é a edição bilíngüe de documentos originais sobre a fundação da França Equinocial por iniciativa de intelectuais franceses e maranhenses, cuja apresentação destaca as disputas entre europeus, pela divisão do território americano. (Beugnon e Moraes, 2001).

Eu mesma acabei envolvida nessas discussões. Ao citar o livro de Lacroix em uma livraria, enquanto conversava com o gerente, e debatendo animadamente seu conteúdo, fui fortemente repreendida por outra cliente. Ela desprezou qualquer gentileza de apresentações ou pedidos de licença para entrar na conversa alheia e passou a citar exemplos da arquitetura francesa em São Luís. Tratava-se de fato, de uma única casa do início do séc. XX, sem qualquer ligação com a fundação da cidade. Mesmo que o gerente tentasse convencê-la, e mostrasse a incongruência do seu exemplo, ela não mudou sua opinião. Aproveitou a primeira oportunidade e saiu, muito brava, dando a conversa por encerrada, sem arredar um milímetro da sua forma de se perceber. Neste sentido, entendi que, para muitos maranhenses, a distinção da fundação francesa de São Luís não precisa de nenhuma obra na cidade, nem tão pouco de provas. A arquitetura portuguesa pode receber um colorido francês, a depender de quem conta a história e de seu conhecimento de estilos arquitetônicos. Por outro lado, a presença dos fundadores permanece no nome da cidade, nas ruas e nos monumentos, como salientei acima, sendo esta uma prova mais contundente do que um fato histórico registrado por documentos.

Estas situações me davam informações sobre outras questões, chamando a minha atenção para a discussão sobre a história no cotidiano da cidade. Aqui, falo de história no sentido do valor dado ao patrimônio, que todos admiram, querem manter e se indignam quando seus monumentos são alterados visualmente, sentimento que atravessa os diferentes estratos sociais, tendo ouvido poucas pessoas referirem-se aos casarões do séc. XVIII e XIX, como anacrônicos diante do conforto da arquitetura moderna. Todos querem ter e ser parte da história. Mas a história também mantida nas lendas sobre figuras históricas, como Ana

Jansen⁵³, transformada num “encantado” assombrando as ruas de São Luís. Uma idéia de história que liga as gerações atuais aos seus antepassados, por diferentes formas.

Esta idéia de história também está presente quando se fala das igrejas e suas imagens seculares. A cidade de Alcântara ali vizinha, atravessando a baía de São Marcos, é revestida pela imagem “do passado que se mantém inalterado”. Os seus imponentes casarões do tempo do Segundo Império lembram, a São Luís, o tempo da riqueza do algodão e da cana de açúcar. De certa forma, o patrimônio arquitetônico que se manteve ao longo do tempo, preservado ou não, coloca no presente um passado que parece não querer passar. Parece dizer que em São Luís a história não se faz de esquecimentos, mas apenas de memória. E onde o patrimônio não permanece para contar esta história, surgem as lendas, as narrativas que explicam a passagem do tempo para a cidade e seus moradores. Este tipo de debate anima historiadores, acadêmicos da academia de letras local e a população, de forma mais ou menos constante. Paralelamente, talvez seja possível traçar uma analogia com as disputas entre os bumba boi quanto a sua antiguidade, a qual é acionada para dar legitimidade à brincadeira, exatamente pela sua capacidade de manter-se presente e relacionada ao passado.

Se aqui faço uma aproximação de fenômenos diferentes, como lendas sobre figuras históricas, supostas idades de manifestações, o próprio sentido de tradição – que serve para categorizar desde grupos de danças, até a forma como se comemoram aniversários com alvoradas – e a relação dos moradores de São Luís com seu patrimônio arquitetônico; não quero resumir o sentido de história a estes elementos. Aqui quero ressaltar o sentido de tempo que atravessa estas diferentes categorias, através das quais a história acaba por se revelar no cotidiano presente. Sobre esses elementos são atribuídos significados locais que dão os sentidos para a história. Parece-me que há um importante debate entre os historiadores, que de certa forma alcança a população da cidade, com o intuito de mostrar que não se esquecem e que conhecem sua história, seu passado e que desejam mantê-lo na vivência do hoje, do presente. É um passado do qual os moradores de São Luís devem se orgulhar, cujos casarões

⁵³ Ana Jansen depois que ficou viúva além de assumir os negócios do marido, tornando-se uma das maiores fortunas da cidade, no séc. XIX, passou a ter influência na política local. Por várias razões, envolveu-se em disputas com seus inimigos políticos, arquitetando vinganças que se mantiveram como lenda no imaginário da cidade. Era também considerada implacável com seus escravos, daí porque depois da sua morte teria se tornado um fantasma, que vaga pela cidade numa carruagem com cavalos sem cabeças. Marques, W. (2001) publicou um livro infantil sobre a lenda da carruagem de Ana Jansen; Moraes (1999) organizou uma coletânea de artigos sobre ela, reunindo artigos de diversos autores produzidos em datas muito distintas.

dão prova do fausto, riqueza e erudição da cidade em tempos idos, que se mantém como herança e presença para todos. E em alguma medida é recuperado, não como instaurador de um novo futuro, mas como re-apresentação do passado no presente⁵⁴.

Há toda uma construção de narrativas históricas para preencher o que o patrimônio não conta, e também um embate teórico entre distintas abordagens da história e da sua relação com a passagem do tempo. O livro de Lacroix, neste sentido, pode ser destacado como um exemplo das disputas, porque nele aparece uma teoria da história que difere da noção predominante de tradição, que é a continuidade linear dos acontecimentos. Esta obra apresenta uma interrupção na continuidade dos acontecimentos, uma São Luís lusitana é desconsiderada para dar lugar a uma São Luís francesa, para solucionar a descontinuidade do desenvolvimento econômico trazido pela decadência. Neste sentido, caberia perguntar se, ao serem construídas várias explicações históricas voltadas para continuidade, dada pela tradição, não seria uma forma de não lembrar, de esquecer, uma interrupção no desenvolvimento do estado que a idéia de decadência contém.

Segundo Almeida (1983), gerações de intelectuais maranhenses instauraram e mantiveram a ideologia da decadência. O Maranhão, segundo diferentes autores maranhenses, e em momentos distintos no tempo, viveria uma situação presente de decadência em relação a uma época áurea anterior, quando o cultivo do algodão permitiu ao estado alcançar os primeiros postos da economia brasileira. A categoria tempo é uma instância central desta ideologia. A idéia de decadência, segundo os autores analisados por Almeida (1983), teria como solução a reinstauração do passado áureo. Portanto, o passado áureo parece fazer sentido com o reforço à tradição enfatizada hoje, porque ela poderia reatar a interrupção do tempo na construção da história pelos intelectuais maranhenses. Ou seja, ao fazerem a defesa da tradição, à celebração da origem e linearidade histórica, os autores procuram esquecer a tensão da transformação que a própria ideologia da decadência lhes revela, ao mostrar interrupções e mudanças decorrente dos processos históricos.

⁵⁴ De Coppet (1992) propõe pensar representação como re-apresentação um ato criativo do que existe na sociedade ao qual se quer atribuir valor, ligando-se como uma totalidade. Ou seja, o que compõe um diferencial dentro de um sistema a partir do qual a totalidade é reafirmada no ato da re-apresentação. Neste sentido concordo com o autor e emprego re-apresentação como um ato criativo sobre elementos que se quer manter no presente, por isso se repete, afirmando um diferencial relativo a uma estrutura mantida pelo ato criativo da re-apresentação. O mesmo que acontece na apresentação do bumba boi, e por isso aqui o considero como um ato de re-apresentação na análise que faço ao longo desse trabalho.

Por sua vez, é interessante perceber que, segundo Lacroix (2000), uma solução para a descontinuidade da história econômica provocada pela decadência foi enaltecer o valor da cultura local, ressaltar sua peculiaridade de fundação. A solução de encontrar exemplos do passado que ajudem a recuperar o presente foi novamente acionada por uma geração de intelectuais do início do séc. XX, os novos *atenienses* (Martins, 2002). Eles ativam a lembrança da produção literária dos intelectuais maranhenses entre 1850-1900, a qual justificou o título de *Atenas* para São Luís, como uma possível solução para a estagnação econômica, porque poderia inspirar uma renovação das letras maranhenses, e reposicionar o Maranhão em relação à nação⁵⁵.

1.2.4. Poesia e erudição: São Luís, *Atenas Brasileira*.

Numa relação com a história, porém ocupando outra categorização para o significado de ser maranhense, está o valor da poesia para a cidade de São Luís. Como me disse um dos seus guias de turismo *quem dorme em São Luís, acorda poeta*. Numa toada de bumba-boi, canta-se o seguinte:

*Poesia é uma planta / Que floresce na Maioba
 Todo ano no mês de maio / Eu me abasteço e ainda sobra
 (...) / Toada é poesia / Transformada em canção
 Meu sotaque é da Maioba / O melhor do Maranhão.*⁵⁶

O valor que a poesia tem em São Luís parece, também, fazer eco com o qualificativo “do português falado no Maranhão como o melhor do Brasil”. Esta afirmação significa que o português falado no Maranhão respeitaria as normas cultas da língua, mesmo que não seja isto que acontece. São Luís – Cidade dos Poetas, Ilha do Amor, Ilha Rebelde e tantos outros epítetos – é, fundamentalmente, a *Atenas Brasileira*⁵⁷. Tal alcunha remonta à geração de intelectuais contemporâneos de Gonçalves Dias, nos meados do séc. XIX, os quais projetaram a produção literária maranhense em nível nacional. Esta denominação ainda hoje é importante para a cidade, tendo sido motivo de grande polêmica local, entre jornalistas e intelectuais, a tentativa de muda-la para Jamaica Brasileira (Silva, C. B. R., 2001).

⁵⁵ Oliven (1986, 2002) analisa o movimento regionalista liderado por Gilberto Freire, que em certa medida pode ser lido na direção de uma valorização da cultura frente a uma situação econômica desfavorável em Pernambuco.

⁵⁶ Poesia – à horticultura maiobeira. Cd Parábens Maioba (2001). Faixa nº 7.

⁵⁷ Em trabalho recente que debate a construção da representação de Ilha Rebelde para São Luís na década de 1950, mesmo que tenha sido carregado de ironia, o contraponto feito foi com o título de *Atenas Brasileira* para São Luís (Cf. Costa, 2001).

A importância do título de *Atenas* revela-se em exemplos distintos e sutis sobre cultura erudita e popular. Há uma imponente estante presenteada pelo governo argentino nos anos de 1910 ao governo estadual do Maranhão, na exposição permanente do Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM). O motivo do presente argentino era celebrar e manter as relações comerciais de exportação com os maranhenses. No oferecimento destaca-se o título de *Atenas* para a cidade de São Luís, comparando Gonçalves Dias com o presidente argentino Sarmiento no gosto pelas letras e pela poesia. Mas não é apenas entre a elite intelectual que este título é cultuado, por assim dizer. Numa toada de boi de matraca diz-se o seguinte: *Parabéns Maioba/ Parabéns minha trincheira/ Pelos vinte anos de gravação/ Na Atenas Brasileira*.⁵⁸

Em frente à Biblioteca Benedito Leite, a biblioteca pública do estado, localiza-se a Praça do Pantheon. Sobre esta praça Lima (2002: 94) afirma: *A Câmara Municipal, em 20 de abril de 1998, pela lei municipal nº 3.697, ‘designou a praça do Panteon como local de homenagem póstuma oficial e permanente àqueles que tenham prestado relevantes contribuições às Letras e às Artes no Maranhão’*. Segundo Lima (2002:93) existem 16 bustos, apenas um não identificável, dentre os quais destaco os de Arthur Azevedo, Coelho Neto, Humberto de Campos, Nascimento Moraes e Bandeira Tribuzi que fizeram parte de diferentes gerações de *atenienses* (Martins, 2002). Também está lá o busto de Henriques Leal, autor do *“Pantheon Maranhense: Ensaio biográfico dos Maranhenses Ilustres já falecidos”*⁵⁹. Parte substancial da obra consta de biografias daqueles que se destacaram nas artes e nas letras, no cenário local e nacional. O primeiro volume é iniciado com a biografia de Manuel Odorico Mendes (1799-1865), latinista e helenista, por isso figura central da primeira geração de *atenienses*, enquanto que o 3º volume é inteiramente dedicado a Gonçalves Dias⁶⁰. Dessa forma a obra pode ser vista como uma reafirmação do título de *Atenas*, e continuidade das gerações de *atenienses*, posto que o livro de Leal lhe valeu o cognome de Plutarco Brasileiro (Meireles, in Leal, 1987:XV). O nome Pantheon é mais do que sugestivo para a cidade que se intitula *Atenas Brasileira*. E, se a Câmara Municipal, em 1998, destina uma praça para

⁵⁸ Cd Parabéns Maioba (2001). Faixa nº 4 *Parabéns minha trincheira*.

⁵⁹ Sua edição em 4 volumes pela Imprensa Nacional de Lisboa entre 1873 e 1875, revela também as relações dos escritores maranhenses com Portugal.

⁶⁰ Meireles (Leal, 1987:XV) no prefácio à segunda edição da obra considera que ela não está limitada à biografia daqueles que se destacaram nas letras e nas artes, mas há também figuras políticas ilustres. O que me interessa aqui, entretanto é o título da obra, e o culto à memória que ela representa.

homenagear pessoas que se destacaram nas Letras e nas Artes, revela como o codinome de *Atenas* ainda é importante para a elite da cidade de São Luís, e procura-se mantê-la na memória local – dando-lhe um específico, mesmo que a cultura popular seja também valorizada.

Por fim, destaca-se a Academia Maranhense de Letras (AML), fundada em 1908, como uma instituição que permanece ativa. Foi responsável por várias reedições das obras de “*atenienses/ludovicenses*” de diferentes gerações. Além disso, possui uma livraria que é referência para obras históricas e literárias de produção local. Publica livros dos seus sócios, edita uma revista com artigos e ensaios sobre história e literatura. Seu atual presidente e outros acadêmicos assinam colunas semanais no Jornal Estado do Maranhão. Dessa forma a AML pode ser vista como uma instituição que mantém vivo o epíteto de *Atenas* para São Luís. O que não impede que circule uma versão irônica desse epíteto, cunhado por jovens intelectuais, que declara São Luís “Apenas Brasileira”.

Diferentes agentes, como o estado através da Câmara Municipal, os intelectuais, na publicação e reedição de obras que homenageiam os *atenienses* locais, e por sua vez a cultura popular nas toadas de boi, prezam e preservam o significado de *Atenas* para São Luís. Significado que se coaduna com a visão de São Luís como terra *onde se dorme e se acorda poeta*. Há também ironias em torno desta idéia: como me declarou um artista plástico de projeção e renome: *em São Luís, basta que alguém escreva “reles” versinhos que já será considerado poeta*. Ou seja, poesia para ele liga-se a um cânone erudito, por isso era capaz de declamar, de cor, versos de Nauro Machado, famoso poeta maranhense⁶¹. Considero que esta ironia não chega a desestabilizar uma idéia da poesia como integrando os significados de identificação dos maranhenses.

Significados compartilhados, porém em níveis distintos, com sentidos diferentes do que é ou não poesia. Para a cultura popular as toadas compostas e cantadas pelos Amos⁶² do boi, são poesia. O boi é classificado pela assistência segundo a qualidade da voz e afinação do amo, mas também pela capacidade de fazer boas toadas. Tanto no verso anteriormente citado,

⁶¹ Fui informada por um assessor da FUNCMA que a obra de Machado tem despertado interesse de críticos literários, sendo objeto de investigação acadêmica.

⁶² O amo é o dono da brincadeira na encenação do auto que integra o Bumba-meu -boi. São eles que cantam e, na maioria das vezes, compõem as toadas e conduzem, através do canto, a evolução da dança.

como no que se segue, é perceptível a importância da palavra rimada, metaforizada, mas fundamentalmente improvisada, que dão significado à poesia durante o ritual do boi. Considero importante situar a toada de onde tirei a citação. A música é o “Urrou do Boi”, que hoje é classificado como o “hino do folclore do Maranhão”⁶³. A música é cantada por Coxinho, ainda hoje acatado, por muitos, como um dos maiores cantadores de boi do Maranhão. Segue os versos:

*Meu povo preste 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 de São João
Viva a bandeira brasileira /Cobrindo a nossa nação!*⁶⁴

Ser *Atenas Brasileira* e “ser poeta em São Luís” parecem parte do mesmo conjunto de significados, com níveis distintos de compartilhamento e de entendimento, com hiatos e rupturas, na medida em que, para o mundo intelectual, há uma erudição que os aproxima dos clássicos gregos, mais do que da cultura popular⁶⁵. Portanto, ao longo de um grande percurso histórico, São Luís foi elaborando uma identificação com a erudição, com o gosto pelas letras e livros, pelos clássicos do ocidente. Mais próxima da Europa, como me disse o Presidente da Academia Maranhense de Letras, no séc. XIX obras francesas foram primeiro traduzidas no Maranhão do que na Corte. Sem contar que Gonçalves Dias era maranhense e a Terra que ele canta – *minha terra tem palmeiras/ onde canta o sabiá* – referia-se às praias maranhenses⁶⁶. O significado de Gonçalves Dias para a delimitação da identidade nacional é ressaltado pelos intelectuais maranhenses, e o verso acima citado serve para igualar o Maranhão ao Brasil – Meireles (1970) e Moraes (1977) nas suas antologias da literatura maranhense destacam o “Grupo Romântico Maranhense”, classificação feita por José Veríssimo, grupo que seria o

⁶³ Ela foi gravada durante apresentação do Bumba-meu-boi de Pindaré no Rio de Janeiro, na década de 1970. Fui informada pela vendedora que esta viagem do Pindaré foi histórica, tendo sido a primeira vez que um Bumba-meu-boi havia saído do Maranhão para uma apresentação noutro estado, o que foi confirmado em ocasiões distintas. O Cd reproduz o vinil original. Na sua capa não consta nenhuma informação sobre a turnê do Pindaré no Rio de Janeiro. Tem apenas a ficha técnica de gravação.

⁶⁴ Coxinho – Bumba-meu-boi de Pindaré, faixa nº 4

⁶⁵ Esta aproximação de tipos distintos de fazer poesia, lembra-me a passagem de Geertz (1998), sobre a poesia oral marroquina, a qual habitaria uma região entre mundos – sagrado e profano. Pode ser sugestivo pensar que a poesia popular, não devesse ser analisada do ponto de vista da sua distância ou proximidade de cânones eruditos, mas sim como situada entre erudito e popular, devido a significação local e sua relação com o termo *Atenas* em São Luís.

⁶⁶ Gonçalves Dias morreu no naufrágio do navio em que voltava para fixar definitivamente residência em São Luís, após muitos anos de vida no Rio de Janeiro e na Europa.

instaurador do romantismo brasileiro. O poeta e seu verso, mediante esta sobreposição geográfica, aparecem como a mais importante justificativa do título de *Atenas Brasileira* para São Luís, e o qualificativo ‘brasileira’ ganha maior legitimidade. No Maranhão, pelo que pude perceber, pessoas de diferentes estratos e posições sociais gostam de lembrar Gonçalves Dias, especialmente afirmando que ele é o símbolo máximo da poesia nacional.

Uma identidade que vinha sendo preenchida por significados ligados à erudição e à alta literatura passou a dar lugar aos significados associados às manifestações populares, a partir dos 1960. Dois acontecimentos significativos evidenciam esta mudança. Um deles é a valorização do bumba-meu-boi como símbolo maior da cultura popular maranhense, e outro, ligado a esse, é a valorização da cultura popular como mediadora da experiência de identidade maranhense.

1.3. O Urrou do boi em *Atenas*. A ascensão do bumba meu boi como símbolo de identidade maranhense.

Antes da sua incorporação aos significados de identidade maranhense os bois eram considerados coisa de pobres e de pretos, mera curiosidade para as classes mais abastadas de São Luís. Os brincantes eram vistos como arruaceiros e beberrões, transformando a festa em motivo de brigas com facas e facões, algumas resultando em morte. Por isso o boi tinha limites geográficos precisos para não incomodar as “pessoas de bem”, e era regulamentado pelos delegados de polícia que lhes dava autorização para se apresentar e sair visitando os terreiros (Carvalho, 1995; Marques, 1999). Um marco no espaço da cidade para a circulação dos grupos de boi era a localidade do João Paulo, incorporado na história do boi como sendo zona rural até os anos 1960, o qual nos dias de hoje, em decorrência da urbanização intensa dos anos 1970-80, é um bairro próximo do centro, onde acontece uma das mais importantes festas do ciclo junino, conhecida como João Paulo ou festa do João Paulo⁶⁷.

⁶⁷ Segundo Ribeiro Junior (2001:94), a delimitação oficial da área rural de São Luís nos anos 1970, usada pelo IBGE, seguia a legislação de 1948, e o que já era urbano permanecia classificado de rural. Talvez, por conta disso permaneça no imaginário a definição do João Paulo como rural, quando o bairro já poderia ser urbano. Costa (2001), ao descrever uma das manifestações da greve de 1951, que passa pelo João Paulo, refere-se ao bairro de uma forma que ele se configura urbano e local de moradia dos trabalhadores. Por outro lado, fui informada por moradores do bairro que na década de 1960 muitas famílias eram proprietárias de chácaras no João Paulo, as quais eram utilizadas como residências. O mais importante, entretanto, é que ele aparece como uma linha de

Esta fase é percebida e analisada como de restrições e perseguições à circulação do boi pela cidade de São Luís, até que se deu uma transformação e o boi passou a ser valorizado. Este deslocamento do boi para uma posição central dentre os significados de identidade maranhense, que alcança um estatuto semelhante ao de erudição, é contada hoje em pelo menos duas versões: numa o boi tem um herói salvador, que aproxima a história de um sentido mitológico; e na outra, o relato se pauta em fatos ocorridos com produtores da cultura popular e do boi em particular, que ressalta a resistência das camadas populares. Em ambos os casos, os responsáveis pelas brigas, que ainda hoje acontecem, são deslocados dos brincantes para a assistência que acompanha as brincadeiras.

O boi operava como um demarcador de posições para a cidade, estando relacionado às pessoas pobres, negras, incultas, e primitivas. A inclusão social dos brincantes se dava apenas pelo trabalho, mas o trabalho impuro, na escala inferior das ocupações. Trabalho também temporário e/ou sazonal (Araújo, 1986). Ou como os trabalhadores que conferiram a São Luís o epíteto de Ilha Rebelde, em decorrência das manifestações contrárias à posse do governador Eugenio Barros em 1951⁶⁸. Os brincantes viviam na zona de sombra da cidade, cidade que parecia existir somente até os limites onde os bois poderiam chegar. No livro “O Mulato”, publicado em 1881, Aluísio Azevedo relata uma festa na área rural da cidade em que a elite encontra-se com os moradores rurais de São Luís, e se percebe o tom de condescendência com que os últimos são tratados, como curiosidades e motivo de divertimento apenas⁶⁹. O mesmo se nota na obra de Josué Montello, o qual vê com ironia a forma distante e arrogante que a elite ludovicense trata e classifica as manifestações populares⁷⁰. *N’O meu próprio romance*,

demarcação até onde os bois poderiam chegar, e deveria ser rural, o lugar apropriado para o boi na fase das perseguições, segundo as representações locais sobre o folguedo.

⁶⁸ Costa (2001) analisa o episódio da greve de 1951, uma disputa entre as elites locais divididas em “situação” e “oposição”, decorrente do processo populista brasileiro após o Estado Novo. O tratamento dado ao povo é de incorporar os trabalhadores que apaga as diferenças demarcadoras de posições sociais.

⁶⁹ Cordeiro (1987) refere-se ao livro como uma crítica à elite local e uma denúncia às desigualdades sociais. O autor ressalta as insatisfações de Azevedo com a sociedade maranhense. Azevedo critica os intelectuais ludovicenses, vendo-os como dependentes das benesses do estado ou da condição financeira da família, por isso qualificados de “nulidades atenienses”. Num contraponto, Azevedo destaca sua operosidade de escritor, radicado no Rio de Janeiro, que trabalha arduamente nos jornais e publicação de folhetins, para viver de forma independente. (Cordeiro, 1987:133-4).

⁷⁰ A obra de Montello é bastante vasta, mas nela sempre estão presentes as festas populares, evidenciadas principalmente pela música que sugere suas danças. Os tambores são, em geral, as metáforas das festas e tanto podem ser vistos como ouvidos à distância por seus personagens. Dois exemplos: *Noite sobre Alcântara* (1996), e *Tambores de São Luís* (1975(1991)), o autor utiliza os sons produzidos pelos bois, o tambor de crioula e os cultos afro-brasileiros – Casa das Minas e Casa de Nagô – para marcar acontecimentos importantes dos seus personagens principais, quando eles andam pelas ruas desertas, nas noites enluaradas dos verões de São Luís.

entretanto, onde Graça Aranha (1996) descreve São Luís do final do 1800, momento de sua infância residindo na mesma rua do Palácio dos Leões, o autor menciona a presença dos bois nas festas de São João, com sua sonoridade percussiva, e seus adornos de penas coloridas. Estes exemplos me fazem pensar que o bumba-boi não estaria assim tão distante da elite e do centro da cidade, variando sua distância pelo olhar de quem relata.

Mas se os bois podiam aproximar-se ou não da elite, o que se pode concluir é que predominava no olhar sobre ele o sentido de diferença. De estar fora dos significados que tornavam São Luís especial e distinta, peculiar: erudição de *Atenas*, fundação francesa, patrimônio arquitetônico, história. São Luís, neste sentido, era percebida como tendo uma linha de descendência direta dos civilizadores do mundo antigo – os *atenienses*; e do mundo contemporâneo – a França do final do séc. XIX, o período em que a cidade começa a se definir francesa (Cf. Lacroix, 2000). Peculiaridade que fazia retornar ao torrão natal muitos dos seus filhos ilustres que migraram, a exemplo de Gonçalves Dias, ou personagens de romances famosos de Josué Montello⁷¹, que sempre retornam para São Luís, como se os maranhenses, mesmo alcançando a fama fora do estado, não conseguissem viver longe dele por toda a vida.

Na configuração cultural atual para afirmar e experienciar identidade, a ênfase na proibição da vinda dos bois ao centro da cidade, por um lado; e, por outro lado, a recorrência em contar como houve a sua incorporação, sugere a intenção de revelar o que se escondia, o que estava por trás da erudição e, o que se punha sob limites espaciais às custas da repressão e das proibições. Algo subjacente, que sempre esteve implícito e que revela o que vem a ser o Maranhão para além da erudição. Esta virada não implicou uma negação dos significados eruditos anteriores, que continuam sendo valorizados positivamente. Inclusive o boi também fala sobre *Atenas* após sua aceitação na cidade e no estado, como se repete nas suas toadas. Penso que o próprio personagem que pôde fazer a passagem, o elo de ligação, entre o popular e o erudito numa das versões dessa história, expressa, pela posição que ocupa, a possibilidade de unir o que se encontrava disperso. Este personagem é José Sarney, do qual falarei mais adiante. A seguir trato das duas versões correntes em São Luís de como o bumba meu boi deixou de ser perseguido, para ser aceito como um símbolo central por uma configuração cultural do que é ser maranhense.

⁷¹ Dois exemplos são os protagonistas dos romances: *Degraus do Paraíso* (1965) e *Noites sobre Alcântara* (1996).

1.3.1 O boi que dançou no Palácio: a civilização dos brincantes pelos atenienses.

Estava-se na segunda metade da década de 1960, o governador do Maranhão era José Sarney. Dona Zelinda⁷² faz esta narrativa situando-a temporalmente apenas através do governante no poder. Entretanto, ela não dá uma precisão cronológica. É como se o governante, por ter um registro temporal oficial, estivesse ali para demarcar um antes e um depois. Dessa forma, a narrativa se transforma em um dado da memória, naquilo que precisa ser lembrado como acontecimento, sem uma data precisa, sugerindo evitar se transformar em registro histórico oficial. Veja-se o que Dona Zelinda conta:

Mas houve um fato muito triste, que foi uma prisão que houve com Leonardo⁷³. Leonardo do boi foi preso, espancado, tomaram o dinheiro todo, aquelas coisas de polícia, né? Daquele tempo...(...) E ele, por azar da polícia, ele era muito amigo de Sarney. Sarney freqüentava muito a casa dele. [Sarney] quando soube, transferiu o delegado e me chamou: ‘Como é que se acaba isso?’ ‘Como é que faz pra dar um jeito nisso?’... Então houve uma comitiva de fora, Odylo Costa, filho, uma série de pessoas. Eu aconselhei que ele convidasse umas brincadeiras pra o Palácio [dos Leões], né?

E aí com isso o governador gostou. Todo mundo gosta, mas fica calado... Aí começou devagarinho a irem descendo, né?

E foi... Foi assim uma coisa muito. O pessoal de fora aplaudiu muito, tinha fotógrafo, a imprensa de fora. E foi muito apreciado. Aí começou devagar, toda vez que chegava uma pessoa... Depois Abreu Sodré, foi governador, era governador de São Paulo, veio aqui também, foi apresentado várias coisas pra ele. Ele ficou encantado. E aí a coisa foi quebrando, foi quebrando... Até que acabou mais ou menos... Porque sempre existe uma, ficou, custou muito a passar essa perseguição policial, custou muito... Eles vinham com desculpa de pegar arma, porque realmente eles andavam muito armado, né? Então, até com revólver, toda festa ali na Maioba tinha facada, tinha tiro... Hoje... Eu acho até que ainda tem, começa a beber... Não dos brincantes, mas das pessoas que estão assistindo... Tinha muita rivalidade entre os grupos de boi, quando eles se encontravam, era muita cacetada, terminava em facada, era um desespero. Então isso foi um trabalho de muitos anos, da gente conseguir desarmar, através de muita paciência, de muita falação na cabeça deles, de grupo em grupo, toda vez que iam se apresentar a gente ia lá antes, a gente conversava, ia eu, meu marido... De forma que foi assim um trabalho muito longo,

⁷² Dona Zelinda Lima está ligada à administração pública estadual no Maranhão desde a década de 1960. Sua trajetória será detalhada no capítulo 3 e 4, adianto aqui que ela dirigiu órgãos de turismo já extintos, depois passou a integrar cargos importantes nos órgãos de cultura, onde permanecia, em 2002, como diretora do Centro de Criatividade Odylo Costa, filho. É também amiga pessoal de Sarney. Ao relatar o episódio do boi no Palácio dos Leões, colocou-se nessa posição. Entretanto, quando este fato ocorreu, Dona Zelinda passava pelo momento de sua trajetória relacionada ao turismo na administração pública, ligando-se aos grupos de boi também por esta posição.

⁷³ O Sr Leonardo é o amo do Boi da Liberdade, ou Boi de Leonardo, de sotaque de Zabumba.

*de muitos anos. Não é coisa que se mude uma mentalidade, inda mais de agressividade, de um dia pro outro, né?*⁷⁴

Ouvi Dona Zelinda narrar este acontecimento pela primeira vez no X Congresso Brasileiro de Folclore, ocorrido em 2002 em São Luís, posteriormente ela me contou o mesmo fato quando me concedeu uma entrevista. Ótima narradora, prendeu a atenção dos congressistas, usando um tom pausado e manso, transformando a perseguição ao boi em sua aceitação pacífica, driblando os conflitos com o convite inusitado para o boi se apresentar diante das autoridades. Por ser contado durante um Congresso de dimensão nacional, parece haver um investimento em oficializar esta versão sobre a aceitação do boi na cidade, coadunando-se com o sentido implícito do acontecimento que parece ser uma atitude de oficializar o boi quando ele dança no Palácio dos Leões e evitar subseqüentes perseguições policiais (Como fala Sarney nas palavras de Dona Zelinda: *‘Como é que se acaba com isso?’*; *‘Como é que faz pra dar um jeito nisso?’*).

A forma em que a narrativa foi exposta – num tom de intimidade, com imprecisão cronológica, onde a desautorização de um delegado se transforma numa quase anedota – parece desejar acentuar para ela um sentido de “causo”, que a assemelha às peripécias encenadas nas sátiras e autos da cultura popular, nas quais os personagens se livram das dificuldades por artimanhas que evitam o confronto⁷⁵. Entretanto, esta evidência pode ser enganadora, parecendo-me que prevalece a tentativa de evitar um sentido oficial para a narrativa sobre ‘o boi que dança no palácio’, mas o que se deseja, de fato, para se coadunar com o personagem Sarney na história da cidade e do estado, é recobri-la da oficialidade, porém traduzida [esta narrativa] nos termos da própria cultura popular⁷⁶.

⁷⁴ O trecho citado aqui foi retirado da entrevista, realizada em julho/2002.

⁷⁵ Veja-se a análise de Bakhtin (1987) para a estética do grotesco no popular – inversões temporárias da estrutura e celebração do corpo e da vida; Thompson (1998) e as festas populares como expressão de resistência, através da irreverência.

⁷⁶ Neste trabalho utilizo o termo tradução conforme a adaptação de Cunha (1998) do conceito de Benjamin para compreender ofício do xamã amazônico quando explica e articula as mudanças atuais, dando sentido para o que acontece localmente num contexto mais amplo de relações, que ocorrem em outros lugares com conseqüências locais. Cunha afirma: *A boa tradução é, então, aquela que é capaz de apreender os pontos de ressonância, de fazer com que a intenção [Pão e brot significam ambos o mesmo objeto, mas diferem em seu modo de significação (intenção)] de uma língua reverberem em outra* (p. 13). E mais adiante: *O que se trata de (re)construir é uma síntese original, uma nova maneira de por em relação níveis, códigos, pô-los em ressonância, em correspondência, de modo que este mundo novo ganhe a consistência desejada para que se torne evidente* (p.14). Nesse sentido considero que as produções populares e eruditas concebidas localmente como distintas e separadas,

Talvez por isso, o convite ao boi para dançar no palácio é recoberto por um de sentido de magnanimidade das autoridades para com uma cultura popular, livrando-o da oficialidade que teria se fosse uma solenidade formal – por exemplo, se fosse uma condecoração para um amo de boi. Por conseguinte, procura evitar uma nova forma de controle, pois o que se acentua é o fim do controle, a partir do qual o boi passaria a dançar por toda a cidade sem a intervenção policial. Indiretamente, este gesto parece um pedido de desculpas às perseguições e, simultaneamente, que se esqueça o conflito anterior à incorporação do boi aos significados de identidade maranhense. Por exemplo, a posição de Sarney nesta narrativa parece a de um grande juiz, por resolver o conflito sem punir o delegado, e ao mesmo tempo livrando os grupos de boi de futuras perseguições. Não desautoriza o delegado, mas não permite que novas prisões possam ocorrer.

Os elementos presentes na narrativa permitem fazer algumas analogias com elementos recorrentes nos mitos⁷⁷: há um conflito (que é a prisão de Leonardo) que instaura a desordem (um subordinado de Sarney quebra uma promessa de campanha de não perseguir mais os bois). Há uma primeira solução (transferir o delegado), mas ela traz em si o perigo de não encerrar os conflitos, pois novas prisões podem acontecer e não haveria como transferir delegados indefinidamente. Para restaurar a ordem é necessário que a promessa de não perseguir bois seja efetivada definitivamente. O conflito parece insolúvel (o próprio Sarney indaga-se como acabar com isso) procura-se um conselheiro (Dona Zelinda). Vem a solução genial (o boi dança no Palácio), e a ordem é reinstaurada e agora *definitivamente* encerra-se o conflito.

A aproximação que faço dessa narrativa com um mito, possibilita pensar noutra importante qualidade para se tornar oficial, sem, entretanto, parecer uma iniciativa política planejada, racionalmente como uma nova forma de controle ao boi, semelhante ao que existia antes. No mito, a solução para a desordem está no plano do inusitado, próxima do sagrado, sua temporalidade está fora da história. É inusitado porque a solução do caos – que é representado como uma contenda que os humanos parecem incapazes de resolver – se realiza de forma

requeriu um esforço de tradução para que pudesse ser realizada uma ressonância entre elas, no processo de inflexão ou de explicação de sentido para uma nova configuração cultural como forma de exprimir identidade.

⁷⁷ Aqui pensando em Lévi-Strauss (1996:264) (*o objeto do mito é fornecer um modelo lógico para resolver uma contradição*), para fazer a analogia, e somente neste sentido. A análise que faço da narrativa, é interpretativa dos seus sentidos, e não uma análise estrutural do mito, como o sugerido por Lévi-Strauss.

extraordinária através de personagens, como um herói ou grande juiz, colocados num plano entre o sagrado e o humano. Dessa forma, dificulta-se seu julgamento por desígnios terrenos e, geralmente, consegue-se consenso e paz entre oponentes que pareciam irreconciliáveis na disputa inicial e caótica. Pode instaurar uma ordem que se inicia atemporalmente, porque o caos solucionado estava fora da história. É, portanto, útil para transformar um processo histórico fundado em relações sociais entre grupos desiguais, que disputam posições simbólicas, num acontecimento que parece decorrer da fluidez da vida, onde a alternância entre ordem e caos se dá por soluções extraordinárias, onde os heróis podem revelar sua condição de predestinados a cumprir uma missão além do humano.

O processo político de disputas e conflitos – entre grupos socialmente desiguais e oponentes entre si, porém aliados de Sarney – é atenuado por um gesto genial onde todos parecem ter recebido a justiça equanimemente. Sarney pode assumir a posição de herói e juiz pacificador – pois é ele que aparece como personagem, mesmo que a idéia venha de Dona Zelinda. Mas sua proeminência na narrativa favorece Sarney, reforçando sua posição de herói e juiz: primeiro a qualidade de conhecedor do gênero humano, ao saber escolher subordinados e conselheiros capazes de encontrar soluções geniais; segundo a qualidade de saber ouvir, fundamental para construir a sabedoria. Transformar este fato em mito é ideal para legitimar uma identidade, porque desloca as disputas para o passado remoto, situado no momento do caos e, sendo o caos anterior à criação da ordem social, este conflito não tem porque retornar. Dessa forma, esta narrativa pode ser exemplar para completar o processo de entrada de novos significados, para reconfigurar os sentidos implicados na definição de ser maranhense, reunindo os significados elaborados pelos setores populares aos significados anteriores elaborados pelas elites, reinstaurando a nova ordem pacificamente.

Esta interpretação parece se fortalecer, na medida em que, durante a entrevista comigo, Dona Zelinda encadeia a dança no Palácio com a paulatina aceitação do boi pelas autoridades governamentais, e pela elite de São Luís. (*E aí com isso o governador gostou. Todo mundo gosta, mas fica calado... Aí começou devagarinho a irem descendo, né?*). A narrativa anuncia um novo tempo, a partir do qual o boi lentamente pôde ampliar seus limites de circulação, avançando dos bairros do subúrbio em direção ao centro da cidade – onde se situa o Palácio – e posteriormente por toda São Luís.

Esta narrativa apresenta ainda outra importante dimensão, ela aproxima a cultura popular do governo do estado. É uma forma de conferir valor a estas manifestações incluindo-as dentre os significados aceitos como legítimos daquilo que é ser ludovicense e maranhense, evitando o confronto direto. Assim, é como se o boi, ao ser aceito entre os *atenienses* dançando no Palácio dos Leões, ganhasse uma aura de legitimidade para poder representar o Maranhão, juntamente com os significados da erudição que o termo *Atenas* contém.

Por sua vez, ‘o boi dançando no palácio’, possibilita aos ludovicenses, cumprirem uma missão civilizatória, “amansar e domar os incultos”, de acordo com a auto-definição de *atenienses*. Na própria fala de Dona Zelinda as manifestações de bumba boi são descritas como violentas e de certa forma incivilizadas e, por isso, eram rejeitadas pelos intelectuais e parte da população de São Luís. Dessa forma justifica também o processo ‘civilizador’ onde se investe muita paciência para se conseguir alterar “uma mentalidade” (*De forma que foi assim um trabalho muito longo, de muitos anos. Não é coisa que se mude uma mentalidade, inda mais de agressividade, de um dia pro outro, né?*). Dessa maneira parece que se cumpre a missão de tornar o boi aceitável, símbolo através do qual o maranhense poderia se definir internamente e externamente, sem, entretanto, negar a percepção de ser também *ateniense*. O passo seguinte era tornar admissível a manifestação como ela é, posto que seus realizadores já estavam prontos para se comportar usando das “boas maneiras” instituídas pela civilização. À solução prática parece que se fez necessário o alargamento do sentido de identidade maranhense, e o boi dançando para as autoridades poderia cumprir esta função. E assim, as dificuldades dos dois lados – aqueles que se viam *atenienses* e aqueles que se percebiam “boieros”⁷⁸ – são solucionadas pela atitude civilizatória de *Atenas*⁷⁹.

1.3.2. O boi que dançava em São Luís: os brincantes conquistam a cidade.

A segunda história é a explicação do encontro de bois de matraca no bairro do João Paulo, ou festa do João Paulo, que ocorre no dia 30 de junho, em homenagem a São Marçal, a qual é mais recorrentemente lembrada. O local da festa remete à delimitação do espaço do boi dentro de São Luís, como falei anteriormente. E como se conta a história desta festa? Na maioria das vezes o interlocutor se situava para mim dando um recuo no tempo, com um

⁷⁸ “Boieros” é denominação que se dá tanto a quem integra o grupo de boi, como para os que acompanham a brincadeira.

⁷⁹ Elias (1993) trata da necessidade de domar a agressividade no processo civilizatório.

pausado e enfático: *antigamente os bois não vinham ao centro da cidade. Daí continuando: Só podiam chegar até o João Paulo. Naquele tempo o João Paulo era longe do centro e os bois só podiam chegar até ali. Não podiam vir ao centro de São Luís. Daí que mesmo depois que eles passaram a vir ao centro, eles continuaram se encontrando lá, para celebrar o tempo que não podiam vir ao centro*⁸⁰.

Na perspectiva da qual me coloco agora, percebo que durante minha estada no campo participei da festa do João Paulo me deixando tomar pela grandeza do encontro dos bois, da multidão em celebração de uma identidade coletiva. Percebi na festa a disputa pela tradição entre os bois, tradição quantificada pela antiguidade de fundação, sem notar que a tradição celebrada era a própria memória do boi, sua história de resistência, e, sobretudo a sua presença em São Luís, anterior ao reconhecimento oficial pelo estado. Como se vê na fotografia seguinte, da faixa afixada logo atrás do palanque armado para a festa.



Foto 01 - Festa do João Paulo⁸¹.

⁸⁰ Este relato me foi contado por estudiosos do boi, por estudantes universitários, por antropólogos de São Luís, por funcionários públicos das fundações culturais, por trabalhadores do comércio, fotógrafos, etc. Ele aparece em trabalhos acadêmicos de mestrado e que se transformaram em livro. É contado nos jornais, acompanhado por declarações de amos de boi que definem a festa como uma das mais significativas do ciclo junino. Retomarei a etnografia da festa do João Paulo no próximo capítulo.

⁸¹ Quando não houver indicação de fontes as fotografias reproduzidas aqui são minhas.

Depois me dei conta que além da tradição, a Festa do João Paulo, através da narrativa sobre a história, punha em relevo a existência e continuidade do boi na cidade ao longo do tempo⁸². Ao contrário da ida ao Palácio dos Leões, que parece fixar o momento de mudança do valor que o bumba meu boi adquire para exprimir identidade, relacionando com a ascensão de Sarney ao poder (baseada numa nova composição política e na proposta de governar para os pobres). A história sobre o João Paulo mostra, relembra e busca fixar que, a aceitação do boi em São Luís, não foi tão pacífica como quer enfatizar a narrativa do “boi que dançou no palácio”⁸³. Paralelamente, ela quer marcar a presença do boi na cidade de São Luís antes do convite para dançar no Palácio. Parece que a história da festa do João Paulo quer recolocar o processo de formação de identidade, evidenciar seus agentes e mostrar alternativas humanas à solução genial do “herói”, posto que através dela os seus partidários procuram ressaltar os mecanismos de resistência dos boieiros às perseguições, e que, portanto, sua aceitação não foi uma dádiva.

Outro aspecto, a celebração de um tempo que já passou, sugere que esta festa atualiza para os boieiros a sua própria história, o que se coaduna à dimensão fundamental da tradição dentre os significados que são acionados para a interpretação local do que é ser maranhense. Ela relembra também uma ruidosa quebra das fronteiras que pretendiam limitar o território do boi aos subúrbios de São Luís, e mostra como o boi passou a circular pela cidade. E, como fala Humberto, na toada de abertura deste capítulo: (...) *Tem o Bumba-meu-boi (...) Esta herança foi/ Deixada por nossos avós/ Hoje cultivada por nós/ Pra compor tua história Maranhão*⁸⁴. Michol Carvalho⁸⁵ faz aproximação semelhante entre os dois fatos:

...até final da década de 50 começo da de 60, os bois, eles não se apresentavam no centro da cidade, eles vinham até o João Paulo. Tanto que hoje, dia 30 de junho, né, o João Paulo, de uma certa maneira lembra isso, quando no dia de São Marçal faz o desfile de bois da ilha, sotaque de matraca. Então, ele não vinha até o centro da cidade. Porque era considerada uma brincadeira, uma brincadeira, exatamente isso,

⁸² O João Paulo é um bairro próximo ao centro de São Luís, onde se situa um Batalhão do Exército Brasileiro – o 24º Batalhão de Caçadores ou 24º BC. Este Batalhão é uma referência importante para a história da festa por isso o menciono aqui.

⁸³ Ou seja, uma re-apresentação criativa, que marca um valor, no sentido de De Coppet (1993).

⁸⁴ Os grifos são meus.

⁸⁵ Michol Carvalho em 2001 e 2002 era a diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF). Esta posição é chave para os estudos do folclore no estado, assim como para o assessoramento das políticas culturais. A trajetória de Michol Carvalho será analisada no capítulo 3.

uma brincadeira perigosa, e também, de pessoas de menor poder aquisitivo, né? (...) Que sofreu também repressão policial... Aí eu acho que foi assim um processo de conquista né? A partir da década de 60 esses limites foram sendo vencidos. O boi foi sendo trazido, e, por exemplo, Dona Zelinda Lima, que era da MARATUR, ela tem um papel importante nisso. O boi começou a ser trazido para... (...) começou a ser trazido para eventos oficiais, para se apresentar no palácio do governo quando vinha um ministro, quando vinha uma autoridade, quando tinha um encontro... (entrevista, junho/2001).

Ao contrário do que eu esperava, curiosamente, a entrevistada que me deu este depoimento, não relaciona a ida do boi ao Palácio e a festa do João Paulo aos significados do boi para uma identidade maranhense, no seu livro sobre este tema⁸⁶. Passei a me perguntar: por que esta autora não fez esta relação? Por que ela não explicitou como se deu a passagem do boi, perseguido e marginal, para a posição central entre os significados de identidade do estado, posto que ela definiu identidade como decorrente de processos sociais e históricos? Como as obras dos autores maranhenses sobre o boi são fontes para minha análise, estendi para eles esta mesma pergunta. Considero importante elucidar o tratamento dado por estes autores ao processo em questão, posto que suas análises têm ampla circulação⁸⁷. Por conseguinte estas análises entram na disputa sobre os símbolos da identidade maranhense. Retomarei este aspecto e estes autores no final deste item.

Segundo os organizadores atuais, a festa do João Paulo iniciou na década de 1920, época na qual de fato, o bairro situava-se na zona rural da cidade. Estando o boi, portanto, obedecendo às restrições de circulação impostas pelo estado e as forças policiais. Entretanto, manter sua representação como rural durante a década de 1970⁸⁸, parece ser estranho ao caráter de resistência que se quer enfatizar, na medida em que o boi se mostraria obediente. Mas na lógica em que se conta a história, é exatamente por ser o João Paulo um bairro quase vizinho do centro da cidade, que ele incorpora o sentido de desafio desses limites, ao se apresentar numa zona de fronteira. Ao mesmo tempo em que usa a lógica que acompanha a cultura popular de lançar desafios de forma jocosa, “a oportunidade de fazer e poder negar que

⁸⁶ O livro chama-se *Matracas que desafiam o tempo* e, é uma das referências mais importantes para o bumba boi no Maranhão. (Carvalho, 1995)

⁸⁷ As idéias desses estudiosos são repetidas nos jornais, são temas de conversas informais sobre o boi; além de serem obras de referência para classificações do boi – pelos agentes da política cultural, pelos produtores da cultura popular, pelos torcedores do boi.

⁸⁸ Em nota anterior ressaltéi que na década de 1970 é possível que o bairro já integrasse a zona urbana da cidade, ainda que não legalmente.

tenha feito”⁸⁹. Segundo Canjão (2001), a festa foi iniciada por iniciativa de moradores do bairro do João Paulo e, sendo ele um lugar de apresentação legítima da brincadeira, o bairro torna-se parte do universo do boi e compõe a sua história. Dessa forma, a festa tem uma dupla importância: ressaltar a história da resistência dos realizadores do folguedo às perseguições policiais, e, atualizar os símbolos internos do ciclo do bumba boi.

Na minha interpretação, o festejo do João Paulo, cumpre ainda a função ritual de atualizar um dos mitos de origem do boi, que tem São Marçal como um dos protagonistas. Segundo um dos mitos de origem, São João teria um belo boi que dançava na sua festa de aniversário, depois de haver se preparado ensaiando na casa de Santo Antônio – do sábado de aleluia até 13 de junho (dia deste último santo). Um dia, São Pedro pede o boi emprestado a São João para alegrar também a sua festa no dia 29/06. São Marçal, vendo a alegria e animação que o boi proporcionava pediu emprestado a São Pedro, sem que São João soubesse. São Marçal distraiu-se com a festa, fez pouca comida e o boi acabou sendo servido pelos seus convidados entre si. Para reparar o dano Santo Antônio e muitas outras pessoas passaram a fazer um boi para São João. Mas ele nunca fica totalmente feliz. Por isso a cada ano repete-se a festa do boi que dança para São João e os outros santos que integram o mito. (Cf Azevedo Neto, 1997:67-8; Marques, 1999:117-8).

Mas São Marçal, mesmo fazendo parte da origem do boi, é santo pouco conhecido na cidade de São Luís. Raros são aqueles que sabem quem ele foi, que milagre fez, ou o que protege. Segundo relato de um comerciante, do Mercado das Tulhas, o santo seria um pretexto para prolongar a festa, já que o maranhense é muito alegre e gosta de festas longas e animadas. O mesmo afirma Junior (2002), que complementa as informações onde se evidenciam diferentes origens para São Marçal, melhor dizendo registros de diferentes Marçais no catolicismo. Ele teria sido um dos 72 discípulos de Jesus Cristo, aquele que teria dado o pão para o milagre da multiplicação. Há o registro de um bispo da cidade de Limoges na França no martirologio romano, de nome Marcial. Para o arcebispo auxiliar de São Luís, D. Geraldo Dantas de Andrade, não há registro de canonização para Marçal, sendo um santo originado da fé popular (Junior, 2002).

⁸⁹ Veja-se Thompson (1998), ao tratar do uso da cultura popular pelas classes populares inglesas como uma forma de resistir as mudanças capitalistas do sec. XVII. A frase entre aspas é minha, mas a emprego como analogia às interpretações de Thompson, as quais possibilitam pensar na organização das manifestações populares como uma forma sutil de desafiar o poder e a lei estabelecidos.

Além dessas referências, Marçal figura num outro relato de origem do Bumba, como uma das personagens que veio entre os colonizadores. Nesta caravana civilizatória Marçal não era considerado santo. Porém teria papel semelhante ao que representa no episódio do milagre da multiplicação dos pães de fornecer alimento ao povo. Marçal, por ser muito inteligente, teria usado o gado trazido pelos portugueses para “domar” o povo brasileiro, dando-lhe carne do boi no festejo onde havia um boi de madeira para o qual se dançava. Tendo domado o povo retornam a Portugal, e mesmo não havendo a carne do boi para comer os brasileiros continuam realizando a dança do boi. Dança que origina o Bumba boi (Prado, 1977:233).

Mas a origem da festa realizada no João Paulo é contada de outro modo, sem relação direta com os mitos de origem do boi, aos quais me referi acima. Isto sugere que a memória da festa parece marcar mais a resistência à perseguição policial ao boi, do que seu significado ritual de festejar São Marçal, como integrante do mito de fundação da brincadeira. Um antigo morador do João Paulo – o pedreiro José Pacifico de Moraes – assistira, em 1927, um encontro de bois no bairro do Anil. Seu José era um homem que promovia várias outras festas populares, como carnaval e Folia do Divino. Por ter gostado da festa do boi, decidiu fazê-la em 1928 no João Paulo, organizando-se com outros comerciantes para a sua promoção num terreno de propriedade de sua família⁹⁰. Todos gostaram muito da festa que se repetiu no bairro até 1949⁹¹.

Nos 10 anos seguintes a festa circulou por vários bairros da periferia de São Luís, retornando ao João Paulo em 1959, quando José Cupertino assume a liderança dos preparativos da festa. Desde esta data que a festa se faz no João Paulo. Atualmente a organização do festejo é liderada pelo Grupo de Ação Voluntária, cujos integrantes guardam a história da festa na tradição oral. Não há registros escritos sobre ela na concepção de Itevaldo

⁹⁰ O espaço é atualmente a praça Ivar Saldanha, onde é montado o palco para o festejo hoje.

⁹¹ Na pesquisa sobre Tambor de Crioula no Maranhão há a seguinte informação: *Foi praticamente na década de 50, com os concursos de Bumba-meu-boi realizados no Bairro do João Paulo e promovidos com incentivos da Prefeitura Municipal, que deve ter começado a ‘valorização’ do folclore, em São Luís. Já no início da década de 60, mais precisamente, por ocasião dos 350 anos de fundação da cidade, em 1962, foi realizado um grande festival no qual tomaram parte inúmeros grupos folclóricos, inclusive integrantes de Tambor de Mina. Para a referida festa foram convidadas muitas personalidades de outros Estados.* (Ferretti (coordenador), 1995:37-8, grifos no original). Também Corrêa (2001) se contrapõe à visão, que ela considera dominante entre os estudiosos da cultura popular, na qual a valorização e aceitação do bumba para compor uma identidade maranhense, ocorreria a partir dos anos 1970, como me coloco aqui. Entretanto, os dados apresentados por esta autora não deixam claro como a valorização foi iniciada. No capítulo 3 esta discussão será retomada. De qualquer forma, estas informações mostram que há uma disputa sobre se as manifestações ganharam força devido a sua presença e resistência na cidade ou pela promoção governamental.

Junior, que é o autor da reportagem publicada no jornal O Estado do Maranhão (2002). Outro acontecimento marcante se deu em 1985, com a prisão de dois miolos de boi no 24º Batalhão de Caçadores, sendo solucionado pela transferência da festa da noite do dia 29, para o dia 30, voltando os bois a poderem tocar seus instrumentos em frente ao quartel, o que vinha sendo proibido. A partir desta data a festa ganhou seu novo formato. Cresceu a assistência, intensificando o sentido da festa na cidade. E também ampliou seu significado ao se colocar no papel de incentivadora do sotaque de matraca.

Penso que esta reportagem, ao revelar o desconhecimento da história nos seus detalhes de datas e de fundadores, ajuda a entender como na memória local basta saber que a festa do João Paulo é o momento em que o boi se celebra. E nesta memória, dado que relata o cotidiano, sempre poderão ser acrescentados novos fatos e acontecimentos que se coadunem com seus sentidos originais de resistência e atualização. Assim, o ano de 1985 torna-se um novo marco de resistência do boi, na medida em que ele delimita a reorganização da festa em decorrência de atos de perseguição e restrição às brincadeiras do boi. E acrescenta um novo dado a esta história: *os amos decidiram pedir uma audiência ao comandante do 24º BC, que por ser novo em São Luís vinha reeditando as perseguições à brincadeira. Nesta audiência um dos argumentos dos amos para liberar a festa é que o boi dançar e tocar na frente do Batalhão não comprometia o decoro militar, na medida em que o dono do boi também conduzia um “batalhão”, assim seria um encontro de batalhões celebrado na festa. Este argumento convenceu o comandante que passou a oferecer o caldo aos boieiros dentro do 24º BC*⁹².

O João Paulo incorpora também o sentido de revigorar a cultura popular ao incentivar o surgimento de novos grupos de boi de matraca que estariam reduzidos, em 1985, a quatro “brincadeiras”⁹³. Estes acontecimentos mostram que novos atos de resistência são acrescentados à história do João Paulo, conferindo-lhe mais significados, e sugere que estes atos devem ser constantes. Por exemplo, a prisão dos miolos do boi em 1985 revela que, a legitimidade dada

⁹² Este fato me foi relato por um funcionário de instituição cultural que pediu anonimato. Merece destaque pela sagacidade do argumento e por fatos novos poderem ser incorporados à história da festa à medida que ela se conta, como enfatizei anteriormente, desde que se coadune com os significados que são considerados legítimos dentro da tradição.

⁹³ Brincadeira é um termo utilizado tanto para se referir ao grupo (*colocar a brincadeira na rua*), como para anunciar a própria dança (*começar a brincadeira*). Ou seja, pode designar o grupo, como pode designar começar a festa.

ao boi pela ida ao Palácio ainda não era suficiente para finalizar o controle sobre a brincadeira pelas autoridades militares. Os realizadores da brincadeira deveriam recobrir o boi de legitimidade junto às autoridades militares, fazendo de 1985 um novo marco na história de resistência do folguedo, tão importante que modificou o horário e dia da festa.

Os organizadores da festa do João Paulo priorizam a autonomia das brincadeiras de bumba boi e os atos de resistência às sucessivas perseguições ao boi quando contam a história da festa. Simultaneamente, estas práticas atribuem à festa estes mesmos significados, como uma re-apresentação criativa e em ato por quem a realiza (De Coppet, 1993), evidenciando as negociações em torno dos sentidos de ser maranhense. Os novos fatos que são incorporados à narrativa do João Paulo parecem que procuram se contrapor ao sentido da narrativa de Dona Zelinda, de sublinhar a legitimidade do boi através de uma concessão das autoridades, ainda que a paulatina e constante valorização do boi na configuração cultural atual para exprimir identidade, facilite manter o esquecimento dos conflitos subjacentes a esta formação⁹⁴. Mas, mesmo que a história do João Paulo seja contada pelos processos da memória, os realizadores da festa procuram preencher o silêncio sobre as perseguições aos grupos de boi, que a explicação da dança no palácio procura esquecer. E este sentido é mais fortalecido na medida que, mesmo depois de dançar para as autoridades, a perseguição ao boi não se encerrou.

A melhor fonte que consegui localizar sobre a história da festa foi uma reportagem da imprensa, que traz depoimentos dos seus organizadores, os quais se vêem como continuadores da tarefa dos seus fundadores. Nesta reportagem se faz a queixa da ausência de fontes sobre o João Paulo e reivindica-se que sua história precisa ser registrada, sugerindo-se que os significados da festa precisam ser revelados de forma a compor uma história da presença do boi e como ele se torna um símbolo do Maranhão, e ao mesmo tempo para que ela não entre no esquecimento como uma história.

Por sua vez, a divulgação da festa atualmente sugere a existência de outros conflitos quanto a quem pode ou não organizar a festa do João Paulo. A festa é bem anunciada pela mídia; porém, ela não aparece na programação impressa e oficial da FUNCMA, mesmo que o

⁹⁴ Como aconteceu, por exemplo, nas obras dos analistas do boi, os quais elegerem a significação interna do folguedo para legitimá-lo como símbolo do Maranhão e valorizarem a interpretação do boi como uma representação da totalidade. Estas análises possibilitam a naturalização da relação entre o boi e a identidade, posto que se torna possível pensá-la como inevitável, e, portanto, parecendo desnecessário contar a parte conflituosa da sua história.

governo estadual e a prefeitura da cidade subsidiem e colaborem na organização do evento do João Paulo. Esta atitude da FUNCMA parece ser um desejo de não se ver relacionada à festa, ou ser associada com ações de controle e planejamento sobre ela. Ao agir dessa forma, a FUNCMA parece ecoar o sentido da narrativa da dança do boi no palácio de silenciar os conflitos. A festa do João Paulo, por hora, parece ser o lugar de onde os representantes do governo buscam se retirar como organizadores, mantendo-se apenas como apoiadores. Como se vê numa faixa de saudação aos bois:



Foto 02 – Saudação aos Guerreiros

Nesta faixa, em que aparece o apoio da FUNCMA (simbolizada na bandeira do Maranhão, logomarca do governo Roseana Sarney, no seu canto direito) é afirmada a resistência da cultura popular, dando-se a voz para os realizadores da festa e do boi. Esta ausência da FUNCMA seria para evitar conflitos ou negar que eles existam? Porém a FUNCMA anuncia (foto 2 acima) os boieiros como Guerreiros – escrito em vermelho assim como o nome do bairro. Seria um reconhecimento da resistência, porém sem negar a participação do estado no processo de aceitação do boi? Independente da resposta a esta questão, os grupos de boi se percebem como integrantes dos símbolos que afirmam e exprimem ser maranhense, e aproveitam a festa para demarcar esta posição, e mais que isso, preparam-se contra possíveis exclusões, através do anúncio dos perigos decorrentes da sua

ausência na festa, e por analogia da sua ausência ente os significados de reconhecimento dos maranhenses, como na toada que se segue:

*Se o boi da Maioba/ Um ano não saísse
E o Canário novo, deixasse a cantoria /A festa do São João
No Maranhão como seria/ Seria um abalo, seria um desespero
Para muitos maranhenses/ Principalmente para os maiobeiros⁹⁵.*

Da mesma maneira enaltecem a festa do João Paulo como um lugar de resistência e de história como se vê na próxima toada:

*João Paulo você nasceu em berço de ouro/Na historia do bumba-boi tu és um grande
tesouro/ Tem muita história pra contar/ Vou começando por aqui
Para quem não sabe eu vou falar/ Quem foi a voz Diacuí
Era um projeto muito forte e competente/ Que no dia de domingo alegrava muita
gente/ E as boas donzelas escutavam a voz do microfone/ Aceitando as mensagens
Para andar de bonde/ Foi ai que apareceu o palanque de Zé Cupertino⁹⁶
Onde alegrava o povo homens, mulheres e meninos/ João Paulo ainda faz festa até o
dia amanhecer/ Só encerra com a alvorada do 24 BC⁹⁷*

Portanto, nas suas duas versões, de como o boi passou a compor os significados de identidade maranhense, são enfatizados personagens distintos como responsáveis por essa incorporação, vendo-se este processo a partir da cidade de São Luís. Na última versão narrada acima, o personagem central constitui-se como os próprios boieros. Os bois são aceitos a partir da resistência dos brincantes, e também decorrente da inevitabilidade da sua presença ao longo do tempo e seu espraiamento pelo espaço da cidade. Dessa resistência, resulta uma reconfiguração do espaço de São Luís, atribuindo novos significados aos seus bairros, em relação ao centro da cidade – visto até então como local para as pessoas de bem, centro do poder e lugar privilegiado dos *atenienses*⁹⁸. Com a incorporação do espaço do João Paulo através da historia da festa, São Luís, em certa medida, é obrigada a perceber a existência dos seus subúrbios (novos espaços que surgem no início da década de 1970) e das diferenças sociais que nele se simboliza, inclusive através do boi, que os simbolizava, como dito no início desse item.

⁹⁵ Cd Bumba boi da Maioba: A nossa cultura. 2002. Faixa nº 6: Taí Maranhão, o orgulho teu. Chagas

⁹⁶ O Sr. José Cupertino é citado como a liderança na organização da festa do João Paulo a partir de 1950.

⁹⁷ Toada de 1999: Berço de Ouro – Boi da Maioba. In: Canjão, 2001:166.

⁹⁸ Esta caracterização do centro é feita por Corrêa (2001) para justificar a ausência do folguedo neste espaço.

Porém, os intelectuais que estudam o boi legitimam sua presença entre os símbolos de identidade maranhense como síntese de uma totalidade – expressão de relações entre raças, classes e entre humanos e natureza – portanto, com um sentido de presença eterna. Ao não mencionarem que São Luís um dia foi *Atenas*, o valor que o bumba apresenta hoje para exprimir ser maranhense, parece ocorrer fora de processos históricos. Ou seja, estes autores tratam da aceitação do bumba meu boi como um símbolo para a atual identidade maranhense, falam das suas perseguições passadas, porém não relacionam estas perseguições como decorrentes da valorização local da erudição que o termo *Atenas* simbolizava antes. Trata-se assim de valorizar o símbolo boi, que era englobado pelas idéias e valores relativos à *Atenas*, para re-significar o pertencimento.

Como observei anteriormente, ao citar a entrevista onde Michol Carvalho relacionou a dança no palácio com a festa do João Paulo, e afirmar que isto não ocorreu no seu livro, retomo aqui como os autores, que estudam o boi no Maranhão, abordam esta questão⁹⁹. Usando metodologias diferentes e perspectivas disciplinares distintas, estes autores coincidem no objetivo de mostrar a origem do folguedo: por um lado, o que diz a história e as fontes de folcloristas tradicionais, por outro lado, os mitos populares que explicam sua criação. Das fontes escritas os autores concluem que a origem do boi resulta das contribuições dos brancos, índios e negros, seguindo a explicação canônica que atribui a fundação da nação a estes grupos raciais. É um tipo de explicação que busca inserir o boi entre os símbolos da nação, que se repetem no Maranhão:

Situando o bumba maranhense no quadro histórico anteriormente traçado para o boi no Brasil, sente-se, no seu processo de formação e desenvolvimento, traços dos três agentes étnicos e culturais presentes nas origens dos brasileiros: o negro, com maior grau de influência – o indígena e o branco português. A forma tradicional do “auto” bem retrata essa miscigenação. (Carvalho, 1995:48)¹⁰⁰.

Os mitos de origem do bumba meu boi são estudados na perspectiva de evidenciar os significados do folguedo para quem o realiza. Marques (1999)¹⁰¹ faz a análise mais detalhada

⁹⁹ As obras analisadas foram: 1 monografia – Sanches, (1997); 4 dissertações de mestrado de diferentes áreas – Araújo (1986), Canjão (2001), Carvalho (1995), Marques (1999); e, finalmente duas obras de autores que não possuíam um vínculo acadêmico e nem se intitulavam folcloristas – Azevedo Neto (1997), Reis (2000). Cheguei a estas obras a partir de indicações locais, com exceção das monografias de circulação mais restritas de estudantes de graduação em ciências sociais.

¹⁰⁰ Canjão (2001); Marques (1999) Azevedo Neto (1997) e Reis (2000) descrevem origem semelhante.

¹⁰¹ Sobre os mitos ver também Carvalho (1995) e Azevedo Neto (1997)

deste tema, enfatizando a dimensão religiosa que os mitos contêm, segundo os realizadores do boi. Este sentido de sagrado é dado também ao folguedo como um todo – sendo atualizado nas práticas rituais da manifestação. Por analogia, quando o bumba se torna símbolo de ser maranhense, parece estender uma aura de sagrado para uma identidade, posto que a união entre o humano e o sagrado eterniza os conteúdos elaborados socialmente. Conseqüentemente, cabe perguntar se esses autores, ao enfatizarem esta dimensão sagrada do folguedo, poderiam estar sugerindo uma temporalidade eterna para identidade a ele associada.

Estes autores privilegiam a análise da estrutura interna do bumba boi. Todos eles fazem uma descrição, mais ou menos pormenorizada, dos personagens, indumentárias, instrumentos, ritmos, forma de apresentação, ciclo do ritual. Estas análises enfocam o auto e o ciclo do ritual. O auto e seus personagens são interpretados como uma analogia das relações sociais, as quais circunscrevem as comunidades e grupos que realizam o folguedo¹⁰², especialmente classe e etnia, por exemplo, o amo é o branco e patrão, o grande proprietário; o Pai Francisco e sua esposa representam os pobres e os negros; os índios representam a si mesmo, sendo considerados pobres, porém aliados dos brancos. O auto seria uma sátira das relações sociais de dominação dos brancos ricos, em aliança com os índios pobres, sobre os negros pobres. Pai Francisco, ao ridicularizar o patrão com o roubo do boi e livrar-se de uma punição, atuaria simbolizando a resistência dos dominados frente aos dominadores, por sua vez sempre atualizaria o auto com uma sátira dos acontecimentos recentes sobre política e outros temas. É considerada ainda uma dança de origem camponesa, mantida no espaço urbano para demarcar as relações de pertencimento com a região de origem dos migrantes, entretanto, sem analisar como são alteradas as formas da brincadeira com a migração dos seus realizadores¹⁰³. Portanto, parece haver uma preocupação de acentuar que a estrutura do folguedo inter-relaciona a cultura, a história e a estrutura social. Dessa maneira o boi é representado como

¹⁰² . Os personagens centrais desta comédia e da dança são: o boi; o amo – denominação do dono do boi; o Pai Francisco – empregado da fazenda que rouba o boi; Catirina; o vaqueiro – empregado da fazenda que cuida do boi; os índios, ou caboclos reais – que devem ajudar o vaqueiro na captura de Pai Francisco. Faço um descrição deles mais detalhada no próximo capítulo, onde analiso a estrutura interna do boi.

¹⁰³ *A idéia central da brincadeira é o auto dramatizado, ou melhor, é justamente a reprodução da vida das pessoas dos grupos e classes que o produzem. Esta dramatização das suas histórias de resistência, de identificações ou vivências do cotidiano, que às vezes se apresentam como uma visão globalizante da realidade, e outras vezes se apresentam descontínuas, devido às condições de controle que a sociedade capitalista produz para sua legitimação.* (Araújo, 1986:58).

englobante de todas as dimensões do social, tornando este folguedo o símbolo por excelência da sociedade maranhense, conseqüentemente de legitimidade quase inquestionável¹⁰⁴.

Mesmo os autores que tratam de comunidades específicas, ou que destacam outros objetivos nos seus trabalhos, estendem suas conclusões sobre o boi como símbolo de identidade de comunidades, para toda a cidade de São Luís e o Estado do Maranhão¹⁰⁵. O termo analítico que faz a mediação entre o boi e uma identidade maranhense é a tradição, porque ela expressa a relação entre passado e presente, ou o sentido de perdurar ao longo do tempo. Os conteúdos atribuídos à categoria tradição e a ênfase analítica a este tema, não são uniformes para todas as obras, mas pelo menos dois significados se destacam em todas elas: a) ser ou ter tradição está associado à antiguidade da fundação da brincadeira; b) tradição está definida pela oposição ou em relação à modernidade. Na primeira significação, os processos de transformação do folguedo parecem menos importantes, sendo tradicionais os grupos que se auto-atribuem uma fundação distante no tempo, mesmo que seja descontínuo o seu funcionamento e a forma de compor a brincadeira. Por esta definição, em alguns momentos das suas obras, os autores empregam o termo tradicional para classificar a brincadeira cuja fundação é a mais antiga, sem associar com os conteúdos.

Na segunda significação, os analistas procuram retirar o sentido de fixidez que possa estar associado à tradição, dado pelo primeiro significado. Ou seja, a duração da manifestação ao longo do tempo não implica em ausência de mudança. Paralelamente, evitam e criticam

¹⁰⁴ *Mantendo um certo eixo inspirador de sua temática, o bumba, como uma produção da cultura popular tem se mostrado suficientemente amplo para inserir no seu conteúdo elementos específicos da realidade dos Estados, concretizando a relação geral – particular a nível do simbólico.* Carvalho (1995:39). Ou como se expressa Canjão (2001): *Trata-se de colocar em relevo a dinâmica do processo do bumba-meu-boi, um rito que marca a identidade do maranhense, que regenera sua vida, que contextualiza um momento de gozo, de liberdade e de abundância de sentimentos. A mais intensa expressão de emoção desse povo, de sua paixão. A festa que povoa as ruas, que revigora a cidade, a cidade que estremece ao som dos tambores, ao som dos pandeirões, das zabumbas, das matracas, dos trompetes, da música estridente dos carros, pelo foguetório e murmurinho de vozes, gritos e gargalhadas felizes.* (p. 138-9)

¹⁰⁵ Estes autores demonstram seus pressupostos com distintos recortes das pesquisas: em três trabalhos a investigação está circunscrita a um grupo de boi, cujos resultados acentuam a pertença a uma comunidade, expressa a partir do folguedo: Canjão (2001), analisa o Boi da Maioba; Sanches (1997) e Araújo (1986) estudam o Boi da Madre Deus¹⁰⁵. O trabalho de Carvalho (1995) investiga dois grupos de boi, o Boi de Apolônio Melônio e o Boi de Maracanã, preocupando-se mais detidamente em comparar como o boi é significado internamente – o boi do “mundo da casa” – com o seu significado para quem é de fora do grupo (em especial os turistas) – o boi do “mundo da rua”. Marques (1999) se detém minuciosamente na relação dos grupos de boi com os meios de comunicação, preocupando-se com as alterações internas da brincadeira daí decorrentes, sem deixar de acentuar as configurações de identidade construídas a partir dos símbolos e significados do Bumba-boi. Por fim, Azevedo Neto (1997) e Reis (2000) consideram os grupos de boi como símbolos da identidade maranhense de forma global.

definir tradição como conservadorismo moral e político, ou imobilidade. Portanto, oposta aos conteúdos atribuídos ao moderno, que necessariamente significaria inovador, móvel e politicamente progressista, sendo a tradição sempre negativa e o moderno sempre positivo¹⁰⁶. Por esta definição, os autores podem concluir que a tradição pode assumir o caráter de resistência aos processos de dominação, e uma forma positiva e necessária para a construção de identidade, assim como, o moderno pode implicar em submissão política e perda de identidade.

A tendência é estabelecer entre estes dois termos uma relação dialética e deste processo uma identidade pode se manter, mesmo que haja mudança. Daí decorre a conclusão: para se manter tradicional, o folgado precisa fazer mudanças requeridas pelas conjunturas do presente, mas que é regulada internamente pela relação que se mantém com os significados construídos no passado, transmitidos oralmente pela geração anterior para as gerações atuais. Deste processo dialético depende, não apenas a sobrevivência do folgado, como a identidade do grupo¹⁰⁷. Este tipo de análise parece fazer eco com a relação estabelecida entre os mitos de origem do folgado com a religião, como apontei antes, que confere a uma identidade maranhense um sentido de eternidade temporal sem princípio nem fim. Portanto, a tradição cumpre o duplo papel de atualizar uma identidade na sua relação necessária com a modernidade, dando-lhe o sentido de perenidade e eternidade. De forma que as análises dos autores maranhenses sobre o boi contemplam identidade como processo de formação histórica e, ao mesmo tempo, permite manter a ausência de explicação de como se deram estes processos, ou seja, quando ocorre a entrada do boi na configuração cultural que afirma e exprime identidade atualmente, e quais agentes atuaram neste processo.

¹⁰⁶ Araújo (1986) faz a sua análise preocupada com as relações de classe, e com as determinações do estado sobre e para os grupos populares. Por isso na sua análise a autora considera que as mudanças podem significar contraditoriamente resistência popular ou reprodução da ideologia dominante (p. 112). Carvalho (1995) considera que mesmo sendo externas as causas da mudança no folgado ela é inevitável por ser inerente à dinâmica da relação tradição/modernidade.

¹⁰⁷ Como se vê na citação:... *a produção cultural transforma-se, moderniza-se. Esse processo tem por base uma triagem natural de elementos feita pelos próprios produtores, que, muitas vezes, se vêem forçados a reatualizar a tradição em função da sua própria sobrevivência, numa época e num ambiente cujos componentes obrigam uma mudança de sentido.* (Carvalho, 1995:58) Dessa maneira, os autores conseguem tornar legítimas as mudanças nos folgados e afirmar que a tradição só se mantém através de mecanismos constantes de readaptação dos ensinamentos dos antepassados através das inovações das gerações presentes: *E isso se pode bem sentir na história dos bois, em que as fontes de inspiração da tradição são transmitidas de geração a geração, com abertura para que cada uma delas dê a sua contribuição, acrescente a sua característica específica a esse cabedal de linguagem coletiva, a esse processo de produção cultural do boi.* (Carvalho, 1995:84)

De certa forma estas obras trazem a resposta para esta questão ao se mapear, no procedimento analítico de seus autores, em que momento da história do boi a tradição é acionada como antiguidade, e quando ela é operacionalizada em relação com o termo moderno. Na minha interpretação destas obras, a tradição é significada como antiguidade para contar o surgimento do folguedo no séc. XIX, quando teriam sido fixadas as regras da brincadeira para as gerações futuras. Definem-se os fundadores do boi (raças e classe), e os personagens são posicionados numa associação com a sociedade maranhense e brasileira, articulando o boi como um símbolo completo, que o justifica e legitima, para simbolizar uma identidade, porque contempla a totalidade social. Os símbolos de identidade ligados à erudição, a representação de São Luís como *Atenas Brasileira*, não são mencionados, e a perseguição aos bois não parece indicar uma ausência simbólica dele na definição do Maranhão. A perseguição seria explicada pela relação do folguedo com os pobres e não brancos, por conseguinte, se os preconceitos de raça e classe fossem desfeitos, as restrições ao boi cessariam. Essa forma de explicar as perseguições parece dispensar as análises sobre as disputas entre o boi com outros significados, como a erudição ou o já citado exemplo do reggae, que indicariam o processo de formação de identidade, seus agentes e suas razões.

Porém, é exatamente a partir do período que indico aqui, de inflexão na configuração cultural para afirmar ser maranhense, na virada dos 1960 para os 1970, que os autores passam a operacionalizar a tradição em relação com o termo moderno. As análises se preocupam com as mudanças no folguedo, que são atribuídas às transformações da cidade de São Luís¹⁰⁸. Entretanto, paradoxalmente, esta virada analítica para o termo tradição, associada dialeticamente ao moderno, parece acentuar o sentido de antiguidade que se quer negar¹⁰⁹. A *manutenção da tradição* nessas obras busca mostrar como foi mantida uma lógica interna, o boi como símbolo não se transmuta, mantém-se como era na origem, tal qual foi definido e

¹⁰⁸ Dentre elas ressaltam: crescimento populacional; ações governamentais que promovem apresentações do boi para o desenvolvimento do turismo e lazer no estado; influências da cultura de massa e dos meios de comunicação na estrutura do bumba; releituras do popular para elaboração de danças e teatro pelos estratos médios.

¹⁰⁹ Não por se fazer uma defesa de fixidez para o folguedo. Nas análises os resultados finais dos processos de mudança, independente das suas causas, tendem a ser vistos como positivos pelos autores, conforme esta citação: *Ora, sendo a cultura um sistema articulado de símbolos e significados emergentes do cotidiano de vida do grupo que a produz, ela é um referencial de identidade para esse grupo. As manifestações culturais como expressão simbólica de um coletivo passam a representar uma dimensão da sua vida que, se transmitindo através dos tempos, vai constituindo e reconstituindo a sua história. (...) a transmissão cultural assume para o grupo o caráter de um compromisso, de uma responsabilidade social. (...) uma necessidade histórica para a manutenção da tradição e para a sua sobrevivência.* (Carvalho, 1995:54-5. Grifos meus)

descrito no século XIX. Estes autores, mesmo que inconscientemente, promovem uma regulação dos significados do boi, para que não deixe de ser símbolo de identidade como ela é interpretada nas suas obras.

A necessidade dos intelectuais maranhenses de analisar, recorrentemente, a estrutura interna da brincadeira e sua origem, revela a importância do entendimento simultâneo dos símbolos encarnados pelo bumba-boi e das relações sociais que ele ritualiza. Conseqüentemente, reforça como tais aspectos preenchem os significados centrais de identidade de comunidades, e por extensão do Maranhão. A perenização do boi como um símbolo nestas obras, na minha percepção, decorre da relação subjetiva dos autores com o folguedo, cuja conseqüência é uma análise sócio-antropológica dos significados internos do boi, mas que, curiosamente, parece acarretar uma naturalização dos sentidos atribuídos a uma identidade maranhense.

Espero que, as minhas considerações, não tenham dado um sentido valorativo – positivo ou negativo, errado ou certo – para as obras analisadas. Na verdade, elas são elucidativas da compreensão do boi no Maranhão, exatamente por serem feitas com uma dupla paixão: pelo objeto descrito com franca e exaltada identificação o que, em muitas passagens, permite ao leitor entreouvir os sons das matracas e tambores; e pelo conhecimento, revelado no cuidadoso levantamento de fontes e teorias relacionadas de forma instigante. Com isso não estou afirmando que nestas obras não se perceba o bumba como uma conseqüência histórica, como um processo, mas que a ausência de uma análise mais detalhada da história da festa do João Paulo, parece contribuir para eternizar e sacralizar o boi como um símbolo do Maranhão.

Por sua vez, outros *atenienses*, investidos no poder a partir de Sarney, buscam outro sentido para a incorporação do boi na configuração dos símbolos maranhenses, o que está sugerido na primeira narrativa do boi que dançou no Palácio. E nessa construção, intencional e consciente ou não, o lugar dos brincantes se desloca no processo da ação, possibilitando aos *atenienses* serem os personagens centrais da incorporação e relevância do bumba para exprimir identidade. Este deslocamento se fez ao atribuir aos *atenienses* o papel de civilizadores do boi, e por isso os grupos populares ganham a permissão de circular livremente. Ao mesmo tempo, os subúrbios de São Luís podem integrar, junto com o centro, o espaço da cidade. Dessa forma, pelas mãos dos *atenienses* São Luís se amplia do centro até o

subúrbio, e o distante bairro do Anil (que no século XIX e boa parte do XX, era local de férias e veraneio, ou das fábricas com seus operários), passa a integrar os trajetos eruditos, sendo o boi, que lá ficava confinado, o símbolo das novas relações desses eruditos com as produções populares. Pela ação civilizatória dos *atenienses* o boi (que dava significado às diferenças internas do estado, diferenças que traziam implícitas as justificativas das desigualdades dos pobres em decorrência da sua conduta desregrada), pôde ser visto como um portador de belezas, de antiguidade, de criatividade, a serem traduzidas e apreciadas pelos *atenienses*. Este deslocamento de significados do boi, de desordeiro para criador de belezas ingênuas, de uma cultura que corrompia os valores eruditos, para ser sua tradutora em termos populares, ocorre num momento preciso: a partir da posse de José Sarney como governador, o portador do *Maranhão Novo*. A seguir analiso os significados que foram incorporados à cidade de São Luís e ao Maranhão com a vitória de Sarney nas eleições de 1965, e sua posse subsequente em 1966, e como ela se relaciona com a aceitação do boi como símbolo de identidade maranhense, juntamente com *Atenas*.

1.4. Sarney, a Nova *Atenas* e o boi: pobres e ricos unidos para reerguer o Maranhão.

Início de 1966, 31 de janeiro, José Sarney é empossado governador, eleito pelo voto popular no ano anterior. Qual seu slogan de campanha? “Maranhão Novo”. Promessas: erradicar a pobreza e as desigualdades que caracterizavam o estado socialmente. Erradicar o analfabetismo que se escondia sob a capa de erudição. Trazer o desenvolvimento e a modernização para um estado que parecia parado no tempo economicamente, distante do resto da nação, sem a projeção nacional que tivera no séc. XIX. Buscava cumprir os sonhos projetados nos anos 50 pela “geração dos novos”, que se percebiam descendentes dos primeiros *atenienses*. Novos porque trouxeram a discussão do modernismo para o cenário artístico e intelectual maranhense, novos porque se opunham às desigualdades sociais do estado, novos porque se propunham reerguer o estado economicamente e culturalmente no cenário nacional; novos porque denunciavam a fraude eleitoral, os desmandos da oligarquia, a corrupção desenfreada. Sarney não foi uma liderança das oposições, inclusive entrara na política pela mão de Vitorino Freire, o principal alvo da oposição. Entretanto tivera participação no

movimento dos Novos, ou Geração de 50 – dividida em diferentes grupos, entre eles o da Movelaria do qual Sarney participou. E, na política nacional, ganhou projeção no início dos anos 1960, ao integrar a “bossa nova” da UDN, assinando um projeto pelas Reformas de Base, encampando as propostas dos movimentos populares nacionais defendidas em grandes manifestações públicas, tendo por consequência a forte repressão militar que justificou o golpe de 1964¹¹⁰.

Segundo Ferretti (1996), ao estudar a Casa das Minas, uma das mais importantes casas de culto afro-maranhense, Sarney, com alguns poucos intelectuais da elite, freqüentava esta casa, o que o liga às classes populares da cidade de São Luís. Estas visitas serviram de base para construir uma ligação sua com cultura popular. A história dele se conta muito amiúde, ressaltando-se sua origem que seria intermediária entre ricos e pobres. Entretanto, o pai de Sarney era desembargador e amigo pessoal de Vitorino Freire, e por isso conseguiu apoio para seu filho. O fato de ter morado em bairros centrais da cidade, em casas comuns, é considerado um indicativo de sua proximidade das classes populares, esquecendo-se que na década de 1950, a classe média e a elite de São Luís ainda moravam no centro histórico ou nas suas proximidades, e no seu em torno a população mais pobre. Na década de 1960, a expansão urbana da cidade alcançara apenas o bairro de Monte Castelo, indo em direção do bairro do Anil (mais no interior da ilha)¹¹¹. Estes fatos, que sobrepõe o desenho da cidade e distintas filiações intelectuais e políticas de Sarney, são pinçados pelos interlocutores para construir imagens dele que transitam livremente entre duas posições polarizadas: defensor das elites e amigo dos pobres.

¹¹⁰ Veja-se Costa (2001) para uma discussão das Oposições Coligadas na década de 1950, e suas relações com a política nacional pós-estado novo.

¹¹¹ Segundo Ribeiro Jr (2001) na década de 1960 a área urbana de São Luís constituía-se dos bairros centrais – Centro, delimitado pelas ruas do Passeio, Remédios, São Pantaleão em direção ao Largo do Carmo (p. 86) – neste caso compreende no mapa os bairros Praia Grande, Remédio e Desterro, sendo os bairros mais pobres da Madre Deus, Lira, Belira, e Camboa. A expansão urbana, ainda segundo Ribeiro Jr, na década de 1960 alcança novos bairros, *vão surgindo, crescendo e adensando-se os bairros da Liberdade, Monte Castelo (Areal), Apeadouro, Fátima, Alemanha, João Paulo, Caratatiua, Jordoa e Sacaven, encurtando o caminho para a vila do Anil. (...) Para 1969, diante de uma população estimada em 251.389 habitantes, aproximadamente 40.000 destes residiam em palafitas* (p. 86). Em 1970 a população de São Luís, segundo o IBGE era de 265.486 (Ribeiro Jr, 2001:87). Aqui estou considerando as afirmações de Ribeiro Jr, e indico no mapa que segue qual o desenho da cidade, segundo a memória local e seus historiadores na passagem da década de 1960-70.



- Zona Urbana da cidade de São Luis até 1970, segundo a memória dos seus moradores.
- Bairros centrais da cidade de São Luis.
- Conjunto habitacionais populares construídos a partir da década 1970, na cidade de São Luis.
- Bairros residenciais de classe média construídos a partir da década 1970, na cidade de São Luis.

Fonte: Guia Turístico de São Luis.

Á figura de Sarney, juntam-se fatos, imagens e símbolos do seu governo, construindo para ambos significados que são incorporados ao estado e à cidade de São Luís, a partir de como são contadas as suas histórias. A primeira delas é a dimensão tomada pela cultura, acompanhada do qualificativo popular, ao se falar da história de São Luís e do Maranhão. Como visto acima, o próprio governador é ligado à produção literária e considerado um defensor da cultura popular. Entre seus assessores, um dos principais, está Bandeira Tribuzi, que também é poeta de renome no Maranhão, além de ser filho de um artista plástico. Outro importante colaborador no seu mandato foi Domingos Vieira Filho, intelectual que integrou o Movimento Folclórico Nacional, reconhecido localmente pela defesa, pesquisa e delimitação dos estudos sobre folclore no Maranhão¹¹². Josué Montello também figura entre seus correligionários. No campo da política cultural, Sarney, diretamente ou a partir dos seus sucessores que chegaram ao poder com o seu apoio, iniciou a fundação dos primeiros museus públicos do Estado do Maranhão. Museus que são espaços fundamentais para reverenciar identidade.¹¹³ Dessa forma, Sarney cumpriria a proposta de renascimento do Maranhão a partir das letras, conforme o projeto dos *atenienses* de 1950, a geração modernista da cultura local que ele integrou.

O projeto de governo de Sarney é significativo, denominado “Maranhão Novo”, propunha-se recolocar o Estado na rota de desenvolvimento, conforme as propostas do regime militar de 1964¹¹⁴. O espaço urbano de São Luís modificou-se a partir do governo Sarney. A população foi aumentada pelas migrações do interior para a capital, além do crescimento vegetativo. Por outro lado, há uma reconfiguração do espaço com a incorporação da sua zona rural à zona urbana. Estas mudanças conferem novas representações espaciais, por um lado, novos bairros populares são construídos rapidamente, por outro lado, cria-se novas vias e

¹¹² Ver Vilhena (1997) para o movimento folclórico nacional.

¹¹³ No capítulo 3 deste trabalho discuto o processo de institucionalização da cultura no Maranhão, a partir da fundação dos museus, erudito e popular, criação da secretaria de cultura e outras instituições, onde se destacam Vieira Filho e Montello citados antes.

¹¹⁴ Há uma relação do projeto de Sarney com as propostas desenvolvimentistas do regime militar de 1964. Costa (2001) na sua análise da relação entre Sarney e o regime militar salienta as convergências das propostas de desenvolvimento de ambos. Não posso esquecer que as propostas dos militares de desenvolvimento para o Brasil resultaram no que ficou conhecido como milagre brasileiro, intensificando a industrialização nos moldes capitalistas iniciada nos anos 1950. De certa forma, o projeto de Sarney, dado a posição desfavorável do Maranhão nesse quadro, assim como outros estados do Norte e Nordeste (cronicamente as regiões menos desenvolvidas do país desde os deslocamentos de renda do Norte para o sudeste, decorrente da política fiscal do Império [Mello, 1999]), competia com outros estados nordestinos para entrar na rota de desenvolvimento nacional. Para uma análise quantitativa da industrialização e urbanização do país durante o regime militar ver Bacha e Klein, 1986.

espaços de circulação que, por sua vez, significam a elaboração de novos trajetos urbanos onde poderiam se cruzar *atenienses* e brincantes dos bois. Acompanhou este processo, grandes desapropriações e deslocamentos dos moradores pobres para outros lugares – no geral do centro, em torno da qual residia maioria da população pobre de São Luís, para a periferia urbana¹¹⁵.

A criação desses conjuntos habitacionais parece responder a uma questão posta por Sarney para a elite local: a revelação da existência da miséria dos pobres de forma crua e repleta de impacto no documentário de posse realizado por Glauber Rocha – *Maranhão 66*¹¹⁶. Segundo os assessores de Sarney mostrar a pobreza era necessário e tinha dois propósitos: denunciar os desmandos dos governos apoiados por Vitorino Freire, e convencer o governo federal a ajudar o Maranhão a se desenvolver. Porém, a pobreza e acentuada desigualdade do estado – situado entre os mais pobres do país – quebrava uma representação da identidade maranhense, sobreposta e aliada da visão *ateniense*, da riqueza natural, base da opulência perdida. Dessa forma, perceber a existência da pobreza e ajuda-la poderia ser um dos primeiros passos do desenvolvimento proposto por Sarney, o qual afirmava ser o “*Povo: inesgotável fonte de energia para alcançar o progresso*”¹¹⁷.

Voltando para as questões sobre a elaboração de uma identidade maranhense e os novos sentidos atribuídos ao boi, pode-se pensar numa correlação com estes vários processos socioeconômicos e demográficos que reestruturaram São Luís espacialmente. A expansão urbana da cidade (construção intensa de novos conjuntos habitacionais para os pobres que partem do centro para o interior da Ilha) possibilitaria um encontro com as áreas que ainda permaneciam rurais (espaço onde o boi poderia circular livremente, e deveria estar contido).

¹¹⁵ O crescimento demográfico de São Luís, em termos de crescimento geométrico, para os períodos de 1940-50 foi de 3,41, passando para 5,31 entre 1960-70, e para 5,41 entre 1970-80. A população total passou de 158.292 em 1960, para 265.486 em 1970, alcançando em 1980 um total de 449.432 habitantes. (Dados do IBGE segundo Ribeiro Junior, 2001:85 e 91). A partir do final da década de 1960 (mais precisamente 1967, 1 ano após a posse de Sarney) inicia-se a construção de conjuntos residenciais para a população de renda mais baixa (entre 1967-70 Caratatiua, Cohab Anil I, II, III, Maranhão Novo – num total de 2928 unidades). Até a década de 1980 foram construídos 20 conjuntos habitacionais com um total de 10.268 unidades, indo sempre em direção ao interior da Ilha. Paralelamente, com a construção da Ponte Sarney, surgiram os financiamentos para os bairros de classe média na direção da orla marítima de São Luís, com os bairros do São Francisco e Renascença, Ponta da Areia, porém a resistência dos pescadores e moradores de palafita desta área, forçou a expansão urbana em direção a São Marcos, IPEM, Calhau – que juntamente com São Francisco e Renascença são conhecidos como a nova São Luís. (Ribeiro Jr, 2001:92-3) Ver no mapa anterior

¹¹⁶ Costa (2001) faz uma análise detalhada deste documentário – que foi realizado a pedido de Sarney com imagens anteriores às eleições e da festa da posse – no qual me baseio para fazer as considerações que se seguem.

¹¹⁷ Sarney 1970, In: Costa, 2001:75.

As migrações do interior para a capital, onde o bumba boi era também símbolo de pertencimento e auto-definição (revelados nos nomes dos seus sotaques), propicia o surgimento de novos grupos de boi ou fortalecimento dos já existentes. Esta conjunção de fatores, parece-me, levou a uma desconcentração do espaço da cidade, e ao mesmo tempo, possibilitando que significados culturais que atribuem sentido de pertencimento circulassem em novos lugares. Por exemplo, Araújo (1986) salienta que os moradores da Madre Deus que passaram a morar em novos conjuntos habitacionais, mantinham suas relações com o bairro de origem, sendo o bumba um dos elos dessa relação. Nesse sentido, pode-se pensar que aquilo que estava contido passa a circular num espaço maior, propiciando, simultaneamente, seu fortalecimento. Por isso, os *atenienses* poderiam propor a civilização dos brincantes, já que era inevitável a circulação dos bois, tendo em vistas os novos espaços criados na cidade de São Luís, com os conjuntos habitacionais populares, que alargam sua própria representação. Ou seja, como não seria mais possível mantê-los distante e na sombra, o melhor seria incorporá-los. E como afiançou dona Zelinda, acabar com a repressão aos bois era uma promessa do candidato Sarney, assim devia ser cumprida¹¹⁸.

Além disso, Sarney procurou desenvolver projetos de industrialização, alguns ligados ao beneficiamento de babaçu, considerado, desde os anos 50, a esperança de crescimento econômico do estado. Em maio de 1966, 4 meses após a posse de Sarney, foram retomadas as obras de construção do porto de Itaqui, concluído em 1971, já no mandato do seu sucessor. Este feito, entre outras razões, é significativo porque o Porto de Itaqui era considerado central para o desenvolvimento econômico da capital e do estado¹¹⁹. Em fim, seria a retomada definitiva do crescimento, retirando o Maranhão da decadência em que permaneceu ao longo do séc. XX e em especial de São Luís, para de certa forma, poder voltar a ser *Atenas*.

¹¹⁸ Como se verá no próximo capítulo, surgiram também grupos de classe média, voltados para uma educação popular e concomitantemente promovendo as manifestações populares, ou sua linguagem estética, no teatro e na música.

¹¹⁹ Os comandantes de navio ameaçavam constantemente não atracar no Porto de São Luís – na Praia Grande – porque ele era muito perigoso. Estas ameaças ocorriam desde os tempos da colônia, sendo desde período a primeira proposta de construção de um Porto em Itaqui. Por isso, considero que sua conclusão no governo Sarney é muito significativo para o desenvolvimento do estado e retomada da posição central da capital para o escoamento da produção. São Luís vinha perdendo sua importância comercial para cidades do interior, em especial Bacabal e Imperatriz, a partir das quais a produção era econômica era escoado, papel fortalecido com a abertura de novas rodovias ligando o Maranhão a outros estados do Nordeste. Lembro que a comercialização entre as cidades do interior e os estados vizinhos do Maranhão ocorria desde os tempos da colônia e do Império, entretanto, dado a conjuntura de estagnação econômica da capital, com a falência das indústrias têxteis no séc. XX, esta concorrência, parecia mais ameaçadora. Afirmções de Ribeiro Junior (2001) com as quais concordo.

Um dos pontos centrais para a reestruturação espacial da cidade para os seus moradores foi a conclusão, também postergada de governos anteriores, da ponte sobre o Rio Anil, unindo o centro histórico com a região das praias¹²⁰. O projeto da ponte era antigo, e sua retomada e conclusão por Sarney, forneceu mais uma razão para associa-lo à modernização da cidade, como também novos significados de auto-reconhecimento para seus moradores (lembro que em diversos momentos da minha estada em São Luís me informavam sobre a importância da ponte para o desenho atual da cidade)¹²¹. Esta ponte tem um sentido simbólico marcante, pois ela sintetiza a união entre o centro histórico e colonial de São Luís, com a São Luís Moderna (Ribeiro Junior, 2001:89 ss). A cidade nova, a Nova São Luís, passa a ser erguida na década de 1970, nessa região das praias para onde se expande a vida da cidade, iniciada por bairros residenciais de classe média, seguindo-se a instalação dos centros comerciais e financeiros, lazer, etc.

Além das mudanças urbanas de São Luís o governo Sarney ficou associado com a vitória das oposições coligadas contra Vitorino Freire, o chefe oligárquico à frente do governo estadual desde 1945. Freire era dito como um usurpador do poder do povo maranhense por ser natural do estado de Pernambuco. Era acusado de fraudar as eleições para se manter no poder. Era considerado corrupto, e por conta disso não concluía as obras que retomariam o crescimento econômico. Era responsabilizado pelas desigualdades do estado e a pobreza do seu povo. Sarney então, ao se eleger, recebeu uma aura sagrada e um sentido messiânico para o seu governo, o salvador do Maranhão. (Cf. Costa, 2001).

Portanto, o governo Sarney pode ser considerado um evento crítico especialmente no que se refere à composição de novas relações entre os símbolos de identidade maranhense, particularmente a relação entre erudito e popular com a ascensão do bumba meu boi dentre esses símbolos¹²². O sentido de evento crítico que lhe atribuo está na ordem do simbólico,

¹²⁰ A primeira ponte sobre o Rio Anil foi construída também no governo Sarney, ligando os bairros suburbanos de Caratuiua/Ivar Saldanha aos futuros conjuntos habitacionais construídos na década de 1970. (Ribeiro Junior, 2001:89).

¹²¹ Costa (2001) relata as várias polêmicas sobre a ponte do São Francisco entre os partidários de Vitorino Freire e seus opositores, os quais reclamavam sua conclusão e denunciavam a corrupção decorrentes dos projetos de sua construção.

¹²² Na concepção de Das (1995:5-6) um evento crítico (*critical events*) é aquele que possibilita novos modos de ação e redefine categorias tradicionais de honra, e afeta instituições distintas, porém de forma conjunta. Portanto, reelabora conteúdos morais. No caso da formação de identidade maranhense me parece que a relação entre erudição e cultura popular passa a operar em novos termos, por sua vez a categoria da tradição passa conter novos significados. Das usa o evento também para compor a etnografia, ou seja, os eventos críticos são descritos no

posto que as desigualdades estruturais do estado e da cidade de São Luís, assim como ocorreu com o restante do país, não foram muito alteradas pelo processo de desenvolvimento instaurado no regime militar, do qual Sarney recebeu apoio constante¹²³. A partir do governo Sarney no estado, São Luís passa a ser apresentada como modernizada, mas a tradição continua no seu horizonte. Não é uma dicotomia, mas a busca simultânea pelos dois opostos. Parece que não quer perder o significado de atualizar o passado no presente, que o termo tradição apresenta entre seus historiadores e intelectuais. Esta ênfase no crescimento da cidade e do estado, a partir de Sarney, sugere que, talvez, a decadência tenha sido deixada para trás definitivamente, e talvez por isso, ao se refazer idealmente a ruptura do tempo que fora dado pela decadência, a cidade e o estado podem agora retomar a tradição na sua plenitude e revelar a dimensão popular que *Atenas* não queria deixar ouvir. Por isso o boi, ao ser valorizado, não estabelece uma descontinuidade entre a cultura popular e a erudita (bois e *atenienses*) também não parece haver uma descontinuidade entre o tradicional e moderno, embora o diálogo entre eles esteja perpassado por tensões e conflitos.

1.5. Alguns fatos esquecidos: dinâmica entre lembrar e esquecer.

As identidades se transformam permanentemente em termos dos significados que as constituem, os quais sinalizam o modo adequado das relações e das experiências sociais. Alimentam-se da relação entre cultura e história, mas percebidas como campos distintos de conhecimento e cognição, na medida em que cultura parece estar na ordem do hoje e história na ordem do que não se pode mais transformar. É no campo da cultura, no sentido que aqui emprego, que a instauração da vida se dá, ou seja, é pela cultura que são ordenadas as relações

primeiro plano a partir do qual a etnografia se desenvolve. Nesta etnografia, entretanto, desloquei a atenção da trajetória de Sarney, para a ênfase analítica no bumba boi que passou a ocupar uma centralidade simbólica na configuração cultural que afirma identidade. Assim o trabalho se estruturou para evidenciar como o bumba meu boi em distintos momentos integra esta configuração, que aparece relacionado com os significados atribuídos à erudição, e seguindo estes processos que novos sentidos são incorporados para pensar identidade localmente em relação com a nação.

¹²³ Vale salientar que os índices de pobreza no Maranhão continuam elevados. Em 2001 testemunhei uma discussão acirrada entre dois maranhenses sobre uma reportagem baseada em dados oficiais, os quais indicavam a continuidade da grande pobreza e desigualdade do Estado, então governado pela filha de Sarney, Roseana. Um deles negava a pobreza e taxava a reportagem de mentirosa o outro concordava com os índices de pobreza do órgão oficial que fizera a pesquisa. Nesse sentido parece que a filha herdou do pai o poder de dividir as opiniões que representa os Sarney como defensores dos pobres ou os responsáveis por mantê-los nesta posição, que faz do Maranhão um dos estados mais desigual e pobre do país.

entre as pessoas, a valoração dos atos e das criações, permitindo que o que se cria possa permanecer ou ser abolido. Entretanto, cria-se no diálogo com a história, que no sentido dado pela população em análise, traduz-se no termo tradição. Cultura e história dialogam para dar continuidade às novas e recorrentes criações humanas, criações que podem entrar na ordem da memória ou podem ser relegadas à ordem do esquecimento.

Quero falar do esquecimento em São Luís. Na verdade, é um esquecimento que não se dá apenas no plano local, também se encontra ao se falar do Brasil. Também eu esqueci como tomei conhecimento desta história da qual não se fala, mas lembro como me surpreendi em saber que o Norte do Brasil, a partir da capitania do Maranhão (depois com o Grão-Pará) tinham se constituído no segundo Estado Colonial Português na América do Sul. Como nos diz Meireles¹²⁴:

Reinava em Portugal Felipe III, de Espanha, que em 1598 sucedera nos dois tronos a Felipe II, quem os reunira sob seu cetro desde 19 de abril de 1581, quando o Maranhão foi incorporado efetivamente ao domínio colonial lusitano. E em face das promissoras e lisonjeiras notícias que, com insistência, começaram a correr na Europa sobre a região em que Alexandre de Moura instalara as duas conquistas do Grão-Pará e do Maranhão, bem assim por motivo da freqüência com que se comentava o perigo da infiltração estrangeira nas terras que continuavam praticamente abandonadas, resolveu a coroa, atendendo ainda a que era mais fácil a comunicação com a metrópole que com o resto do Brasil, criar, não uma capitania geral subdividida em três, como sugerira o governador Diogo de Menezes em 1612, mas um Estado autônomo, desligando-o da sujeição a este outro, determinado pela carta régia de 4 de maio de 1617.

A carta régia de 13 de junho de 1621 efetivou, de direto, esse propósito que entretanto, de fato, só seria cinco anos depois, já reinando Felipe IV. (Meireles, 2001:69).

Este Estado compreendia, *mais ou menos as regiões que hoje constituem os Estados federados do Acre, Amazonas, Roraima, Amapá, Pará, Maranhão, Piauí, e Ceará.* (Meireles 2001:70). No decorrer do tempo, seu tamanho e subdivisão em capitanias mudou muito, de acordo com as conveniências administrativas da Coroa Portuguesa e das suas relações com o Estado do Brasil. Seu primeiro nome foi Estado Colonial do Maranhão em seguida, com as

¹²⁴ Mário M. Meireles é um dos principais historiadores, se não o principal, do estado do Maranhão. Ele é referência obrigatória para se falar do estado historicamente, e me foi sugerido por quase todas as pessoas a quem pedi indicações bibliográficas da história local. É considerado minucioso e completo sobre os acontecimentos e fatos da história, ainda que, para muitos, seja conservador. Considero, a partir das dissertações e teses de autores locais que consegui reunir, que no final dos anos 90 passou a surgir um novo grupo de historiadores que está retomando os temas gerais da história maranhense de forma mais detalhada em busca de novas interpretações sobre o estado. Este grupo mantém Mário Meireles como referência e fonte, e é por isso que o uso aqui.

mudanças administrativas de anexação e subdivisão territorial, foi designado Estado do Maranhão e Grão-Pará (1654), em ambos os casos sua capital era a cidade de São Luís. Em 1751, a capital passou a ser a cidade de Belém, mudando o nome do estado para Grão-Pará e Maranhão, e, embora continuassem as alterações dos limites e subdivisões internas, e, com o Brasil, a denominação e capital permaneceram as mesmas até a união com o Estado do Brasil, ocorrida com a vinda Corte Portuguesa, em 1808, e a instauração, em 1815, do Reino Unido de Portugal e Algarves. (Meireles, 2001:70)

Esta questão é sugestiva para pensar a relação entre esquecimento e lembrança. Na história maranhense, o crescimento econômico iniciou-se no final do séc. XVIII durante a administração do Marquês de Pombal, quando as duas colônias eram separadas, portanto poderia ser o marco da lembrança dos tempos da opulência econômica. Entretanto, o que permaneceu na tradição são os marcos que conferem sentido ao epíteto de *Atenas* para São Luís, a segunda metade do séc XIX, após a unificação colonial promovida por D. João VI. Nesse sentido pode-se pensar num esquecimento ativo¹²⁵, que aqui relaciono com o sentido de tempo “morto”, no qual se situam os fatos que se quer ativamente esquecer¹²⁶. Não são acionados para o futuro. Como afirmei anteriormente tradição se relaciona com passagem do tempo, por sua vez, a relação entre o que se lembra e o que se esquece indica que os conteúdos também são relevantes. Nesse sentido, no processo de configuração cultural que exprimisse e afirmasse uma identidade para o estado, foram preferidos pelos historiadores maranhenses os conteúdos também enfatizados pela nação – cuja história também se constitui pelo esquecimento da separação colonial, por suposto a ênfase na unidade territorial. Talvez fosse interessante pensar que não precisamos inventar tradições, mas antes escolher o que se deseja lembrar¹²⁷.

¹²⁵ Weinrich (2001) mostra como o esquecimento é importante na construção da lembrança, ou seja, não existe memória sem um esquecimento que é ativo.

¹²⁶ Como salienta Kofes (2001), constituir-se como esquecimento, é situar-se num tempo cujos significados se quer esquecer, num tempo que é dado como “morto”, sem reativações posteriores da lembrança. Neste caso Kofes estuda a experiência e trajetória de Consuelo Caiado que constituiu sua história pessoal ligada a valores que a cidade de Goiás queria esquecer, nunca acionando sua pessoa com o futuro.

¹²⁷ A este respeito ver Friedman (1992). O autor, entre outras considerações, propõe que no processo de elaboração de uma tradição histórica para constituir identidade que afirma pertencimento, as coletividades escolhem o que será lembrado a partir de um repertório de acontecimentos passados, em relação às condições vividas e significativas do e no presente. As identidades não se produzem num vácuo, mas num mundo já definido. Penso que esta proposição se encaixa com o que aconteceu no Maranhão, estrategicamente ativou-se a lembrança de *Atenas* que permaneceu durante um longo período, e não a separação colonial que poderia

Portanto, retomando a discussão e voltando para as lembranças, a cultura popular foi se tornando, depois dos anos 1960, cada vez mais importante para dar significado a ser maranhense. E o boi, tornou-se a principal expressão desta cultura, especialmente a partir dos últimos 10 anos. No próximo capítulo desenvolvo melhor como cultura popular vem sendo vivenciada hoje como significado fundamental de afirmação de ser maranhense. O enfoque central será o folguedo do bumba meu boi, como um mediador da experiência de identidade.

significar – aqui estou supondo – um processo separatista da nação. Por isso a opulência que poderia ser situada no tempo da separação colonial foi adiantada para o momento de intensa produção intelectual, que ocorre dentro dos marcos da nação brasileira independente, com um território definido, dentro dele o estado do Maranhão. E é, neste sentido, também, que tradição é empregada neste trabalho ao regular os conteúdos do que será lembrado.

CAPÍTULO 2

Cultura Popular: mediações das experiências de identidade em São Luís

Maranhão meu tesouro meu torrão¹
*Maranhão meu/ Tesouro meu torrão
Fiz essa toada pra ti/ Maranhão
Terra do babaçu que/ A natureza cultiva
Essa palmeira nativa/ Que me dá/ Inspiração
Na Praia dos Lençóis/ Tem um touro/ Encantado
E o reinado do Rei/ Sebastião/ (...)
No mês de junho/ Tem o Bumba-meu-boi
Que é festejado em/ Louvor a São João
O amo canta e/ Balança o maracá
As matracas e/ Pandeiro é que faz/ Tremer o chão
Esta herança foi/ Deixada por nossos avós
Hoje cultivada por nós/ Pra compor tua história Maranhão.*

Numa conversa sobre cultura popular no Maranhão, entremeada por muitos “causos” e cheia de ditos jocosos, perguntei se o bumba-meu-boi poderia ser considerado a principal manifestação da cultura popular maranhense, e a resposta foi²: *considero que o boi tem hoje um novo personagem o ‘sem dúvida nenhuma’*. Surpresa em ver uma expressão da gramática virar personagem da cultura popular, sorrindo e intrigada, perguntei: Por quê? *Porque todos os que escrevem sobre o tema colocam o ‘sem dúvida nenhuma’ no início, no meio ou no final da primeira frase, dizem sempre: ‘Sem dúvida nenhuma’ o bumba é a maior expressão da cultura popular maranhense. Ou então: O bumba meu boi é, ‘sem dúvida nenhuma’, a principal manifestação da cultura popular maranhense... E daí passam a descrever e a contar a história do boi e seu lugar entre as manifestações populares do Estado.* O interlocutor, ao fazer a ironia, não tinha intenção de negar a importância do boi, mas revelar-me como o folgado já se tornou uma verdade insofismável para entender a cultura popular maranhense. Ou, quem sabe, alertar-me para as armadilhas em que eu

¹ Toada original de 1986. Cantador Humberto CD Luz de São João (2000) Bumba-meu-boi de Maracanã Faixa nº 12

² Aqui reconstituo a fala com as notas do diário de campo, não é literal. Espero conseguir reproduzir o sentido do que me foi contado, pois com certeza não conseguirei manter o humor que o perpassa.

poderia cair ao tomar como verdade esta posição do boi, posto que a imagem do estado também se constrói na exaltação da diversidade e riqueza das manifestações populares.

As minhas observações e informações confirmavam esta centralidade, tendo apontado, no capítulo anterior, a inflexão da posição dos significados eruditos, que passam a um segundo plano, relativamente aos significados da cultura popular, e dentro dela a localização privilegiada do *bumba meu boi*³. Neste capítulo discutirei como se dão as experiências, mediadas pela participação nas festas juninas, focalizadas a partir do ciclo da festa do boi. Da observação destas festas destaquei algumas categorias locais que operam como classificadores para atribuir significado a estas experiências: a tradição; a posição social dos organizadores das brincadeiras; as classificações locais das produções culturais como erudito e popular; gênero e raça, porém com um aprofundamento menor; e localidade – que elucidam os distintos níveis de pertencimento articulados com ser maranhense e brasileiro⁴. As classificações estéticas dos folguedos populares em relação à estética erudita, são menos enfatizadas localmente, entretanto elas funcionam na apreciação do boi, e analiticamente as levo em consideração, especialmente a estética popular, a partir da qual interpreto as demais manifestações e as transformações e criação de novas brincadeiras⁵.

A análise baseia-se nas relações entre os seguintes agentes: os folcloristas e estudiosos da cultura popular; os funcionários das instituições culturais do governo estadual; os produtores da cultura popular. O foco dessa descrição aqui incide sobre as relações entre a assistência e os grupos de boi, os quais são classificados em sotaques. A descrição considera diferentes contextos – recortados segundo uma classificação local dos

³ Estou considerando como cultura popular, as manifestações assim classificadas no Maranhão, nas quais se centram as disputas sobre uma identidade maranhense, em relações com uma concepção local da cultura erudita, e com novas manifestações populares de dança, as quais surgiram a partir dos anos 1970.

⁴ Estas categorias estão colocadas aqui porque a brincadeira do boi oferece os sentidos e as articulações de pertencimento entre bairro, cidade, estado e afirmação de identidade frente à nação, expressando semelhanças e diferenças nessas relações distintas de pertencimento. Ou seja, ser de um bairro produz diferença em relação a outro, porém se eles são da mesma cidade se articulam para demarcar-se de outro município (no caso dos sotaques de boi), para em seguida se articular dentro do estado frente a outros do Brasil, ao qual no final todos pertencem em oposição a outros países.

⁵ Para a análise da estética da cultura popular baseio-me em Bakhtin (1987). A análise está focada na indumentária, pela densidade simbólica que elas contém. Os passos de dança também são considerados porque remetem para expressões corporais, que sugerem semelhanças de sentido com uma estética do grotesco, segundo as considerações desse autor. Esta análise é feita para comparar os folguedos do boi com os grupos parafolclóricos/alternativos.

bairros como centro e periferia, e posição social da assistência e dos brincantes⁶. Procuo mostrar tanto as festas patrocinadas pelas instituições públicas, como as que decorrem das relações de reciprocidade dos produtores da cultura popular.

Para tanto o capítulo está dividido em quatro itens. No primeiro item deles analiso a *Estrutura interna do bumba meu boi e suas distintas formulações*. No primeiro subitem - *O bumba meu boi: auto, personagens e ciclo da festa* – apresento a estrutura geral do folguedo e as fases em que se divide a festa. No subitem seguinte – *Os sotaques do bumba boi no Maranhão: sentidos para tradição* – descrevo os sotaques do boi, os quais – a partir de suas características distintivas, suas relações com a tradição, e suas possibilidades de afirmação de pertencimento – são elaborados como categorias classificatórias, que norteiam a apreciação da festa. Estas classificações dos sotaques possibilitam negociações sobre significados que retornam para uma configuração da cultura como expressão de identidade.

O segundo item, *Trocas de bênçãos para circulação e encerramento: o batizado e a morte do boi*, trata destes rituais, o batismo que tem a função de mostrar o couro do boi e simultaneamente propiciar proteção para a circulação do grupo na fase de apresentações. O ritual da morte que encerra a festa, (e aqui será mostrado antes das apresentações, que na verdade o antecede, por razões analíticas), tem a finalidade de agradecer e encerrar a festa, e reafirmar as alianças internas do grupo. Ambos, e de forma mais acentuada o batismo, têm uma dimensão política interna ao grupo, e na sua relação com os governantes estaduais, que é de troca recíproca de poder e legitimidade, através da afirmação de identidade considerada comum a todos, neste momento, no Maranhão.

O terceiro item – *Circulações da assistência: os bois e seus sotaques na fase de apresentações* – dá continuidade a descrição e análise das fases da festa, agora tratando das apresentações, em dois momentos distintos: a circulação pelos arraiais (*As relações da assistência nos arraiais: tradição, pertencimento e negociações de significados*), onde exploro as relações da assistência com o folguedo tendo em vista: posições sociais, lugar da apresentação, e obrigatoriedade de retribuição, tendo em vista como ela opera com a tradição nas apresentações públicas do folguedo. Num segundo momento, *Festa do João*

⁶ Conforme afirmei no capítulo 1, há uma categorização local dos bairros baseado em critérios de renda dos moradores e na infraestrutura urbana, que é compartilhada por brincantes, assistência e funcionários das instituições culturais. Os lugares aqui descritos foram listados no capítulo 1.

Paulo e de São Pedro: duas formas de experiência de identidade, destaco os significados políticos atribuídos a essas duas festas, onde são reafirmadas experiências distintas, numa a ênfase é a história, e noutra, ressalta-se o significado ritual do boi no contexto da cidade. Finalmente, o quarto item, *Novas expressões de cultura popular – alternativos e parafolclóricos; também na fase de apresentações*, tento compreender como o processo de formulação de sentidos de identidade é simultâneo da experiência, mediada pela cultura popular, e como novos significados são postos e renegociados. Na análise desses grupos, os quais são debatidos há pelo menos duas décadas, percebe-se que, de fato, o bumba boi é que exprime ser maranhense, e não a diversidade postulada pelos grupos alternativos e setores das instituições de cultura.

2.1. Estrutura interna do bumba meu boi e suas distintas formulações

Os autores maranhenses definem o bumba meu boi segundo a classificação de Mário de Andrade, como uma dança dramática, porque é composto de uma parte dançada e um auto (uma representação teatral com falas improvisadas)⁷. Significativamente, esses autores acatam a proposição de Mario de Andrade – o boi como o animal nacional – e, destacam o bumba meu boi maranhense como o mais completo do Brasil, comparativamente com a organização desse folguedo em outros estados.

2.1.1. O bumba meu boi: auto, personagens e ciclo da festa

O tema do auto é o roubo do boi mais bonito e querido do fazendeiro. O roubo desencadeia a perseguição ao ladrão; este, ao ser capturado, é submetido a um interrogatório pelo patrão⁸. O ladrão utiliza-se da troça, da ironia e do ridículo para se defender, e estes artifícios resguardam-no de uma punição dura. Estas características permitiram aos estudiosos maranhenses, classificar o bumba boi como uma dança que expressa resistência e denúncia da situação de opressão e exploração, em que vivem seus

⁷ As descrições e análises que se seguem tem como principal fonte minhas observações do campo em 2001 e 2002, e são apresentadas num diálogo com os autores maranhenses já indicados, os quais se constituem também em fonte para mim. Citarei nominalmente estes autores quando eles forem fontes de dados que não consegui perceber, ou que não assisti.

⁸ Esta trama é a base para improvisação das falas que inclui acontecimentos do cotidiano e da política local, estadual e nacional. Por estes elementos, os autores concordam com a definição do auto como uma “revista ou jornal anual”, segundo o folclorista Domingos Vieira Filho (1977; 1954).

realizadores⁹. O auto do bumba meu boi tem personagens fixas em quase todo país, recebendo denominações locais, podendo ter ainda animais ou seres fantásticos variados¹⁰. No Maranhão há logicamente o boi; o ladrão do boi e sua esposa, respectivamente “Pai Francisco” e “Catirina”; o fazendeiro dono do boi, chamado “Amo”; e, o personagem vaqueiro, que não tem um nome específico e, finalmente o “doutor” e o “pajé”, chamados para ressuscitar o boi ou curá-lo. Entre os seres fantásticos destaca-se a figura do Cazumbá, do sotaque de pindaré¹¹. No auto maranhense aparecem ainda: o “primeiro rapaz”, auxiliar do vaqueiro. Como brincantes do “cordão” há “os tapuios/as”; ou “índios/as” – que podem ser homem ou mulher, chamados para rastrear o boi, além dos “rajados”, que apenas dançam. Os brincantes do “cordão” usam indumentárias variadas, algumas são específicas de determinado sotaque e demarcam as diferenças entre eles.

Segundo Prado (1977), o auto se desenrolava no centro da brincadeira ladeado pelos brincantes do cordão. O auto era precedido de algumas toadas que anunciavam a brincadeira, e encerrado com a toada do “Urrou” que festeja a ressurreição do boi. Esta toada marcava um momento de afirmação do grupo frente aos demais, enaltecendo a beleza do seu “touro”, que renasceu mais bonito e simboliza toda a força e união do grupo, desafiando os bois concorrentes (chamados de “contrários”). De acordo com o sotaque, o boi se apresenta na forma de um semicírculo ou num círculo fechado. Enquanto as toadas

⁹ Estes autores [Sanches, (1997); Araújo (1986); Canjão (2001); Carvalho (1995); Marques (1999); Azevedo Neto (1997), Reis (2000).], assim como Prado (1977) que realizou pesquisa de mestrado no Museu Nacional sobre o bumba boi no Maranhão inserem-se num contexto específico de pesquisa. A questão da resistência se constitui numa das correntes teóricas sobre o tema da cultura popular contraposta à idéia de alienação ou falsa consciência, baseado num paradigma teórico que tendia a separar e hierarquizar pesquisas que focavam relações de trabalho numa estrutura produtiva versus estudos sobre cultura Ver Frade (2002); Ayala e Ayala (1987); Brandão (1982); Mangnani (1982) Arantes (1981), que analisam o desenvolvimento dos estudos sobre cultura popular e/ou folclore no país, e situam este contexto. Veja-se Magnani, (1998); Brandão (1981) – como exemplos de pesquisa que focam suas análises na compreensão dos sentidos e significados culturais, articulando as relações de grupos específicos em sociedade complexas e em processos intensos de mudança. Bornheim et alli (1987) enfocam os diversos usos da tradição atentando para mudança ou conservadorismo. Thompson (1998); Burke (1989); Bakhtin (1987), buscam entender as significações da cultura popular, como uma expressão cultural que se contrapõe a outras classificações culturais, ou outras dimensões estéticas – Thompson focando a classe, Burke a relação entre popular e erudito e Bakhtin concepções estéticas. Relembro que, neste trabalho, minha preocupação recai na análise do bumba como um símbolo que assume centralidade numa configuração cultural que articula aspectos dispersos num todo coerente para exprimir e afirmar identidade maranhense.

¹⁰ Em alguns lugares são acrescentados outros animais e figuras fantásticas. Carvalho (1995:116) aponta os diversos nomes que o ladrão do boi assume nos diferentes estados brasileiros.

¹¹ Sobre ele há explicações distintas: segundo Azevedo Neto (1997), ele distrairia o público antes do auto; diversas pessoas da assistência do folguedo me disseram que o cazumbá espantaria maus espíritos, protegendo a brincadeira.

são cantadas, encadeadas numa seqüência preestabelecida, os integrantes todos dançam, com exceção do Amo¹².

Atualmente a representação da auto vem se tornando cada vez mais rara. Quando existia era o ponto culminante da festa, caracterizado por repetições e improvisos, alongados de acordo com a receptividade da assistência (Carvalho, 1995:116-17). Os autores maranhenses atribuem a supressão desta representação à necessidade de adaptar a brincadeira às apresentações sucessivas, em vários arraiais e para o turismo. Porém, como a lógica do auto e da brincadeira é mantido no encadeamento das toadas (guarnicê, lá vai, chegada, urrou e despedida), esta mudança é vista como uma estratégia para manter a tradição, ao mesmo tempo em que se responde a uma demanda da modernidade. Não assisti a nenhum auto durante a fase de apresentação regular do boi nos arraiais que visitei. Mas quase todos os personagens que descrevi antes, continuam dançando no folguedo, e era possível perceber na dança entre boi, vaqueiro e Pai Francisco simulações de perseguição, raptos, fuga e recaptura, que o enredo do auto contava. Nas apresentações que assisti os bois seguiam a seqüência das toadas, sendo o ponto auto o “urrou”, assim como, esta seqüência também é mantida para ordenar as toadas na gravação do CD¹³.

No contexto atual das apresentações percebi que as atenções da assistência se concentram no boi, no amo, no bailado do vaqueiro e nas brincadeiras e ameaças de pai Francisco. O cordão também é muito importante, e cada sotaque apresenta indumentárias e,

¹² A seqüência das toadas ainda hoje é: a primeira toada, de “guarnicê”, que reúne todos os brincantes para a apresentação. A segunda toada, o “lá vai”, anuncia que o boi está a caminho do terreiro, aonde irá se apresentar. A terceira é a “chegada”, que avisa que o boi chegou no terreiro. (Araújo, 1986:91-96). Em seguida são cantadas várias toadas de “cordão”, que também se entremeiam com a apresentação do auto (Carvalho, 1995). O encerramento do auto é com a toada do “urrou”, que comemora a cura do boi. E por fim, a toada de “despedida” que é obrigatória, e no geral fala de saudade e temas românticos de amor. Azevedo Neto (1997) não menciona toadas de cordão, acrescenta a classificação da toada de “licença” que é o pedido de permissão para dançar no terreiro, e também da toada de “repique” em tom agressivo para desqualificar um boi oponente, denominado pelos amos de “contrário”. Segundo Prado (1977) as toadas de “repique” expressam as disputas “intraclasses” que complementam o conflito “interclasse” apresentado no auto e demais toadas que tematizam os acontecimentos do ano.

¹³ A fundação cultural da prefeitura programou como atividade do mês de julho/2001 apresentações dos bois com encenação do auto, mas aqueles que observei a dramatização ficava diluída na evolução da dança junto com as canções, pouco diferindo das apresentações onde o auto estava ausente. Os Cds do Boi da Maioba de 2001 e 2002 há uma reprodução do auto, onde se destaca a fala do amo e do Pai Francisco. Antes do auto há as faixas do guarnicê, o lá vai, a chegada, uma toada de cordão. Depois da faixa do auto, seguem várias toadas de cordão antes da despedida. A gravação segue em estilo, ainda que resumido, os elementos do auto, descritos nas obras de referência que utilizo aqui. No ano de 2001 um grupo de teatro de rua encenou o auto no arraial da Praia Grande, a que pude assistir.

em alguns casos, nomes específicos para estes brincantes. São eles, personagens e cordão, que conferem sentidos para a apreciação dos grupos de boi (dos diferentes sotaques), nos seus gestos de danças, nas expressões do rosto, na voz do amo, nas roupas, e nos adereços.

O Amo é o dono da brincadeira e conduz seu andamento, assumindo a posição mais elevada na hierarquia interna do folguedo. A condução se faz pelo encadeamento das toadas, compostas anualmente. O amo deve ser um ótimo cantor e poeta com capacidade de improvisar toadas, o que está se tornando cada vez mais raro¹⁴. Sua indumentária é calça comprida de tecido comum ou de cetim com fitas aplicadas na horizontal sobre um leve franzido. A camisa em tecido brilhante de cores fortes, ou com um colete sobreposto com bordados, a parte mais importante do seu vestuário. Na cabeça um chapéu de feltro bordado com miçangas e canutilhos. O que demarca sua posição é o maracá de metal em formato grande, enfeitado de fitas. O toque do maracá, após o solo da toada, convoca a todos para cantar e tocar os instrumentos e o início das danças¹⁵. O maracá simboliza o poder do amo e sua posição de mando, marcando a entrada dos instrumentos e mantendo seu ritmo, poder que ele estende a seus auxiliares, que usam um maracá das mesmas dimensões¹⁶. O outro elemento distintivo do amo é o apito, usado para convocar os brincantes, iniciar e encerrar cada toada. Hoje, o domínio do microfone complementa a posição de liderança do amo. Mas, nas toadas, apenas o maracá é referido. (*prateia minha Maioba/Brilha no meu maracá*¹⁷). Nas fotos abaixo os amos considerados, atualmente, os mais importantes do sotaque de matraca:

¹⁴ O que é explicado, localmente pelos funcionários das instituições culturais, como um resultado da gravação de CDs. Presenciei improvisos de toadas em apenas uma apresentação que homenageava um empresário do setor de telecomunicações que havia patrocinado instrumentos para os bois do sotaque de matraca. Na literatura é mencionado que durante o auto o amo improvisava toadas com frequência.

¹⁵ Apenas no boi de orquestra o solo do amo não existe, mas o maracá marca a entrada dos demais instrumentos após uma introdução, geralmente a percussão inicia após esta etapa. No boi de orquestra os rajados portam pequenos maracás, mas que são instrumentos para acompanhar e dar ritmo às danças.

¹⁶ A maioria dos bois tem um segundo cantor, que canta algumas toadas para que o amo descanse a voz durante a maratona de apresentações pelos arraiais.

¹⁷ Cd Parabéns Maioba. 2001 Faixa nº 9: Lua cheia (para as noites de São João) Chagas



Foto 03 - Humberto
Boi Maracanã



Foto 04 - Chagas
Boi da Maioba



Foto 05 - Chiador
Boi de Ribamar

O Pai Francisco assumia o destaque maior na representação do auto, como ator e personagem e devia ter talento para a comédia¹⁸. Atualmente ele é importante por manter uma certa interação com a assistência, abrindo espaço para o boi, ao mesmo tempo em que baila com o animal, simulando captura e fuga. Ele veste roupas comuns, esconde o rosto com uma máscara de couro/pano, e às vezes pode usar chapéu. Pai Francisco sempre segura um rústico facão, esculpido em madeira pintado de prateado, utilizado para riscar o chão, num gesto de ameaça, ao aproximar-se do boi e do vaqueiro. Catirina, apesar de pouco falar, defendia Pai Francisco e, o seu desejo de grávida de comer a língua do boi, justificava o roubo, amenizando a transgressão. Ela é representada por um homem, com um vestido de chita muito mal arrumado, pode usar uma máscara ou pintura de carvão no rosto. Em alguns grupos de boi ela não mais aparece¹⁹.

O vaqueiro participava no auto com poucas falas. Ele era e é mais importante na dança, conduzindo todo o bailado do boi, como se o domasse e impedisse fuga ou roubo.

¹⁸ Prado (1977) pesquisou na década de 1970 um grupo de boi do sotaque de zabumba na zona rural do Maranhão e afirma que o integrante do boi que representava pai Francisco tornava-se famoso no cotidiano pela sua comicidade e era solicitado para contar histórias ou comentar os últimos acontecimentos.

¹⁹ Estaria este papel feminino, realizado tradicionalmente por um homem, sendo substituído por novos significados de gênero tendo em vista a importância das índias que trato adiante? Parece que sim, especialmente porque o boi não permitia a participação das mulheres, as quais seguiam o grupo dando apoio aos seus parceiros homens (ver Araújo, 1986).

Seu auxiliar é o rapaz. Na sua roupa, o grande destaque é a gola de bordados grandes de flores, pássaros ou santos, sobreposto a uma camisa de manga comprida, usam uma calça comprida de cetim com fitas aplicadas na horizontal, acompanhando um leve franzido, ou de veludo decorado. O chapéu de feltro também é ricamente bordado em canutilho e miçangas, na mão trazem uma lança enfeitada de fitas. A roupa do vaqueiro, por sua proximidade com o boi, o centro da festa, é vista pelo brincante que o representa como muito importante. Um deles me relatou que faz os desenhos da sua gola e procura combinar



com os bordados do chapéu, disse-me: *tenho que ficar muito bonito. Todo ano eu penso que bordado novo que vou fazer para minha roupa ficar muito bonita.* Geralmente há mais de um vaqueiro no boi. Abaixo um vaqueiro do sotaque de matraca.

Foto 06 - Vaqueiro Sotaque de matraca

O cordão é formado pelos tapuios ou índios – que atualmente em quase todos os sotaques são mulheres – quando havia o auto eram chamados para procurar o boi porque conheciam melhor a mata. No boi de matraca há os “caboclos reais”, ocupam esta função, porém com uma indumentária marcante e diferenciadora. Atualmente apenas dançam no cordão, protegendo os personagens que ficam no centro e se caracterizam pelas roupas que levam penas. Os “rajados” ou “caboclos de fita” – caracterizados pelo chapéu enfeitado pelas longas fitas, com a aba frontal bordada, vestem um peitoral e um saiote bordado sobreposto à calça comprida e camisa de manga comprida. Os “rajados” aparecem em todos os sotaques – são mais destacados no boi de zabumba, cujo chapéu é na forma de cogumelo de copa grande e, no sotaque de pindaré, apresenta uma aba exageradamente grande, bordada e encimada por penas de ema.

Em todos os sotaques, o grande destaque do folguedo é o boi, personagem a partir do qual toda a trama se desenvolve. E, através do qual as relações sociais entre ricos e

pobres, proprietários e empregados, entre negros, brancos e índios são encenadas. Da mesma forma, é através do boi que há uma comunicação entre o terreno e o celeste, pois ele é uma oferenda a São João. O boi celebra os santos de junho, Santos cujas datas comemorativas coincidem com o verão maranhense, e também com o período das colheitas do ano. Como uma festa de origem camponesa, nela se agradece os frutos da terra (Prado, 1977). É uma festa onde são condensadas as relações sociais, as relações entre homem e natureza, e onde as relações entre os humanos e o sagrado podem expressar, tanto o social, como o ambiente onde se situam²⁰.

Estes conteúdos simbólicos são expressos na dança, no bailado do boi e nos bordados do seu *couro*. O corpo do boi é feito de uma armação de madeira leve (buriti), revestido pelo *couro*: um tecido de veludo preto bordado ricamente em miçangas e canutilhos. Do corpo desce uma barra de um pano, para dar leveza ao movimento e, simultaneamente, esconder e disfarçar o homem que dança sob este corpo, reconstituído e representativo de tanta simbologia. Este homem, significativamente chama-se o “miolo” do boi. Ele dá vida ao animal nos passos precisos que simulam docilidade ou agressividade, alternadamente. Com esta dança, o boi torna-se a atração central, permanece no centro do folguedo, em torno do amo, ameaçado pelo pai Francisco, e protegido pelos vaqueiros vigilantes dos seus passos, que conduz e se deixa conduzir no bailado conjunto. Dessa maneira, o *couro* do boi é esquadrihado pelo olhar de brincantes e de público. Devido ao segredo que se mantém enquanto é confeccionado, o motivo bordado no *couro* do boi reveste-se de mistério. Neste *couro*, a simbologia da dança aparece condensada, ele pode ser pensado como o ponto de concentração das relações encenadas por todo o folguedo. Nas fotos seguintes, o boi com os símbolos da nação e da natureza e na relação com o sagrado:

²⁰ Esta questão ficará infelizmente inexplorada aqui. Veja-se para as relações entre natureza e cultura na construção simbólica, dentre outros, Sahlins (2003); Douglas (1998).



Foto 07 - O boi dançando com seu miolo



Foto 08 - Boi oferenda

A festa do boi está dividida em 4 fases: “ensaios”; “batizado”; “apresentações”; e, “morte do boi”. Os ensaios preparam a festa e o grupo²¹. O batizado é um ritual para apresentar o *couro* e preparar o grupo para dançar fora do terreiro. A fase das apresentações depende de contratos para apresentação, ou são realizadas para retribuir aos colaboradores do grupo durante a preparação. Por fim, o ritual da morte, que encerra o ciclo da festa. Aqui vou me deter na descrição das fases do batismo, apresentações e morte do boi. Mas antes considero necessário apresentar os sotaques em que o boi se divide no Maranhão, a partir dos quais os bois são apreciados pela assistência, como mediadores de distintos sentidos para a tradição e formulação dos conteúdos que contam para a configuração cultural, a partir da qual uma identidade é afirmada.

2.1.2. Os sotaques do bumba boi no Maranhão: sentidos para tradição

A classificação dos sotaques do Bumba boi do Maranhão se faz pela origem regional/cidade e/ou instrumentos característicos, baseando-se nas especificidades de ritmo, indumentária, instrumentos, passos e evolução da dança (círculo, semicírculo, ou fileiras

²¹ Os “ensaios” são iniciados no sábado de aleluia, repetindo-se nos sábados subsequentes, encerrando-se no dia 13 de junho, ou sábado imediatamente posterior, que coincide com os festejos de Santo Antônio. Após esta fase, o boi deveria suspender os ensaios e quaisquer apresentações até a realização do batizado, para concluir os preparativos das roupas, reparos dos instrumentos, concluir o *couro* do boi e fechar a agenda de apresentações. A finalidade dos ensaios era preparar o auto, ensinar a dança aos novos integrantes, tornar as toadas do ano conhecidas dos brincantes (Araújo, 1986). Atualmente a suspensão de apresentações, entre ensaio e batismo, para realizar os últimos preparativos, não mais ocorre e, para manter o significado ritual de “preparar-se”, o boi se apresenta com as roupas usadas no ano anterior e, principalmente, o *couro* novo do boi não pode ser apresentado publicamente. Não acompanhei esta fase da festa, pois só pude ir ao campo na segunda metade do mês de junho.

simétricas)²². Além dessas variações me apontaram que há diferença no tamanho da figura do boi de um sotaque para outro, mas esta característica era menos citada. Os sotaques até agora descobertos²³ são: zabumba ou Guimarães, ilha ou matraca, baixada ou pindaré, orquestra, e, Cururupu ou de costa de mão²⁴. Esta classificação dos sotaques está disseminada na cidade, também é adotada pela imprensa e é a mesma usada pelos intelectuais, portanto é uma classificação e categorização partilhada por seus analistas locais.

Apenas Azevedo Neto (1997:32-62) apresenta uma classificação particular das diferenças entre os bumbas no Maranhão. A classificação de Azevedo Neto (1997:32) agrupa os bois em três níveis: a) o grupo – que reúne os bois pela categoria raça; b) os subgrupos – cuja categoria classificatória é a região de origem; c) os sotaques – cujas categorias de classificação seriam o ritmo e a indumentária. Sua classificação é: 1. Grupo Africano, que inclui os subgrupos: a) *Zabumba* (ou Guimarães); b) *Itapecuru*; c) *Cururupu*; d) *Mearim*; e) *Penalva*²⁵; 2. Grupo Indígena, subgrupos: a) *da Ilha* [São Luís] (ou Matraca); b) *Baixada*. 3. Grupo Branco, subgrupo de a) *Orquestra*. Em cada subgrupo são colocados as brincadeiras ou um conjunto que ele considera sem variações significativas, portanto cada brincadeira teria seu próprio sotaque. Por esta classificação, por exemplo, o Boi de Maracanã seria do grupo indígena, subgrupo *da ilha*, sotaque de Maracanã, neste sentido, o número de sotaque para este autor não se esgota, enquanto surgirem novos grupos que tragam variações na forma de tocar (Azevedo Neto, 1997:32 e seguintes). Para os outros

²² As descrições que farei dos sotaques estão sendo orientadas por critérios que considero os mais relevantes para o objetivo de entender o processo de formulação de uma identidade na relação com o bumba boi e mediador dessa experiência, estes critérios são: 1. a relação do público com cada sotaque; 2. os elementos de diferenciação mais comentados pela assistência; 3. as características destacadas pela imprensa; 4. a distribuição dos sotaques na grade da programação oficial do São João; 5. as classificações dos estudiosos do boi no Maranhão e sua caracterização do boi. A descrição não é exaustiva, sendo destacadas as características significativas e classificatórias para a assistência.

²³ Na entrevista com Michol Carvalho ela aponta que muitas danças e manifestações não foram se quer descobertas pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. A entrevistada considera que há a possibilidade de surgir novos sotaques.

²⁴ Este sotaque é originário da cidade de Cururupu, situada na região das reentrâncias maranhenses. Sua principal característica é ter os pandeirões tocados com as costas das mãos. Na relação dos grupos de bumba boi, do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, há 4 grupos de boi deste sotaque, sendo apenas um da cidade São Luís, os demais são de Cururupu. Sua presença na programação é pouco freqüente. Também foi pouco citado nas conversas que mantive sobre os bois em São Luís. Por não atender aos critérios que venho utilizando nesta análise foi excluído da descrição que farei aqui.

²⁵ As letras de b até e são nomes de cidades ou regiões geográficas do estado.

autores, assistência das festas e brincantes, o Boi de Maracanã, seria classificado no sotaque de Matraca.

Os outros autores citam as descrições de Azevedo Neto dos elementos de composição das brincadeiras, o que dá reconhecimento à sua pesquisa como fonte fidedigna de dados. No entanto, preferem seguir a classificação que agrupa as diferenças entre os bois, nos cinco sotaques acima, privilegiando explicar a origem decorrente da miscigenação entre o negro, o índio e o branco. Ainda que não haja uma crítica direta a Azevedo Neto, a existência de uma classificação alternativa sugere disputas implícitas, que são reveladoras da importância da classificação do boi. Evitar a polêmica com Azevedo Neto está de acordo com o silêncio mantido pelo estado, e em parte pelos autores maranhenses, sobre os conflitos em torno dos significados internos do boi e sobre suas perseguições. Por conseguinte, evita-se a polêmica para prevenir que a categoria raça seja usada para dividir e criar uma hierarquia racial para os bois, perdendo-se sua associação com a miscigenação que reúne, o que poderia abalar o significado, recentemente formulado, do boi que representaria a totalidade da sociedade maranhense. O autor ameniza a classificação racial afirmando que, em todos os grupos, há elementos das três raças, que sua intenção é de ressaltar qual delas é predominante em cada um deles²⁶.

2.1.2.1 *O Sotaque de Zabumba.*

O sotaque de zabumba ou, Guimarães – originário da cidade de Guimarães – é considerado como o mais antigo, sem, entretanto, ser enfatizado como gênese dos outros sotaques. Distingue-se pela zabumba, um grande tambor tocado apoiado em varas de madeira; e pelo tamborinho, semelhante a um tamborim de bordas mais largas. Ambos os instrumentos são feitos de madeira e cobertos de *couro* de animais, afinados no calor de fogueiras.

²⁶ Azevedo Neto (1997) é também o único a identificar uma variação do auto, de acordo com os sotaques, ligadas ao acréscimo de personagens e ao enredo, no entanto, sem alterar as personagens básicas que relatei antes.



Foto 09 - Zabumba

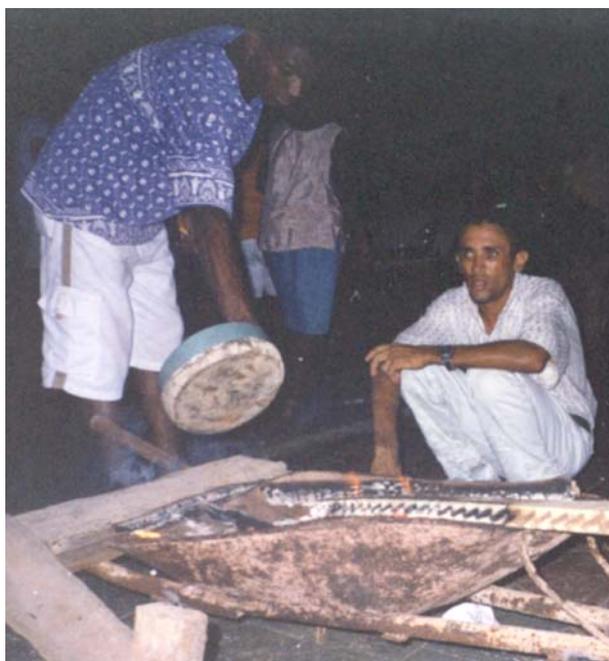


Foto 10 - Tamborinho

O brincante diferenciador do sotaque é o “rajado”, pelo tipo de chapéu que usa com uma copa na forma de cogumelo, uma pala frontal bordada e, ornado por longas e bastas fitas coloridas até a altura do tornozelo. Eles vestem saíotes e golas ricamente bordados com temas da fauna, flora ou religiosos. Os vaqueiros apresentam a mesma indumentária, com exceção do chapéu que é menor. As índias, chamadas de tapuias, se diferenciam dos outros sotaques usando uma peruca de ráfia ou nylon de longos cabelos, recoberta por um adorno de papelão – numa forma entre uma coroa e um cocar; e vestindo um saíote de tecido na forma de tiras, um bustiê, às vezes uma meia-longa de crochê, não usam adereços de penas.



Foto 11 - Vaqueiro Boi de Zabumba



Foto 12- Índia, e seu filho vaqueiro Boi de Zabumba.

Foto 13 - Rajado Boi de Zabumba
Fonte: Azevedo Neto (1997)

Os brincantes dançam formando um semicírculo na maior parte da apresentação. O ritmo é um dos mais acelerados, sendo comparado ao samba por Azevedo Neto (1997). No geral, o sotaque de zabumba reúne uma assistência pequena, mas não deixa de constar na programação, em horários muito variados, sendo, entretanto menos freqüente do que outros bois²⁷.

O boi de zabumba aparece como tema em situações distintas: em conversas e histórias sobre o boi; e, como atração central das festas de São Pedro. O motivo para invocar o boi de zabumba em situações tão variadas, está sempre ligado à tradição, como se

²⁷ O horário em que o boi se apresenta é importante, como colocado no capítulo 1. Relembro que a montagem da programação inicia com as atrações que atraem menos público, geralmente tambor de crioula e outras danças, para os bois e no final as atrações que têm maior assistência.

aquele sotaque preenche-se este termo com um conteúdo específico. Tanto nas conversas, como nas festas e nas histórias em que o boi de zabumba aparece, estão envolvidas pessoas diversas: intelectuais, estudantes, boieros, promotores da política cultural. Um exemplo, a reivindicação de Reis (2001:50-1) de ações de política cultural para impedir o desaparecimento do sotaque, tendo em vista que, no registro de brincadeiras de bois na FUNCMA, em 1999, havia apenas 17 grupos de boi de zabumba. Embora, nas fontes deste mesmo autor, o sotaque de “costa de mão” aparecesse com 4 grupos. O argumento de Reis para defesa veemente deste sotaque é a tradição, resistência e antiguidade do boi de zabumba no estado e em São Luís. Um outro exemplo da relação entre zabumba e a tradição é o Festival de Boi de Zabumba (no sábado seguinte à festa do João Paulo), organizado por boieros ligados ao sotaque. O texto de apresentação do VII Festival, 2001, dizia: *A realização anual do Festival de Bumba-meu-boi de Zabumba já é um marco dos festejos juninos de São Luís (...) Cumprindo a tradição de prestar homenagens a pessoas que contribuíram para o crescimento do sotaque de zabumba...*²⁸ Ainda que, neste caso, pareça um uso de tradição para legitimar o evento, revelando interesses mais conjunturais, penso que ele poderia não funcionar, caso se fizesse com outro sotaque, por exemplo, orquestra, que discuto mais adiante.

Em muitas conversas sobre boi, era freqüente a declaração de preferência pelo boi de zabumba, sempre acompanhada da justificativa de ser o boi mais antigo do estado. Juntando-se estes elementos dispersos, percebe-se que o prestígio e legitimidade deste sotaque são grandes, justificados pela sua antiguidade, e, pela possibilidade, nem sempre explícita, de ser a origem do boi maranhense. Ao se falar sobre ele, ressaltava-se o tipo de bordado da indumentária e a forma do boi. Seu tamanho menor que nos demais sotaques, era associado à delicadeza e preciosidade de seus bordados. Esta representação sobre o boi de zabumba, parece ganhar ainda mais força, pelo seu destaque na festa de São Pedro. Neste sentido, embora a assistência para o boi de zabumba nos arraiais seja menor do que para outros sotaques, ele é importante para compor os sentidos do bumba, onde parece figurar como origem da tradição.

²⁸ Texto impresso no verso da ventarola produzida pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e distribuída entre a assistência durante o festival. Este tipo de material explicativo e de convite para as festas é feito pelo Centro para quase todos os eventos que patrocina.

2.1.2.2. *O Sotaque de Matraca.*



O sotaque de matraca – ou da Ilha – é originário da Ilha de São Luís. Distingue-se pelos pandeirões, tocados posicionados em cima do ombro, e as matracas. O brincante diferenciador é o caboclo real: usa um cocar com penas na horizontal, que se assemelha a um chapéu com cerca de 1 metro de diâmetro, e veste um saiote, gola e adereços nos braços e pernas, de penas de ema tingidas em cores variadas.

Foto 14 – Caboclo Real

Os rajados usam um chapéu de formato comum, aba virada na frente e bordada, freqüentemente, com símbolos nacionais e regionais, do qual descem fitas coloridas, da copa até a altura dos tornozelos. A roupa compõe-se de um pequeno saiote e gola bordados (como os mesmos motivos ou desenhos florais e geométricos), usados sobre calça e camisa de mangas compridas.



Foto 15 - Rajados



Foto 16 – Índias Boi de Matraca

As índias vestem-se com uma gola, saiote, tornozeleira, braçadeira e cocar de penas de ema, que pode ou não ser colorido. As penas de ema das indumentárias das índias vêm sendo substituídas por outros tipos de plumas, substituição justificada pelo preço e raridade das primeiras, sendo motivo de algumas crítica, quando isso acontece.

Estes brincantes dançam em roda em volta do boi, do amo, dos vaqueiros e pai Francisco. Os tocadores de instrumentos se posicionam por fora do cordão, como se fizessem uma proteção mais ao fundo, mas, como os matraqueiros são em grande número, tendem a cercar toda a brincadeira. Os bois da ilha constam na programação de todos os arraiais. Sua ocorrência é de um a dois por noite, no máximo três. Mas, o que marca a presença deste sotaque nos arraiais, é que eles tendem a se apresentar da metade para o fim da programação, e quase sempre são os últimos da noite. Esta posição decorre da sua grande assistência e preferência na cidade.

O ritmo das músicas do boi de matraca é mais lento que os de zabumba. O grupo apresenta um número fixo de pessoas que tocam as matracas e pandeirões, as quais participaram dos ensaios e mantém o ritmo e andamento da música. São vistos como sendo brincantes do boi e são chamados de matraqueiros e pandeireiros. Mas a matraca passou a ser tocada pela assistência na década de 80²⁹. Pude observar que tocadores de pandeirões da assistência são também aceitos, mas em número menor. É o boi que parece ser o mais numeroso, exatamente porque pode incorporar a assistência dos arraiais, não sendo possível distinguir, entre aqueles que tocam, quem é do boi e quem não é, posto que as pessoas que tocam os instrumentos não têm uma indumentária específica.

²⁹ Os dirigentes do Boi da Maioba afirmaram para Canjão (2001) que a participação do público tocando matraca foi incentivado pelo Boi da Maioba pela primeira vez numa festa do João Paulo da década de 1980. Depois foi estimulado pelos outros grupos. Em quase todos os bois que observei as pessoas da assistência se incorporavam à brincadeira tocando suas matracas, sendo corrigidas quando tocavam errado.



Foto 17 – Aquecendo os Pandeirões



Foto 18 - Tocando matracas

Os bois e as demais brincadeiras se deslocam de um arraial para o outro em ônibus³⁰. Nestes veículos vão os brincantes, seus familiares, colaboradores e torcedores mais próximos, porém à medida que o boi cresce e se torna famoso aumenta sua comitiva. As mulheres que acompanham os brincantes e ajudam na distribuição de bebida e comida durante a noite, são chamadas de “mutucas”, numa analogia com as moscas que voam em volta do gado³¹. A assistência espera o boi que deseja ver no arraial. Os deslocamentos são motivados pelas atrações de outros arraiais. Pela característica singular do boi de matraca, de permitir a quem está na assistência entrar na brincadeira para tocar, observei, muitas vezes, após uma apresentação de um grupo deste sotaque, parte do público incorporar-se ao cortejo do boi, indo nos seus ônibus ou no seu próprio carro, seguindo o boi por todo o resto da noite de arraial em arraial. Assim, a chegada de boi de matraca num arraial podia aumentar sua assistência para, em seguida, diminuí-la, no afã de percorrer a cidade seguindo o boi de sua preferência. Esta característica faz com que este boi sempre tenha, ou aparente ter, um público grande.

³⁰ São usados caminhões apenas para transportar os caboclos reais a fim de não danificar sua indumentária, eles foram proibidos por razões de segurança.

³¹ Uma associação mulher natureza significativa para a posição de gênero na identidade. Para esta questão em relação a construção da nação, ver Schiebinger (1993).

Aqueles que acompanham o boi pelos arraiais, assemelham-se a uma torcida. No geral, os maranhenses torcem pelo boi do seu bairro, e das suas imediações, mas quando se mudam permanecem fiéis ao boi de origem. Alguns bairros de São Luís são conhecidos como de maiobeiros, por exemplo, por que se originou com pessoas que mudaram da Maioba nas quatro últimas décadas, como é o caso do COHATRAC. A festa do João Paulo é uma oportunidade de fortalecer este tipo de relação ou de cria-la. Nesta festa, a possibilidade de eleger um boi de matraca, pode também se basear na classificação de tradicional, pelo “peso do batalhão”, por ele ser “redondo”, pelo cuidado na indumentária, que geralmente sustentam as discussões entre os torcedores. Dessa forma, é recorrente nas conversas sobre o boi a defesa acalorada de um grupo, em detrimento de outro – o que pode observar em diferentes classes sociais, entre homens e mulheres, e entre pessoas com nível de instrução as mais variadas, e também se estende aos visitantes, que são orientados a seguir esta ou aquela brincadeira de matraca.

O amo é um dos elementos centrais do boi de matraca, e ele também pode atrair ou afastar torcedores. As acusações contra um grupo recaem sobre o amo: voz, poesia, afinação, indumentária, sobre os motivos do *couro* do boi. Outra questão que envolve o amo é a lealdade dele com o grupo, devido aos casos que se tornaram célebres, de amos que trocaram de brincadeira Como o fez, por exemplo, Chiador, considerado um dos melhores cantores de boi. Ele foi acusado de “ter se vendido”, ao aceitar um contrato com o Boi de Ribamar, deixando o Boi da Maioba. Chiador conseguiu fazer do Boi de Ribamar um grande boi, e com sua saída, o Boi da Maioba passou por um período difícil (Canjão, 2001). Este fato é muito citado em São Luís, e o ouvi em diferentes contextos e ocasiões. É também cantado em toadas do Boi da Maioba, como neste trecho: *...Se lembra de Luís Gonzaga/ ele se foi, mas deixou Chiador/ este também saiu/ Mas eu fiquei pra comandar seu batalhão*³².

O sentido de “batalhão”, empregado para avaliar o conjunto das brincadeiras de boi, é mais fortemente percebido nos bois de matraca, na medida em que sua apresentação toma uma dimensão mais compacta, pela incorporação da assistência. O amo ainda permanece importante para formação do batalhão, conduzindo o toque dos matraqueiros através do

³² Cd Parabéns Maioba (2001). Faixa nº 12 *Maioba sempre foi Maioba*.

maracá. A torcida está atenta a isto, ela não é passiva, ela toca, ela se desloca conduzindo também o batalhão. As disputas entre os torcedores ao discutir o boi de matraca são, por isso, mais acaloradas. Atualmente, em São Luís, a disputa pareceu-me polarizada entre dois grupos: de um lado Maioba e do outro Maracanã, e secundariamente: Madre Deus, Ribamar, Iguaíba e Pindoba. Os elementos mais recorrentes na discussão sobre o melhor boi de matraca consideram o tamanho do batalhão, a indumentária – em especial os caboclos reais e as índias; a dança dos vaqueiros; o *couro* do boi; o ritmo mantido, mesmo quando incorpora matraqueiros pouco experientes. Nestas disputas, o amo parece se destacar, deslocando os significados condensados no *couro* do boi, para sua pessoa e posição que ocupa, posto que ele, expressa em versos de toadas, o que o *couro* traz figurativamente.

Entretanto, mesmo que deslocado, a centralidade deste *couro* se mantém na representação dos elementos constitutivos de uma configuração cultural atual que exprime identidade. Na verdade, os símbolos bordados no *couro* e os versos das toadas, reforçam-se mutuamente. Por exemplo, em 2002, o *couro* do boi da maioba fazia referência à copa do mundo, e a toada *Eu vi o meu Brasil jogar*³³ afirmava: *Eu vi o meu Brasil jogar no Castelão*³⁴ *para se classificar (...) provou para o mundo inteiro/ Que o pé quente é o Maranhão*. De forma que, *couro* e toada relacionam o Maranhão com o Brasil e este com o mundo, a partir da afirmação de pertencimento local. E se as toadas empolgam o público, elas tornam-se uma maneira de desafiar os torcedores oponentes, mostrando-se o vigor do boi de sua preferência e por ele relações com o bairro e com a cidade, ordenando estas relações para exprimir ser maranhense.

Comparativamente, a população de São Luís se relaciona com o boi de zabumba representando-o como um depósito da tradição intocada, atribuindo a ele a origem mais antiga. Enquanto a relação com o boi de matraca é direta, de inserção na brincadeira, o que permite colocar este boi como o mediador das diferenças, que estruturam a sociedade maranhense e a ludovicense em particular. É quando se torna possível integrar-se ao boi,

³³ Toada nº 9 do Cd da maioba de 2002.

³⁴ Estádio de futebol de São Luís, onde o Brasil voltou a ganhar após algumas derrotas, conseguindo a classificação para a Copa de 2002.

sentir-se brincante e experienciar os sentidos de ser um maranhense, articulando diversos níveis de pertencimento.

2.1.2.3. *O Sotaque da Baixada.*

O sotaque da baixada – ou pindaré – é originário de duas cidades: São João Batista e Viana (Carvalho, 1995:67). Caracteriza-se pelo chapéu, usado pelos rajados, de enorme aba virada para cima, bordada e adornada com penas de emas. O Cazumbá é outro brincante diferenciador, veste uma longa bata bordada, usa uma máscara de madeira em formas antropomórficas. Os instrumentos de destaque são o pandeirão e a matraca. Os pandeirões são menores do que os de sotaque de matraca e segurados na altura da perna pelo tocador. As matracas são sempre pequenas, tocadas por alguns brincantes do cordão. O ritmo da música é mais lento do que o do sotaque de matraca. Tem assistência pequena, e horário variado na programação. Na história da origem deste boi não há referência a sua antiguidade. Alguns elementos de sua indumentária, (máscaras e batas dos Cazumbás, e o chapéu dos Rajados) conferem-lhe uma aura diferenciada, que chama a atenção da assistência de maneira marcante. Nas roupas dos cazumbá são freqüentes os bordados referentes às relações entre o Maranhão e ao Brasil, como se vê nos três exemplos abaixo



Fotos 19 e 20 – Cazumbás



Foto 21 – Rajado Pindaré
Fonte: Cd Bumba Meu Boi
Oriente

Na história do bumba boi do Maranhão, o boi da baixada se destaca através da contribuição do Bumba-meu-boi de Pindaré, cujo Amo Coxinho, já falecido, ainda é considerado um dos grandes cantadores de boi. Ele é o compositor da toada que foi eleita como o “hino do folclore maranhense”. O boi de Pindaré, na década de 1970, fez uma turnê no Rio de Janeiro, da qual resultou a gravação de um disco em vinil, sendo um dos primeiros registros fonográficos das toadas de boi³⁵. Segundo Nelson Brito³⁶, o grande sucesso deste disco, no início dos anos 1970 (sucedido pelo disco de Papete – todo ele baseado em toadas – e, pelo disco do Boi de Axixá, sotaque de orquestra) contribuiu para o destaque da cultura popular em São Luís, até ocupar sua posição atual nas políticas culturais, e significado para identidade maranhense. Entretanto, mesmo que Coxinho seja lembrado com certa frequência nas rodas de conversas sobre o boi, o sotaque não levanta reflexões, como o boi de zabumba, ou disputas de torcida, como ocorre com o sotaque de Matraca.

Vale ainda notar que o trabalho de Carvalho (1995) estudava dois grupos de boi, sendo um deles do sotaque da baixada. A pesquisa, realizada em 1985, tinha como um dos pontos importantes de discussão as apresentações extra-época³⁷ do boi de sotaque de baixada, e sua relação com a tradição e a modernidade. Estas apresentações ocorriam em hotéis ou praças públicas, para turistas ou autoridades em visita oficial ao estado, mediante contrato entre o dono do boi e a MARATUR³⁸, e podiam acontecer antes do batismo ou depois do ritual da morte do boi. Pode-se supor que a seleção do grupo para apresentações de tamanho destaque – posto que a justificativa para convencê-los era “mostrar o que o Maranhão tem de bom e bonito” – conferia-lhe, além do cachê, uma posição diferenciada diante dos demais, que poderia se refletir em maior ou menor prestígio para o sotaque de baixada.

³⁵ Repito aqui parte da toada citada na epigrafe da introdução: *Lá vem meu boi urrando/ Subindo o vaquejador/ Deu um urro na porteira/ Meu vaqueiro se espantou/ E o gado da fazenda, com isto se levantou!/ Urrou, urrou! / Urrou, urrou!/ Meu novilho brasileiro./ Que a natureza criou.*

³⁶ Entrevista concedida em 2001, quando Nelson Brito ocupava a presidência Fundação Municipal de Cultura (Func) da cidade de São Luís. Ele também era coordenador do Laborarte - Laboratório de Expressões Artísticas, que teve importante papel na valorização da cultura popular, e do qual falarei mais adiante.

³⁷ Expressão usada pela autora para designar as apresentações fora da época certa que caracteriza a fase das apresentações do ciclo da festa do boi.

³⁸ MARATUR: Empresa de Turismo do Maranhão, que foi extinta com a reforma do Estado realizada no primeiro governo de Roseana Sarney (1994-1998). Hoje o turismo é administrado no estado pela Subgerência de Turismo e será tratado no capítulo 4.

Se os acontecimentos marcantes para o alargamento dos sentidos de uma configuração cultural que exprime identidade maranhense – e inclusão da cultura popular neste processo – são colocados em ordem cronológica, percebe-se que, posterior à ida do boi ao palácio, com o sotaque de zabumba, o segundo fato marcante vem a ser a gravação do disco do Boi de Pindaré. Segue-se então, a discussão da apresentação extra-época, onde um boi de baixada é o foco principal de análise. Neste sentido pode-se pensar que a relevância de um sotaque ou de outro, nas diferentes conjunturas desta formação – na perspectiva dos estudiosos do boi – é variável, e pode estar relacionada com a presença do sotaque na cidade, ser mais ou menos marcante. Talvez, usando os mesmos critérios da assistência quando avalia se um boi é forte ou fraco – ou seja, indumentárias novas, afinação dos amos e qualidade de suas toadas, e a beleza do *couro* do boi. Dessa maneira, se hoje nos arraiais a presença dos bois do sotaque de baixada não atrai uma grande assistência, eles continuam integrando a programação, por sua presença em momentos marcantes no processo de atribuir significados a ser maranhense.

Pareceu-me ser este sotaque o preferido pelos turistas para fazer fotografias com os brincantes. Nos arraiais mais freqüentados por turistas os locutores realçavam o elemento *tradição* que o sotaque da baixada representaria. Numa ocasião o locutor ressaltou que, por ser do interior eles cumpriam os horários e as apresentações melhor, comparando com a apresentação anterior de um boi de matraca da capital, que havia se atrasado. Portanto, quando comparo as apresentações deste sotaque entre arraiais com muitos turistas, e naqueles onde as turistas estão ausentes, parece-me que sua indumentária é mais facilmente exotizada pelos visitantes.

2.1.2.4. *O Sotaque de Orquestra.*

Por fim o sotaque de orquestra é originário das cidades de Rosário e Axixá, segundo Azevedo Neto (1997). Na definição deste autor, o boi de orquestra *...vai, desde suas origens, de encontro a tudo que está convencionado sobre Bumba-meu-boi no Maranhão. De qualquer modo, nada, a não ser o ritmo, ligeiramente, o aproxima de bois de outras regiões brasileiras.* (Azevedo Neto, 1997:41). Para descrever a indumentária afirma: *Monótono e sem imaginação. Utiliza várias peças de outros bois: saiotes e golas ou, às vezes, peitorais. O chapéu lembra os dos Reisados e tem uma forma comum a várias*

manifestações folclóricas nordestinas. (Azevedo Neto, 1997:42). A dança é assim descrita: *Duas filas, monotonamente, num vai-e-vem incessante. Uma série infindável de meias-voltas* (Azevedo Neto, 1997:42). Apenas o ritmo é apresentado com simpatia: *...é um instante entre o batuque dos bois de matraca e o baião. É um ritmo sacudido, brincalhão, alegre e gostoso. Contagia facilmente e tem grande poder de comunicação* (Azevedo Neto, 1997:41). Neste sotaque, além dos instrumentos de percussão (zabumba e tarol), acrescentaram-se instrumentos de corda (banjos) e metais (saxofone, trombone e trompete) e de sopro (clarinete), e por isso o boi é chamado de “boi de orquestra”. Sua origem, que me foi contada por mais de uma pessoa da assistência, é curiosa e marcada pela casualidade. Nos anos de 1920/1930, uma orquestra do bordel da cidade de Rosário, após cumprir sua apresentação daquela noite, saiu pelas ruas tocando seus instrumentos, encontrou-se com um boi de zabumba e começaram a tocar juntos, fazendo uma nova festa e criando um novo sotaque. Mas esta história não aparece nos registros dos autores que utilizo aqui.

A descrição de Azevedo Neto não revela muita simpatia pelo sotaque de orquestra. Alguns cronistas dos jornais de São Luís demonstram sentimento semelhante. O boi de orquestra vem se tornando o pivô de polêmicas na cidade, sendo acusado de *parintinização*. Este termo significa que o boi maranhense estaria perdendo suas características tradicionais ao se assemelhar, na indumentária, com o Boi de Parintins-AM, por usar brilho e plumas em excesso³⁹. O seu crescimento numérico (é o sotaque com o maior número de grupos cadastrados pela FUNCMA), a simpatia que desperta no público, é um boi que concentra muita assistência, assusta os intelectuais e estudiosos do boi, pela “descaracterização” que pode advir desta *parintinização*, e preocupa os agentes culturais. O depoimento que se segue mostra esta preocupação:

Então isso começou a se notar, que alguns bois de sotaque de orquestra, começaram a também partir pra isso, a usar de um brilho, de coisa como o Boi de Morros, que é um boi famoso, um dos bois mais antigos do Maranhão. Que é maravilhoso, com um trabalho maravilhoso, mas que hoje é um boi gigantesco,

³⁹ Selma Figueiredo assina reportagem no jornal O Estado do Maranhão (27/06/2001, caderno Alternativo, p. 1) que trata desta questão e compara as inovações dos bois de orquestra com a resistência dos bois de matraca e pindaré em manter a tradição. No mesmo jornal Jomar Moraes (presidente da AML) intitula *A parintinização do bumba-meu-boi* a sua crônica semanal onde critica a diluição das fronteiras entre os sotaques, ao copiarem indumentárias entre si, e os riscos de contaminação dos ‘grupos naturais’ pelos modismos dos parafolclóricos – outra denominação para os grupos alternativos. (27/06/2001, Alternativo, p. 8).

que, é um boi supercolorido, com muito brilho, muito prateado, muito dourado. Pra que? Pra reluzir pra chamar a atenção, parece mais uma escola de samba. E foi levantada essa discussão, em cima dessa preocupação e tal, no seminário que foi chamado Tradição e Modernidade. Pra discutir entre os dirigentes de bumba-meu-boi de todos os sotaques, entre pesquisadores de cultura popular, entre os técnicos da fundação cultural, do centro de cultura popular e tudo, pra que a gente não perdesse o controle e não acabasse deixando com que isso crescesse tanto, que acabasse engolindo, né? O que se chama de tradição, que são o que? São os bois de Zabumba... (entrevista Mário Ferreira, Assessor de comunicação da FUNCMA)

Entretanto, o sotaque de orquestra é um dos que aparece com maior frequência na programação de todos os arraiais, abrindo ou encerrando as apresentações, com até cinco grupos por noite. Diferente dos sotaques anteriores não é destaque nem na festa do João Paulo, nem na de São Pedro, duas festas importante da fase de apresentação.

O sotaque de orquestra, por conseguinte, destaca-se na relação entre os bois como aquele que mais têm trazido elementos novos, considerados possíveis ameaças à continuidade da tradição. Mas, ainda assim, quando se discute contribuições consideradas tradicionais específicas de cada sotaque, que são incorporados aos significados do que é ser maranhense atualmente, o sotaque de orquestra também aparece. Uma toada do boi de Axixá, *Bela Mocidade*, de Donato Alves (1980), é colocada no mesmo patamar do *Urrou do Boi*, e da toada *Maranhão meu tesouro meu torrão* de Humberto do Boi Maracanã, consideradas símbolos do estado e das festas juninas, respectivamente⁴⁰. Para alguns, *Bela Mocidade* seria a toada que melhor representa o São João de São Luís, sendo lembrado que foi gravada por Papete (cantor e compositor maranhense) e por Maria Bethânia⁴¹. Em 2001, na véspera de São Pedro a Governadora do Estado – Roseana Sarney – subiu ao palco no Largo da Saudade e cantou *Bela Mocidade*, durante o Show da cantora Alcione. São acontecimentos que reforçam esta música como um dos símbolos do boi e coloca o sotaque de orquestra nas disputas pela representatividade da tradição, especialmente pelo

⁴⁰ A discussão sobre as toadas mais representativas e símbolos legítimos do São João maranhense e do bumba boi, foi tema das matérias jornalísticas *Hinos do bumba-meu-boi* (O Estado do Maranhão, Alternativo, 24/06/2001, p. 1), e *Poesias que marcaram época* (O Estado do Maranhão, Alternativo, 24/06/2001, p. 3) assinadas por Itevaldo Junior. Nestas matérias estas três toadas são classificadas como os símbolos do São João por músicos e compositores maranhenses.

⁴¹ Veja-se nota anterior.

romantismo atribuído às suas toadas. E o lirismo da toada, bastante acentuado, é significativo na terra de Gonçalves Dias, veja-se o refrão da *Bela Mocidade*:

*Mas é que o vento buliçoso/ Balançava teus cabelos
E eu ficava com ciúme /Do perfume ele tirar
Mas quando o banzeiro quebrava/ Teu lindo rosto molhava
E a gente se rolava/ Na areia do mar*⁴²



Foto 22 – Índias Boi de Orquestra
Fonte: Cd Boi dos Sonhos

Outro tema freqüente de discussão é a rigorosa seleção das índias dos bois de orquestra e as inovações nos arranjos de cabeça, semelhantes aos adereços das passistas das escolas de samba cariocas. Sem que suscite discussões locais, mas que me chamou muito a atenção, é o contraste de tamanho das indumentárias das índias desse sotaque com os demais. Os saiotes e sutiãs, enfeitados de plumas ou com fios de canutilhos, que são muitos pequenos, destacando as formas dos corpos das mulheres. Na assistência diziam-me que elas eram selecionadas pelas formas dos seus corpos: cintura acentuada, pernas torneadas e nádegas empinadas; correspondendo ao que se tornou estereótipo do corpo da mulher brasileira.

Acrescentaria das minhas observações que elas se assemelham em altura, no tom da pele e comprimento dos cabelos. Tendem para o tom de pele mais claro, porém bronzeado, cabelos lisos ou levemente ondulados e na altura da cintura, e são de estatura mediana. Em geral usam meias de nylon, no tom da pele, para uniformizar a cor e acentuar o torneado das pernas. A idade é outro critério de seleção, são moças jovens, que aparentam de 15 a 20 anos. Os traços dos rostos – pela idade, cor da pele e comprimento dos cabelos – ficam

⁴² Itevaldo Junior. *Poesias que marcaram época*. O Estado do Maranhão, Alternativo, 24/06/2001, p. 3.

assemelhados, ainda mais pelo adereço da cabeça, que mesmo podendo variar na cor, tem formas semelhantes. Neste boi, as moças de pele mais escura ou de corpo mais cheio, dançam como rajados, usando calça e camisa de mangas compridas, sobrepostas por gola e saiote bordado. As índias, situadas no centro do conjunto de brincantes, ganham mais destaque ainda.

Durante a apresentação de um boi de orquestra, em diferentes ocasiões que observei, o público, que se encontrava disperso nas barracas, bares e arquibancadas, movia-se para formar uma roda, compacta e numerosa, em volta da brincadeira. Os comentários mais freqüentes que ouvia era sobre as índias, as indumentárias e a similitude de corpos entre elas, enfatizando-se a rígida seleção a que eram submetidas para dançar no boi. Uma senhora, querendo enfatizar que os critérios são rígidos, disse-me de uma vizinha que fez até uma dieta, para tentar a seleção para índia no Boi Nina Rodrigues – considerado o que tem as índias mais bonitas. Havia elogio para a beleza das índias, mas havia também críticas e ironias sobre o exagero das plumas e brilhos. A ambigüidade sugeria a dificuldade gerada na classificação do boi, diante das transformações que vêm ocorrendo. Parecia que o público não sabia como operar com a seleção das índias, semelhante a um concurso de beleza, quando, até a década de 1970, poucas mulheres brincavam boi (Canjão, 2001)⁴³. O público também parece surpreso e admirado com a posição na estratificação social dos brincantes dos bois de orquestra, principalmente os mais recentes, que se originam em bairros de classe média da cidade de São Luís⁴⁴.

O boi de orquestra é também o preferido das mulheres da assistência, que gostam da suavidade das danças e do romantismo das músicas. Algumas mulheres me deram outra justificativa desta preferência ao classificarem os outros bois, especialmente o de matraca, como sendo boi de homem ou para homem. Durante a apresentação dos bois de orquestra, muitas jovens dançavam em pequenos grupos na roda formada pela assistência, imitando os volteios e passos das índias do boi. A coreografia do boi de orquestra enfatiza a sincronia

⁴³ Canjão (2001) destaca que as mulheres que iniciaram a participação no boi de matraca como matraqueiras recebiam uma classificação negativa ligada ao exercício da sexualidade, posto que as regras cotidianas são quebradas durante o ciclo das apresentações do bumba boi.

⁴⁴ Marques (1999) expõe sua experiência de brincante no boi de orquestra do interior do Maranhão e destaca que sua posição de classe média e originária da cidade de São Luís provocou estranhamento entre os brincantes, que buscavam entender porque ela estava ali. Também, foi motivo de estranhamento na cidade de São Luís, ela, enquanto mulher, dançar boi considerado mais adequado para os homens.

dos movimentos das filas, que evoluem simetricamente, numa movimentação quadrangular, tendo as índias mais ao centro. Esta coreografia chama a atenção da assistência, que observa a sincronia entre os brincantes, atenta a quem erra, ou sai do compasso. A evolução da dança é contrastante com a dos outros sotaques, onde os brincantes improvisam coreografias pessoais, a partir dos passos básicos da dança.

O boi de orquestra evidencia uma diferença entre as suas índias, homogeneizadas a partir de um padrão estético rígido, com aquelas dos outros sotaques, as quais são mais heterogêneas e a beleza não é percebida como um critério para selecioná-las. Esta forma de seleção das índias do boi de orquestra revela uma classificação das mulheres, baseada numa hierarquia de cor da pele, onde o mais claro predomina sobre o mais escuro. Também elabora padrões de beleza, que podem ser transpostos como parâmetros para avaliar as mulheres no Maranhão, reforçados por símbolos que definem o que devem ou podem ser os maranhenses⁴⁵. Por sua vez, o empenho das mulheres em serem selecionadas, sugere que participar deste boi confere prestígio, e a dança das mulheres jovens na assistência, imitando as índias, indica uma legitimação dos padrões que vêm sendo elaborados.

A partir desses sotaques, que oferecem distintos sentidos para a tradição⁴⁶, o boi é apreciado em todas as fases do ciclo da festa – ensaios, batismo, apresentações e morte do boi, nesta ordem de sucessão. Por razões analíticas, não seguirei esta seqüência para apresentar o ciclo da festa, apresentarei no próximo item os rituais que abrem e encerram a fase de apresentações (batismo e morte do boi), nos dois últimos itens a fase de apresentações. Esta opção de quebrar a seqüência temporal do ciclo da festa tem por objetivo destacar a fase de apresentações que toma toda a cidade, e oferece distintos ângulos de apreciação: quanto às posições sociais das pessoas que compõem a assistência; a localização dos arraiais; os tipos de festas fora dos arraiais que compõem a fase de

⁴⁵ Aqui fica evidente a dimensão de gênero que perpassa a organização do boi, que o boi de orquestra permite revelar. No caso maranhense liga-se com a dimensão de raça, semelhante ao que ocorre no Brasil na formulação da identidade nacional. A este respeito veja-se Corrêa (1996), sobre a criação da mulata e sua relação com identidade nacional. Ver também Piscitelli sobre gênero e raça na mídia brasileira. Ver também: Bordo (1997), mais especificamente para a relação entre padrões de beleza e reforço da desigualdade racial entre negros e brancos, a partir da concepção atual do controle sobre a reformulação do corpo que reforçam os significados de beleza atribuídos aos brancos, ou seja, quando as pessoas procuram este tipo de recurso da medicina e estética corporal, querem parecer com pessoas brancas.

⁴⁶ Cavalcanti (2000) mostra como as escolas de samba do Rio de Janeiro são classificadas, conjunturalmente, como mais e menos representativas da tradição, ora uma ora outra pode realizar mais ou menos inovações.

apresentações; e também, porque há novos tipos de grupos formados a partir da estrutura do boi, e trazem novos elementos para pensar o folguedo e identidade. Por sua vez, os dois rituais propiciatórios (batismo e morte), acontecem num mesmo espaço, a sede do grupo, para onde converge um tipo de assistência mais restrito, assistência que parece ter objetivos mais específicos nesta relação com o folguedo, assim como são mais concentrados os sentidos desses rituais para o grupo que realiza a brincadeira, especialmente para afirmar os laços de aliança do próprio grupo e dar continuidade ao folguedo. Também, porque, estes rituais, densos de significados, parecem ser os preferidos pelos políticos locais para evidenciar suas relações com o os grupos de boi, havendo uma troca recíproca de legitimidade. Por isso quebro a seqüência em que a festa ocorre, para destacar as relações e mediações que ela propicia para a experiência de identidade. Reiterando, no próximo item, discuto os rituais de batismo e morte; e nos dois últimos itens a fase de apresentações do ciclo da festa do bumba meu boi no Maranhão.

2.2. Trocas de bênçãos para circulação e encerramento: o batizado e a morte do boi.

2.2.1. O batismo.

O batizado deve ser no dia 23, véspera de São João⁴⁷. O ritual tem o objetivo de preparar o boi para se apresentar fora do seu terreiro, ou seja, da sua sede. Neste caso todo o folguedo está simbolizado na figura mesma do boi, o qual é colocado em cima de uma mesa, em frente de um pequeno altar erguido para São João. Altar enfeitado com flores artificiais, velas, e a imagem de São João em destaque. O boi é que será batizado, apenas ele, imóvel sobre a mesa, ladeado pelos padrinhos, o amo e os oficiantes da cerimônia, seguidos pelas autoridades políticas, e, em círculos sucessivos, vão se dispondo todos que vieram ver a sagração do boi, inclusive os brincantes, que não ocupam lugares específicos. Esta consagração é simultaneamente um ritual de purificação e de proteção para a saída do

⁴⁷ Fui informada que alguns grupos estão deixando esta pratica, ou movendo a data. Não realizar o batismo é considerado uma quebra do ritual, antecipa-lo é considerado uma estratégia válida e seria decorrente dos processos de adaptações para a continuidade do folguedo, porém realizar depois do dia 23, perde seu sentido propiciatório de proteção e de sucesso para o grupo. Entretanto, este fato não parecia causar maiores polêmicas, sendo mais ressaltadas as modificações nos grupos de acordo com os conteúdos e sentidos de tradição a eles associados.

boi para os espaços das apresentações, que ocorrerão até o ritual da morte, que encerra o ciclo anual da brincadeira. É o momento de apresentar o novo *couro* do boi para os brincantes e para a assistência.

O boi tem padrinho e madrinha. Nesta escolha, há uma troca recíproca de obrigações e de poder. Ser padrinho e madrinha confere distinção às pessoas escolhidas para estas posições. E por sua vez, quem está nestas posições, contrai obrigações com o grupo, de preparar o boi para se apresentar em diferentes terreiros até o ritual da morte. Estas obrigações dos padrinhos são de diversas ordens: econômico, moral, político. Os padrinhos, em geral, são convidados pela posição social que ocupam na comunidade. Pode ser sua condição econômica mais estável, o poder político (não apenas por ocupar funções políticas, mas também a capacidade de articular relações com as instâncias políticas mais abrangentes), ser considerado um guardião dos preceitos morais defendidos pelo grupo; ou ocupar um lugar de destaque na história do folguedo, que lhe confere uma aura de portador da identidade do próprio grupo⁴⁸.

O apadrinhamento simboliza uma gama de relações, que dão sustentação ao grupo que organiza a brincadeira. Ele expressa as hierarquias, pois confere legitimidade a quem ocupa posições elevadas no grupo, ou a quem irá ocupá-las. O ritual do batismo também condensa e apresenta para o grupo, suas relações com a cidade de São Luís. Estas relações possibilitam compreender o prestígio e significado da brincadeira para a cidade. Por sua vez, os que vêm de fora assistir ao ritual, e são colocados em lugares de destaque, procuram estabelecer ou fixar posições sociais fora deste espaço. Ou seja, ser “bem aceito” no grupo de boi, pode significar, maior prestígio por estar mais próximo de um símbolo que expressa, mais do que outros, o que é ser maranhense atualmente. E o reconhecimento do grupo que faz o boi, para aqueles que vem de fora, parece ser maior quando é dado no momento do batismo, posto que este ritual demarca temporalidade – a partir dele o boi pode circular por toda a cidade; e apresenta o *couro* do boi para todos os participantes – *couro* que reafirma ou traz novos símbolos que conferem significados ao Maranhão.

Portanto, no batismo, a figura do boi torna-se fundamental, e sua simbologia encontra-se condensada nos bordados do *couro*, que recebe um reforço significativo, pelas

⁴⁸ Ver especialmente Carvalho (1995) e Canjão (2001).

novas indumentárias usadas pelo conjunto dos brincantes, especialmente o personagem do amo⁴⁹. O que se vê retratado no *couro* do boi são: bandeiras; brasões; as raças, consideradas fundacionais da nação e do estado; os santos – guardiões da sacralidade; a natureza fértil do Maranhão; suas lendas que integram o sentido local de história; monumentos, para referendar a erudição; políticos (os heróis?); e, o próprio boi – o símbolo de maior significado onde tudo se condensa. Não posso deixar de citar um romance para dizer, enquanto metáfora, que me parece dizer melhor que tipo experiência é mediada pelos bordados do seu *couro*: *A grande vantagem dos Zodíacos, Cartas de Baralhos, bandeiras, Brasões, (...) era que, com eles, eu enchia o Buraco cego e vazio do Mundo e o Deserto-assírio da minha alma. Sentindo meu sangue pulsar com violência, não havia mais como duvidar de mim. Meu sangue me garantia a existência do meu corpo, e o corpo, a de minha Alma*⁵⁰. Como se vê nas fotografias reproduzidas abaixo



Fotos 23 e 24 – Laterais do *couro* do Boi da Maioba do ano de 2000⁵¹.

E foi assim que este ritual me pareceu ao assisti-lo. No batismo do Maracanã, em 2002, estavam presentes o governador do estado do Maranhão, sua esposa, o presidente da

⁴⁹ Prado (1977:172) considera que o boi é um símbolo condensado, baseando-se a autora em Turner, e afirma que o boi impregna *o bumba de uma polivalência de significados que nos alertam sobre os vários ângulos através dos quais este ritual pode ser analisado: como um conflito econômico e político, como um rito messiânico, como um lugar de brincadeira e um contexto religioso para o cumprimento de promessas.* (p.172)

⁵⁰ Ariano Suassuna, *Romance d'A Pedra do Reino* (1970:436)

⁵¹ Esta simbologia transparece ainda o boi como revista do ano posto que o ano de 2000 foi de comemoração dos 500 anos da nação. Porém este tipo de símbolo é recorrente independente de uma data nacional marcante, no *couro* de 2001, o boi da Maioba trouxe novamente bordado o próprio boi da maioba com as bandeiras do Brasil e do Maranhão reproduzidas.

FUNCMA, o presidente da AML. Em 2001, no batizado do boi da Maioba, estava a então governadora do estado do Maranhão, Roseana Sarney e seu esposo, segundo noticiaram os jornais locais⁵². Estas relações evidenciam um jogo político e de forças, no qual as partes envolvidas disputam legitimidade, prestígio e poder, simbolicamente postos no *couro* do boi. Por sua vez, as relações entre políticos e grupos de boi – assim como os símbolos reafirmados e concentrados no *couro* – são reforçadas com sua publicação nos jornais, como se vê na reprodução abaixo:



Foto 25 – Roseana no batismo do Boi da Maioba em 2001⁵³

Por conseguinte, considero que o bordado de uma bandeira do Maranhão, entrelaçada com a do Brasil, não é meramente figurativa, elas pretendem expressar que há uma relação entre região e nação⁵⁴. Da mesma maneira, quando no *couro* do boi se vê três rostos representando o que é classificado de índios, negros e brancos, reafirma-se a

⁵² Infelizmente não assisti ao ritual em 2001. Na ida para o bairro da Maioba, que fica no limite com o município de Paço do Lumiar, havia um grande engarrafamento provocado pelo fluxo de veículos indo para o batizado e o carro em que estava envolveu-se num acidente.

⁵³ Estado do Maranhão, 25/06/2001, 1ª página.

⁵⁴ Lembro que a história maranhense é marcada pelo esforço de recuperar para o estado uma posição de prestígio nacional, perdido com as sucessivas crises econômicas.

formação racial do povo e relações daí decorrentes. A beleza estética dos bordados parece se unir a estes sentidos, dando-lhes mais e maior relevância. A arte que o bordado contém, o tempo necessário da sua realização, o trabalho empregado, tudo reunido, parecem querer dizer que a própria identidade está ali contida no *couro* de veludo do boi, que encena as relações da sociedade que ele, em si, é convidado a re-apresentar (De Coppet)⁵⁵. E, por isso, a relevância política que o batismo assume em São Luís, é o momento em que, o símbolo que assume centralidade nesta configuração cultural que exprime e afirma identidade, passa a ser encenada em toda a cidade, expressando suas relações e contradições e suas possibilidades de tradução e continuidade. Dessa forma ele se sacraliza na leitura que a assistência faz sobre o boi. Em certo sentido, no momento do batismo, são suspensas as disputas de significados que atribuíram ao boi sua importância atual, para fortalecer o símbolo boi como eterno e fundacional, do que vem a ser o Maranhão. A fase seguinte, das apresentações, recoloca o boi, denso de significações distintas, na cidade, estabelecendo-se diálogos conflitivos e consensuais, na afirmação de identidade.

2.2.2. A morte do boi

A festa do boi, de tão grandes proporções – em duração, em extensão pela cidade e pelo estado, em densidade de significados e de relações, em intensidade de sentimentos e emoções – encerra-se com um outro ritual, em torno do qual realiza-se outra grande festa, localmente referida como “a festa da morte do boi”. A morte do boi envolve o grupo de origem da brincadeira durante uma semana. Segundo Prado (1977) o ritual da morte, para o grupo que ela estudou, significava fazer, finalmente, “a festa do boi” para o dono da brincadeira.

No ritual da morte, o boi é do seu dono⁵⁶, e enfatiza as relações internas entre os brincantes, sentido que é também atribuído pelos outros autores (especialmente, Carvalho,

⁵⁵ Nas duas estadas no campo assisti na retransmissora de TV local, mais de uma reportagem jornalística sobre a confecção do *couro* e das indumentárias, entrevistando os artesãos, homens e mulheres, durante o trabalho.

⁵⁶ A autora mostra que as fases da brincadeira têm distintos objetivos, e, portanto, diferentes relações são estabelecidas entre o organizador e a brincadeira e entre os brincantes e a sua comunidade. Dessa forma, os ensaios são para agregar e preparar os participantes; o batismo, testa a aceitação pela assistência; as apresentações são para arrecadar recursos – o retorno do empreendimento, posto que o boi tem também o objetivo de se apresentar como um espetáculo; e finalmente, a morte, quando o dono da brincadeira é o dono

1995; Canjão, 2001; Marques, 1999)⁵⁷. Marca o retorno do boi para brincar no seu terreiro, após a peregrinação da fase de apresentações. É também o momento de retribuir aos brincantes, e àqueles que organizaram a brincadeira, com comida, bebida e festa a sua lealdade ao grupo.

O ritual da morte dura dois dias, durante os quais se encena a fuga do boi, que se esconde numa casa da comunidade, seguido da sua perseguição e captura, quando é trazido para o terreiro, dança-se pela última vez e depois se encena a morte (Carvalho, 1995; Canjão, 2001). O boi é sangrado e seu sangue, simbolizado por vinho tinto, é distribuído entre os presentes como sinal de boa sorte e proteção⁵⁸. Como no batizado, o boi tem padrinhos para o ritual da morte, com obrigações de propiciar recursos para festa, como comida para os brincantes, prendas para o mourão⁵⁹ e os bolos que são distribuídos após a morte ritual. O apadrinhamento serve para reforçar posições sociais dentro do grupo onde o boi se origina. A relação com os de fora diminui de intensidade, mesmo que já existam iniciativas de políticos e autoridades, que buscam conseguir legitimidade para ocupar cargos no estado ou na cidade de São Luís⁶⁰. Entretanto, permanece intenso o sentido de retorno e agradecimento ao boi por sua polissemia, e por ter sido mediador para interpretar,

da festa, simultaneamente encerra o ritual e as relações que se criaram entre os brincantes, recolocando-as na dimensão da estrutura das relações cotidianas. As obrigações de apresentações são na sua comunidade de origem nos dias 24 e 29 (São Pedro). Se no dia 24 a brincadeira consegue agradar então poderá ser convidada ou se oferecer para dançar nas festas de santos diversos de outras localidades. A partir daí as apresentações se davam por contrato, com pagamento em dinheiro. Com estes recursos o dono do boi preparava o ritual da morte do boi. Prado considera que a fase em que o boi dança em outras localidades mediante contrato, confere à brincadeira o caráter de uma empresa (1977:95). A autora critica as análises que classificam as manifestações da cultura popular como espontâneas e que excluem, ou não conseguem identificar a possibilidade de uma estrutura cujo objetivo é também ganhar dinheiro. Ela ironiza e coloca que algumas concepções consideram que por ser do “povo” tem que ser ingênuo. Entretanto, considero que a autora ao analisar assim para dar relevo aos contratos e o sentido econômico que também perpassam as festas, parece desconsiderar a dimensão de reciprocidade também nestas relações contratuais.

⁵⁷ Nos autores destacados a descrição da morte salienta os significados internos do ritual para a brincadeira e o grupo social em que se insere. A dança do boi que foge e se recusa a morrer é elaborada como um drama que representa o que o grupo sente naquele momento: o distanciamento entre eles, causado pelo retorno ao tempo comum das atividades práticas da vida, encerrando o tempo incomum do boi.

⁵⁸ A densidade de significados e das representações das relações sociais é enfatizada nas obras dos autores maranhenses sobre o boi. A descrição evidencia a emoção dos participantes da festa. Emoções que oscilam entre a tristeza da despedida, e a alegria pelo sucesso do ano e pela esperança do retorno no ano seguinte. Assisti apenas ao ritual da morte do Boi da Maioba em 2001, um dos primeiros bois a realizar a morte no final do mês de junho. Os outros grupos fazem o ritual a partir de agosto, depois que retornei do campo.

⁵⁹ Uma árvore que é derrubada para este fim, e fincada no terreiro do boi e enfeitada com pequenos presentes, que são prendas a serem distribuídas após a morte do boi.

⁶⁰ Canjão (2001:176) afirma que a festa vem ganhando cada vez mais significado para toda a cidade de São Luís, sendo uma das festas mais importantes para os maranhenses segundo esta autora.

traduzir e dar significados a uma identidade que abrange o Maranhão. Mesmo assim, o ritual da morte também é um espaço para encenações políticas, posto que quanto maiores forem as festas do ritual da morte, maior e mais importante é o prestígio e o lugar do boi na cidade, e entre os demais grupos do seu sotaque. Portanto, entre os conteúdos internos da encenação da morte, está o fortalecimento da brincadeira e do grupo social em que se origina. Dessa forma encerra-se o ciclo da festa do boi onde os significados que dão sentido à formação de identidade maranhense atual são avaliados, mas são também vividos e experienciados. A seguir, como enfatizei antes volto-me para analisar a fase das apresentações, que se situa entre estes dois rituais, onde o que eles exprimem de forma mais contida e localizada passa a ser vivenciada por toda a cidade.

2.3. Circulações da assistência: os bois e seus sotaques na fase de apresentações

A fase das apresentações do ciclo da festa do bumba meu boi inicia-se um dia após o batismo, em 24 de junho, dia de São João, e se encerra com o ritual da morte do boi⁶¹. É considerada, pelos estudiosos do boi e pela assistência maranhense, como a *época certa* das apresentações, com seus limites marcados ritualmente – batismo e morte. É a fase em que o boi dança fora do seu terreiro, através de contratos e pagamento de cachês, ou por obrigações de reciprocidade com pessoas que apóiam a brincadeira durante sua fase de preparação. Parte da fase de “apresentações” do boi coincide com as festas juninas, cuja estrutura organizativa e as outras danças envolvidas, foram tratadas no capítulo 1. Por sua vez, o período junino é o momento de maior visibilidade do boi na cidade, quando os arraiais funcionam quase todas as noites.

Terminado o período junino, os bois continuam as apresentações, mediante cachê ou para retribuir obrigações contraídas com seus colaboradores, mas diminui visivelmente a sua intensidade: diminui o número de grupos e de pessoas na assistência e, as apresentações se concentram nos finais de semana. Nesta fase, os convites recebidos pelos bois, estão relacionados ao prestígio da brincadeira e às suas obrigações de reciprocidade. É como se a fase de apresentações estivesse subdividida em duas etapas – o período junino mais intenso e de predomínio das apresentações financiadas pelos órgãos de promoção cultural; e a

⁶¹ A morte do boi deve ocorrer, no máximo, nos primeiros dias de novembro (Prado, 1977)

segunda etapa, a partir de julho até o ritual da morte, cujos patrocinadores de apresentações são principalmente bares, hotéis, restaurantes ou festas particulares e de bairros.

A fase de apresentações sugere uma continuidade e extensão do batismo, ao mostrar o *couro* para toda população da Ilha de São Luís. O bumba boi vai se tornando mais próximo e todos podem participar, o *couro* é mais intensamente conhecido e apreciado, seus símbolos são interpretados e avaliados, atribuindo-se sentidos que reforçam ou reconfiguram os arranjos culturais que exprimem ser maranhense. Avalia-se também o conjunto da brincadeira. Nela a roupa do amo é destacada – quanto aos padrões estéticos adequados a cada sotaque – pela sua posição de conduzir o grupo e cantar as toadas. A indumentária dos brincantes é observada com o objetivo de avaliar se a brincadeira está bem e, indica o seu prestígio na comunidade e nas instituições de cultura. A assistência utiliza os seguintes critérios de julgamento: fitas dos chapéus dos “rajados” longas, fartas e limpas; bordados bem feitos e bem cuidado; tecidos de maior ou menor qualidade; penas bem coloridas, inteiras, novas e fartas. Quanto mais suntuoso parecer o conjunto do bumba boi, maior será seu sucesso junto à assistência, que associa estas características à capacidade do grupo, tais como: ter reconhecimento no bairro de origem; saber fazer alianças no contexto da cidade de São Luís; garantir apoio das instituições de cultura; criar novos espaços de apoio e/ou reconhecimento. Posto que, por um lado, é a capacidade de articulação com os apoiadores, que garantem os recursos necessários para manter e dar continuidade ao grupo; e por outro lado, revela a organização interna, propiciadora de uma administração dos recursos recebidos em benefício de todo o grupo, e não de alguns.

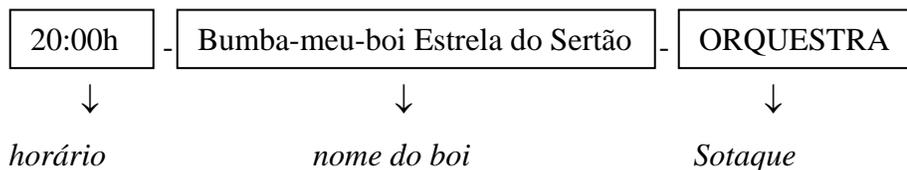
Na maioria dos arraiais que visitei, a assistência, durante as apresentações, posiciona-se de pé, em torno das brincadeiras, no mesmo nível dos brincantes. Não percebi distribuição de espaços específicos demarcadores de poder, ou desigualdade entre as pessoas da assistência, as quais se distribuíam, nos espaços de apresentação, de acordo com a ordem de chegada para esperar as atrações. A quantidade de pessoas que se coloca em volta da brincadeira, mostra os sotaques de bumba boi mais apreciados, e dentro de cada um deles, qual grupo de bumba se destaca. É um público que tende a ser educado e respeitoso, que permite a evolução da dança. Sua participação na dança se faz fora do cordão, imitando a coreografia desenvolvida pelos brincantes, sendo em geral mulheres jovens que seguem os passos das índias. As pessoas só entram no cordão se forem

convidadas, e ainda assim com alguma relutância; na maioria, aceitam o convite moças, rapazes e algumas crianças. As pessoas de fora, na condição de turista, são estimuladas a entrar na brincadeira pelos locutores, ou pelos amos dos bois, sendo comum, no final das apresentações dos sotaques de orquestra e dos grupos alternativos, chamá-las para dançar junto com os brincantes. Independente do sotaque, mesmo que não haja um convite, os turistas são mencionados e recebem as boas vindas pelos amos dos bois.

É na fase de apresentações que o sotaque do boi e os grupos alternativos mostram sua importância para a cidade, evidenciando-se nos intensos deslocamentos de público entre os arraiais, para assistir e avaliar as brincadeiras de sua predileção. Um dos temas mais salientados nas conversas sobre o boi é a diferença de sotaques. Em 2001 e 2002, os livretos de divulgação da programação do São João, produzidos pelo governo do estado, traziam na primeira página a explicação que reproduzo abaixo:

Conferindo⁶² sua programação

Procure o arraial da sua preferência. Consulte pelo horário, grupo ou sotaque o que deseja assistir e divirta-se.



Os bois que estão sem grafia bumba-meu-boi são os alternativos⁶³.

Percebe-se assim, como a distinção dos bois em sotaques é importante, em duas direções: primeiro, os sotaques indicam as diferenças entre os bois classificados de “popular”; segundo, distingue os que “são populares”, dos que “não são populares” – ou

⁶² Na programação de 2002 ao invés de conferindo o verbo era *conhecendo*.

⁶³ Os grifos nesta citação são meus.

seja, alternativos ou parafolclóricos. Neste sentido o sotaque opera na classificação das danças recentemente criadas, assim como, regulando as modificações nos grupos tradicionais. Neste último caso, parece haver um sentido de autenticidade nas discussões locais, por conta da regulação de conteúdos com base num código estabelecido, que opera através dos sotaques⁶⁴.

2.3.1. As relações da assistência nos arraiais: tradição, pertencimento e negociações de significados.

Como venho considerando aqui, a assistência e os folguedos estão em relação permanente. Estas relações são variáveis e contextuais, e serão analisadas em três níveis. No primeiro, destaco como cada sotaque oferece conteúdos distintos para significar tradição, que mediam as experiências de pertencimento como maranhense. Outro nível enfoca a relação assistência/boi/cultura popular relacionado-a ao local das apresentações, conforme a classificação dos bairros pela posição dos moradores por renda, e sua localização no espaço da cidade. Finalmente, as relações que se configuram a partir das obrigações de reciprocidade do bumba meu boi com seus apoiadores.

Neste processo os sotaques são posicionados nos debates sobre a tradição, segundo os seguintes conteúdos: as contribuições específicas para a história do folgado, conforme apontei antes; os bordados do *couro* do boi e nas indumentárias dos brincantes; a atuação do amo – em particular no boi de matraca; e, mais recentemente, a posição das índias. Simultaneamente estes conteúdos possibilitam que as mudanças sejam avaliadas, sancionando-as ou rechaçando-as, com possibilidades de negociar novos sentidos. Entretanto, a assistência não parece construir uma hierarquia para os sotaques, até porque estes conteúdos são conjunturais, resultam dos embates locais entre tradição e modernidade, por um lado; e, por outro lado, das relações entre os agentes neles posicionados. Ou seja, se hoje as índias, pela indumentária e critérios de seleção são importantes, na década de 80 era motivo de investigação e pesquisa a apresentação extra-época, como conteúdo significativo para o debate sobre tradição e sua relação com

⁶⁴ Na definição de Burke (1989) autenticidade está ligada ao anonimato, posto que o que não tem autor denominado pode ser alterado ao longo do tempo, sem perder o sentido de autêntico, desde que as mudanças operem dentro da dinâmica interna das manifestações populares regulados pela tradição. É neste sentido que emprego o termo autêntico aqui.

identidade. Por sua vez, todos os sotaques são portadores destes conteúdos neste momento: todos têm contribuições específicas para a história do boi, todos têm o *couro* do boi e os bordados das roupas avaliados, todos têm suas toadas apreciadas na voz afinada e potente do amo, todos têm um lugar específico para as índias, sendo que para cada um desses significados, um dos sotaques media as discussões exemplares desses conteúdos.

Na relação da assistência com o sotaque de Zabumba, representado atualmente como o lugar de origem, as alterações parecem mais controladas para que não se tornem muito evidentes. Por exemplo, percebi que na apreciação dos grupos deste sotaque, a atenção era para o detalhe do bordado e as fitas dos rajados, e menos em inovações criativas na avaliação da assistência e também dos estudiosos. A figura do boi, tratado quase sempre por “bozinho”, recebe um olhar de deferência, semelhante ao que ocorre no batismo. A assistência mais passiva e à distância, numa postura de apreciação do *couro*, parece sacralizar a brincadeira, reforçando um sentido de perenidade para os símbolos de identidade, relacionado ao sentido de origem atribuído ao sotaque. Talvez por isso o sotaque de zabumba esteja mais presente na fala que explica o boi, do que numa relação direta no momento da apresentação. Por sua vez, o sotaque de zabumba é destaque da festa de São Pedro, tendo um lugar próprio de relação mais direta com a assistência, mas por ser no espaço sagrado da capela do santo, é recolocado próximo ao sagrado e posição de ser reverenciado.

Do sotaque de pindaré a assistência destaca sua singularidade para afirmar o potencial criativo do boi no Maranhão, sendo uma característica que evidencia a distinção e a diferença. Ter sido escolhido para uma turnê pioneira, e gravação de um disco, assim como, sua inclusão nas primeiras apresentações para turistas, mostrando “o que o Maranhão tem de bom e bonito”, confirma esta distinção que lhe é atribuída. Mas desses acontecimentos os resultados são conflitantes, de um lado surge “o hino do folclore”, e do outro as apresentações extra-época, que questionam a tradição. Atualmente, jornalistas e intelectuais parecem retomar a singularidade deste sotaque, com a figura do cazumbá. O cazumbá foi apresentado como um dos símbolos do boi na solenidade de abertura do Congresso Nacional do Folclore (2002) em São Luís. Ao ser acentuada as diferenças deste sotaque frente aos demais são levantadas algumas tensões sobre em quais limites ele pode operar na configuração cultural de identidade maranhense. Melhor dizendo há alguns

limites na criatividade, que este boi parece apontar, no que se refere não exceder as possibilidades da configuração de cultura que oferece os sentidos de ser maranhense.

A participação da assistência nos bois de matraca oferece a possibilidade de viver tradição como se ela saísse do lugar contido do passado, para ser exposta no presente, sendo apropriada através da brincadeira dentro do boi e na forma de assistir, acompanhando os grupos de um arraial a outro⁶⁵. Ao responder às toadas a assistência está atenta à voz do amo, ao que ele diz, que novas relações são colocadas e que novos agentes podem ser incorporados à brincadeira. Como a relação com este sotaque, em grande medida, é na forma de torcida, reciprocamente, assistência e brincadeira negociam o que ficará para enriquecer conteúdos classificados de tradicionais, e o que deve ser excluído. Como um exemplo, o Boi da Maioba em 2002 colocou um solo de violão na toada de abertura, que não seria de guarnicê, mas de homenagem aos índios guerreiros e que constou das primeiras apresentações do boi em arraiais centrais da cidade⁶⁶. Constam aí duas inovações: uma toada de abertura, que não fazia parte das toadas tradicionais dos bois; e, a introdução do violão num boi, que deve ter apenas instrumentos de percussão. Mesmo que a toada de abertura fosse um canto de reverência ao passado, a inovação não foi aceita. Ficou no registro fonográfico da brincadeira, mas não se repetiu nas apresentações do boi que assisti durante o ano de 2002.

Perece-me que a participação mais direta do público tem, como resultado, a resposta mais imediata da brincadeira, que decide suspender a inovação rapidamente. A criatividade neste sotaque é possível, e até mesmo desejada, para manter a fidelidade da torcida e dos brincantes, no que difere da noção de tradição, decorrente dos sentidos associados ao sotaque de zabumba. O que permanecerá é submetido a uma negociação, permeada pelas tensões sobre o que pode, e o que não pode ser mudado, de acordo com sua torcida que, neste sotaque, parece ser também um dos donos da brincadeira. Assim, quando o mesmo Boi da Maioba incentivou a participação dos matraqueiros da assistência dentro do boi

⁶⁵ Lembro que os outros grupos de boi podem ser acompanhados assim também, sendo que para este sotaque esta característica se acentua por causa das torcidas maiores.

⁶⁶ Não presenciei as apresentações do boi da Maioba nas quais esta toada foi cantada com o violão (Cd Bumba boi da Maioba: A nossa cultura. 2002. Faixa nº 1: Abertura e homenagem aos índios guerreiros. Obs: não consta o autor nem a letra da toada como se dá com as demais faixas do CD). Um professor da universidade do Maranhão me fez o relato do episódio em que o violão foi tocado e da polêmica que causou. Seu tom era de crítica e contrário a esta mudança por descaracterizar o folguedo e esperava minha concordância. Ele não é um estudioso do boi.

(Canjão, 2001), passou a ser imitado pelos demais grupos deste sotaque, posto ser uma inovação que se coadunava com as expectativas relativas à brincadeira.

As disputas entre o Boi da Maioba e o Boi de Maracanã, em torno da maior torcida, oferecem outros exemplos de como a assistência opera com a tradição. Na verdade as torcidas exprimem suas divergências sobre a tradição e suas alterações, no julgamento dos amos como seus guardiões. O olhar se volta para o esmero das indumentárias dos dois folguedos, por um lado, e por outro, pela forma como são aceitas as pessoas da assistência para tocar matraca no boi. O amo de Maracanã é visto como mais cuidadoso no trato da indumentária; mais rigoroso na condução dos rituais de batismo e morte; mais rígido com as desafinações dos matraqueiros; melhor cantor e compositor do que Chagas (amo da Maioba). O Boi da Maioba, por sua vez, é visto como mais maleável na tradição, porém mais democrático, mais *povo*, pois possibilita a incorporação mais livre da assistência no decorrer da festa. Acentuam-se, assim, as características relacionais da Maioba com a assistência, neste sentido expandindo os limites da comunidade para a cidade, como representante da forma tradicional de relação com os bois de matraca. O lugar da vivência da tradição no processo de experiência de identidade.

O sotaque de orquestra, neste momento, aparece como aquele que tem trazido as inovações que provocam discussões mais abertas, sobre o sentido de tradição e os limites de suas transformações. Na história do boi maranhense este sotaque é colocado como o mais recente, por conseguinte com uma relação fraca com a tradição, com poucas contribuições para seus conteúdos. Este tipo de avaliação é mais evidente na obra de Azevedo Neto (1997), esta conclusão se fortalece, na medida em que entre os autores maranhenses estudiosos do boi, ele não aparece como objeto exclusivo de nenhuma pesquisa. Apenas Marques (1999) coloca o sotaque de orquestra na seleção dos grupos que investiga, mas privilegia a relação da cultura popular com os meios de comunicação, sem um estudo da estrutura interna deste sotaque, que é citado como exemplo aplicável a todos os bois. Ao contrário do boi de matraca, que é analisado isoladamente em mais de um trabalho (Canjão, 2001; Araújo, 1986; Sanches, 1997), ou em conjunto com outro sotaque (Carvalho, 1995).

Neste sentido, parece que o sotaque de orquestra teria um valor menor para avaliar os significados tradicionais, talvez por isso o debate sobre ele recaia sobre as inovações e os perigos, segundo uma perspectiva local, da descaracterização que resultariam da *parintinização*. A relação da assistência com este sotaque é mais de apreciação e menos de participação direta. Sendo uma assistência, deste ponto de vista, mais passiva, a possibilidade da sua crítica limitar as inovações pode ser interpretada localmente como menor. As crônicas e matérias de jornais sobre os riscos da *parintinização* revelam que, julga-se como um perigo sua assistência numerosa, assim como, a quantidade elevada de grupos deste sotaque, apresentando-se a cada noite nos arraiais.

O que tem provocado maior atenção da assistência são a forma de seleção das índias e as inovações na sua indumentária. Por outro lado, uma questão não apontada dentro do fenômeno da paratinização, na análise local sobre os bois de orquestra, é que nos grupos formados mais recentemente têm predominado, entre seus organizadores e brincantes, pessoas de classe média. Como salientei, as inovações dos bois de orquestra apresentam uma diferença de qualidade que parece fugir dos padrões classificatórios da brincadeira. Primeiro a seleção das índias baseada em critérios de beleza; e não pro razões devocionais, a forma recorrente de justificar brincar no boi, para todos os sotaques, segundo os autores maranhenses. (Assim, como classificar ou dar significado à seleção dos brincantes por razões estéticas? E não de devoção ou de identificação com o boi, como expressão de relações sociais com o grupo maior do qual o boi recruta seus integrantes?). Segundo, a assistência percebe que a conotação “popular”, para classificar as brincadeiras, está baseada em critérios de estratificação social, a qual é feita pela ocupação profissional, e situam os brincantes nas ocupações inferiores dessa hierarquia. Assim, o surgimento de grupos de boi organizados por brincantes, situados em posições intermediárias na escala das ocupações, coloca um elemento novo para avaliação desta brincadeira. Se o boi é colocado como um representante das expressões simbólicas da vida social das camadas populares, sua realização por setores médios, sai dos limites tradicionais da posição na estratificação social que os brincantes devem ocupar.

O boi de orquestra, frente aos demais sotaques, coloca outros desafios à tradição, que esta mesma tradição, parece não conseguir interpretar, posto que fogem aos sentidos e significados já instituídos. O boi de baixada, por exemplo, ao ser um agente de inovações

realizando apresentações fora de época, conseguia interpretar e legitimar a mudança a partir dos sentidos e significados instituídos pela tradição, posto que fazer apresentações por contrato e pagamento faz parte da estrutura do folguedo⁶⁷. A novidade, para ser aceita, precisaria apenas de uma justificativa que coubesse dentro da lógica tradicional. Segundo Carvalho (1995), a estratégia do grupo foi manter duas figuras de bois: um classificado de boi de promessa ou devoção – que se apresentava apenas durante as fases prescritas do ritual; o outro foi classificado de boi da MARATUR, exclusivo para brincar extra-época. A autora deu-me o seguinte depoimento sobre esta situação, que evidencia as possibilidades de mudanças dentro dos limites que não contrariam os sentidos da tradição:

Se você perguntar pros antigos da brincadeira, eles dizem assim, seu Apolônio, pelo menos, me deu uma resposta, mais ou menos assim:

‘Que nada moça! Não sabem o que dizem! Veja bem: o boi que ensaia, que se batiza, que ganha pique no São João e que morre, esse é o boi do santo. Que a gente faz por gosto, por devoção, por prazer, para se quitar com o auto. Esse boi que sai a qualquer tempo, em busca de um cachê, de um capim [dinheiro, pagamento] Esse é o boi do turismo, é o boi da MARATUR.’

Então, eu perguntei, ele me deu essa resposta, porque o boi dele é um dos que saem fora de época, e tá sempre pronto. E ele continua fazendo ensaio, continua fazendo o batismo, seguindo o ritual, continua fazendo a festa da morte. Então, eu fui perguntar pra ele porque é que ele faz esse ritual, já que está sempre pronto. Então ele fez aí uma distinção, entre o doméstico, que é o boi do santo, e o boi espetáculo, que procura atender o fluxo turístico [meio gaguejado na resposta, num tom um pouco envergonhado]. Agora também o que a gente sente é que existe uma maneira de brincar boi no Maranhão. Que é um referencial para os próprios brincantes.

Semelhante ao que aconteceu com o boi de pindaré, na fala acima, parece ser necessário para os maranhenses encontrar formas de justificar as inovações dos bois de orquestra, para que elas sejam compatíveis com os significados da tradição, de forma que este boi continue sendo importante para compor os símbolos e significados de pertencimento⁶⁸.

⁶⁷ O boi, segundo Prado (1977), sempre teve um sentido de empresa, dado pelas apresentações realizadas entre a morte e o batismo mediante contrato com diferentes tipos de pagamento. Esta conclusão se dá a partir da análise de um boi de zabumba na zona rural de Alcântara-MA.

⁶⁸ Segundo Rapchan (2000), o folclorista mineiro Saul Martins considera legítimas as transformações que resultem das variações regionais ou aquelas que visem manter a coesão do grupo; e são ilegítimas as que derivam de arremedos de outras manifestações (2000:312). Há semelhanças entre as conclusões de Martins com e as críticas aos bois de orquestra pelos maranhenses. Um dos significados locais para a categoria tradição é a passagem de conhecimento de uma geração a outra, regulada socialmente, portanto, as alterações que extrapolem os critérios internos de julgamento devem ser suprimidas. Este parece ser o maior desafio posto pelo boi de orquestra.

A relação do público, com as brincadeiras, confere posições para cada sotaque, posições de acordo com a categoria tradição, que permite aceitar ou rejeitar inovações. Parece-me que quanto mais um grupo de boi opere dentro da suas categorias de tradição e inovação, mais a brincadeira parece legítima e de prestígio, mais ela tem suas apresentações distribuídas por todos os arraiais, mais ela aparece na programação oficial todas as noites. São os bois anunciados com muita ênfase pelos locutores dos arraiais, são os bois que tendem a ser colocados no final da programação para reter o público. Na linguagem dos programadores culturais, são os “bois grandes” para os quais o cachê é maior. E dentre os grandes bois alguns serão os verdadeiramente tradicionais, e outros, ao serem portadores de inovações, chamam para novas negociações e reconfiguração de conteúdos regulados pela tradição.

Dessa escala de posições do boi como portadores da tradição me ocorre uma interpretação alternativa. A classificação dos grupos de boi, numa escala do mais ao menos tradicional, parece fazer eco à polarização entre cultura erudita e cultura de massa sobreposta à cultura popular. Ou seja, as brincadeiras da cultura popular que são “mais” tradicionais, parecem receber os mesmos valores atribuídos às produções de uma cultura erudita pelos intelectuais: a “alta” cultura, a “melhor” cultura, a “verdadeira” cultura. Esta aproximação implícita confere maior prestígio e distinção para os grupos assim qualificados pelos intelectuais, e isto se exprime na mídia, nos anúncios dos locutores nos arraiais, assim como dialeticamente se coaduna com a relação do público com estas brincadeiras. São classificações recíprocas e que só se firmam ao longo do tempo, se houver convergência sobre o que pode ou não exprimir tradição, mesmo que os conteúdos sejam diferentes simbolicamente para cada sotaque. Ou seja, a tradição pode ser re-apresentada através de distintos conteúdos simbólicos, desde que sejam possíveis de se traduzir entre si e se coadunem com as atribuições de significado de cada sotaque.

No outro pólo, a brincadeira classificada como menos tradicional, por trazer inovações mais amplas, sugere uma aproximação da mesma com os valores construídos para a cultura de massa, como também para a indústria cultural, mesmo que não perca seu caráter de cultura popular e sem deixar de ser portadora da tradição, porém numa intensidade menor. As diferenças são mais de grau do que de conteúdo. O boi de orquestra continua sendo boi, continua sendo classificado pelo sotaque no livreto da programação

oficial da FUNCMA, mas com sutilezas de grau na representação local que se faz sobre sua capacidade de transmitir e resguardar a tradição. Em certo sentido recebendo a carga de valores negativos, que se tornaram mais recorrentes na avaliação da cultura de massas, especialmente, seu caráter passageiro, de rápidas mudanças, com o intuito de agradar superficialmente o gosto “não cultivado” das massas, uma classificação dos seus produtos como vulgares.

Assim a fase das apresentações do boi como sugeri, apresenta o *couro* do boi para apreciação da assistência, a qual classifica cada sotaque de acordo com conteúdos específicos para avaliar a tradição. Ela parece servir para recompor os sentidos, que devem ser mantidos ou ampliados pelas novas incorporações que a brincadeira realiza. Estas classificações operam entre os intelectuais, o público, os brincantes e organizadores do boi, os agentes da política cultural, os meios de comunicação nas suas disputas e negociações para julgar os folguedos, selecionar as brincadeiras que devem se apresentar, e legitimar seus conteúdos, arranjados como uma configuração cultural que confere sentido ao Maranhão.

Por sua vez, o boi, através da denominação do sotaque pela cidade que o origina, media afirmações de distintos níveis de pertencimento – bairro, cidade, estado, nação – que são conectados, particularmente na festa do João Paulo e de São Pedro⁶⁹. Ou seja, são realizadas conexões, onde bairro, liga-se a cidade, estas entre si e ao estado, e este a nação, articulando estes distintos níveis de relação e pertencimentos. Por sua vez, os sotaques presentes em São Luís, cada um com uma região de origem firmada no seu próprio nome, parece fazer lembrar as migrações recentes do interior para a capital, e que nesta mudança não se romperam os elos de ligação com as cidades de origem. Pelo contrário, estas

⁶⁹ Esta interrelação de distintos níveis de pertencimento, onde a assistência opera com diferenças e semelhanças mediadas pelo bumba, parece-me sugestivo para fazer uma analogia com tradução, onde os sentidos postos no bumba boi, poderiam cumprir uma função de ressonância de significação. Com a possibilidade de situar relações locais em redes mais abrangentes nas quais se situam, a partir dessa experiência local. Mesmo que resultem de relações desiguais, e com assimetrias nas negociações desses significados. Ou seja, tentar compreender as relações entre o lugar onde se está, com os lugares mais distantes, aqui pensando nas interpretações de Cunha (1997) na sua análise dos xamãs amazônicos como tradutores de sentidos entre níveis distintos de relações de troca, para que o novo mundo se torne evidente. Das (1995) faz considerações que parecem semelhante ao analisar o acidente de Bopal, porém com direção oposta, ao invés de situar o local em relações mais amplas, a autora evidencia como os sentidos locais sobre dano, moral e dor, afetaram as propostas de indenização das vítimas feitas pelas multinacionais, neste caso o sentido cultural local, alterou os sentidos globais, com maior poder, ainda que, conjuntamente.

relações, através do boi, encontraram uma forma de se exprimir simbolicamente para a cidade de São Luís e parecem oferecer a compreensão das suas diferenças internas, dos vários deslocamentos que foram necessários para construir a cidade como ela é hoje. Um processo que trouxe tensões para sua definição simbólica, instaurou disputas por inclusões de significado, e que os sentidos hoje atribuídos ao boi exprimem sua múltipla composição, através da denominação dos sotaques com os nomes das cidades ou regiões onde foram criados. Sugere que se manter ligado ao sotaque da sua cidade de origem, mesmo mudando-se para a capital, é também uma atitude de reverência com a tradição, é estar conectado aos antepassados. Atitude que se repete, como relata, no seu ritual da morte do Boi da Maioba, que considera ser obrigatório manter a tradição de realizar suas últimas danças, nos lugares onde o boi surgiu, os terreiros considerados co-irmãos, fortalecendo as tradições do grupo (Canjão, 2001:183). Tradição e territorialidade, neste momento, parecem indissociáveis, talvez daí os sotaques enfatizem seus lugares de origem para serem também tradicionais.

Há uma outra dimensão para a relação entre o folguedo e a assistência baseada na distribuição dos arraiais na cidade de São Luís segundo a classificação dos bairros como de classe média e popular (considerando a posição dos seus moradores na estratificação por renda), e entre centro e periferia (distribuição no espaço da cidade – onde periferia está mais relacionada à renda menor dos moradores do que às distâncias espaciais). Retomo a análise dos arraiais focando-a, em duas dimensões: nas apresentações dos bois, e, nas relações internas da assistência, e dela com as atrações, procurando entender as possíveis variações, de acordo com esta significação atribuída aos bairros. Considero que a própria maneira em que a festa se estrutura, possibilita perceber as diferenças entre os bairros e os arraiais neles instalados. Os grupos de boi e a assistência negociam com estas diferenças ao circular entre lugares distintos e hierarquizados, e parecem fazer suas traduções, de forma que sutilmente se desvela o que é possível ser compartilhado.

Nos arraiais centrais a apresentação do boi enfatiza a formalidade da fala do amo, da dança e sua evolução, uma apresentação “caprichada”, porém que busca demonstrar, simultaneamente, o vigor e a força da brincadeira para conquistar o público. Os grupos de boi reforçam sua posição na cultura popular e como símbolo do Maranhão para os turistas e visitantes, e os convidam para dançar, atuando como anfitriões. Nestas apresentações os locutores também assumem a função de mediadores, apresentando cada brincadeira de

acordo com suas características específicas, procurando explica-las para os que vêm de fora, num esforço de tradução das diferenças. Eles destacam as singularidades do Maranhão, no contexto da nação e na relação com outros estados, numa clara no mercado de turismo. Como por exemplo, “O Maranhão é uma terra de festas, de povo alegre e festeiro”. Porém, o povo maranhense é trabalhador – num contraponto com a Bahia, sem cita-la nominalmente. Há um jogo com a diferença reafirmada pelos locutores. A diferença enfatizada no bumba boi ordena as relações, como fonte de diálogo e aproximação e fonte de disputa com o país e com outros estados, num movimento onde a diferença permite também a relação e sua regulação.

Esta ação dos locutores reforça os valores de pertencimento para dentro – os maranhenses – e para fora – turistas e visitantes, mostrando que a sua fonte de simbolização fundamental situa-se hoje numa cultura popular. Os locutores acrescentam nas suas falas explicações que complementam os significados, que definiriam o Maranhão atualmente. Eles falam da história e da erudição, expressos no título de *Atenas Brasileira*; da arquitetura; da fundação francesa; da riqueza da produção literária e da poesia. Os locutores ressaltam a profunda devoção e religiosidade dos maranhenses, relacionando-as com as festas de junho. É uma tradução para os maranhenses, porque nestes arraiais centrais estão presentes os moradores dos vários bairros de São Luís, e no estreitamento das relações entre eles, as diferenças sociais e simbólicas, que demarcam posições estruturais internas permanecem, porém são oferecidas à tradução para se dar o entendimento e o sentido de continuar pertencentes e partilhando uma mesma identidade, configurada a partir da centralidade simbólica do bumba cuja polissemia, possibilita ordenar estas relações múltiplas.

Esta festa quer também apresentar o Maranhão para o Brasil. Nela os elementos repetitivos da afirmação de uma identidade brasileira são ecoados para incluir o Maranhão no Brasil. Enaltecem as diferenças que existem no estado para se distinguir, porém não deseja se colocar intransponível enquanto diferença, mas antes reivindica que os significados canônicos de Brasil se alarguem para conter o Maranhão. Aqui há uma tensão sutil entre o homogêneo e o heterogêneo que marcam a formação de identidade do Brasil e do Maranhão. Todavia, subjacente à heterogeneidade, que procura ser posta em relevo as

diferenças entre Brasil e Maranhão, pa\recém norteadoras das relações entre ambos, semelhante a articulação que apontei antes, entre bairro, cidade, estado e nação.

Se os arraiais centrais apresentam este adensamento de significados e relações sociais, nos subúrbios a diferenciação entre as brincadeiras e a assistência parece menor. As brincadeiras se apresentam menos solenemente, brincam e provocam a assistência demonstrando sua intimidade com os que estão ali – nestes subúrbios a intimidade será maior ou menor de acordo com a relação do próprio bairro com os integrantes da brincadeira. Por exemplo, o boi da Maioba tem ligações fortes com alguns bairros da capital, como por exemplo, o COHATRAC, onde pude observar o “à vontade” da apresentação, mas também a necessidade de expressar força e vigor na brincadeira, ainda que a apresentação se desse às 5 horas da manhã.

Nos arraiais periféricos algumas pessoas buscam se legitimar, diante dos amigos e vizinhos, mostrando que possuem intimidade com os brincantes, especialmente com os organizadores das brincadeiras, como acontece no ritual do batismo. Parecem procurar fortalecer suas relações dentro de um grupo, a partir da relação com as brincadeiras da cultura popular, em especial o boi. Os locutores agem no sentido de estabelecer a relação entre a brincadeira e o bairro, como forma de expressar as relações de aliança ou disputa dentro e fora de dele. Por exemplo, citam nomes de moradores e como eles se relacionam com os folguedos, que tanto pode ser o boi como outras manifestações. São os locutores que anunciam as presenças ilustres ou autoridades que vêm ao bairro e prestigiam suas manifestações. Os anúncios dessas relações são de ganhos de poder recíprocos, para moradores e visitantes do bairro e, simultaneamente, situam o bairro nas redes maiores e amplas das relações que estruturam a cidade, em todos os casos através da mediação da cultura popular.

Nos arraiais de classe média as apresentações das brincadeiras, foram as que me pareceram mais formais, com uma distância maior entre as brincadeiras e a assistência. Neles as barracas estão quase todas lotadas, e em volta delas muitas pessoas passeiam em busca de ver e serem vistas. Uma moradora da Renascença – um bairro de classe média de São Luís – disse-me que entrar no boi para tocar matraca é algo muito recente para muitas pessoas do bairro. Até cinco anos atrás, brincar o São João era sentar-se nas barracas e ver

de longe a evolução dos brincantes, ficando-se mais atento a quem estava ou não presente no arraial. Tal atitude sugere uma sobriedade na forma de ter no boi um símbolo de mediação. Por sua vez, o São João é a época em que os parentes que residem em outras regiões do país voltam a São Luís. Algumas pessoas chegaram a comparar o São João de São Luís com o significado do Natal, no sentido desta data ser a época de revigorar os laços de parentesco e amizade. Se estas relações aparecem com mais força na descrição que faço da classe média, não implica numa ausência desta dimensão para os outros estratos sociais. Da mesma forma, não implica que, para os estratos médios, as manifestações classificadas de cultura popular, e dentro dela o bumba boi, não sejam um símbolo para dar significado a ser maranhense, mas apenas que esta significação se efetiva mais clara e diretamente no fortalecimento de outros laços e relações sociais. Deve ser salientado ainda que o surgimento de brincadeiras de boi de orquestra, organizado por pessoas dos estratos médios, pode vir a dar outros sentidos às relações entre este estrato e o bumba boi⁷⁰.

Quando o boi se desloca das arenas dos arraiais e cumpre suas obrigações de reciprocidade, que observei acompanhando o boi da Maioba, a forma da apresentação se modifica⁷¹. Nestas ocasiões as apresentações foram na rua, no trecho em frente da casa para quem se retribuía a obrigação. Quem estava para receber o boi havia se preparado para oferecer bebidas e comida para os brincantes. Apenas numa delas a rua se assemelhava a um arraial: enfeitada com bandeirinhas, iluminada, sistema de som, tabuleiros e barracas improvisadas para venda de comida e bebida.

Nos três casos, a vizinhança reunia-se na rua, ou apreciava o boi e seu batalhão das janelas e pequenas varandas das suas casas, indicando uma certa ansiedade pela chegada de um visitante muito importante e, a percepção da raridade desse tipo de encontro, com o

⁷⁰ Estas descrições têm um sentido mais indicativo. Elas pedem um aprofundamento pela própria diferenciação interna do que aqui chamo estratos médios e das populações dos subúrbios da cidade. Servem para evidenciar como a tecitura do processo de formação da identidade no Maranhão se dá quase como numa sobreposição de camadas, que a cada uma que se ergue novas possibilidades se levantam. Por sua vez, nessa forma de participação da classe média de São Luís das festas juninas, com uma postura mais distanciada da cultura popular, parece haver uma semelhança com os resultados de Norvell (2001) sobre a identificação das classes média e alta, do Rio de Janeiro, com os símbolos nacionais (samba, carnaval e mestiçagem racial). Segundo este autor estas classes não conseguem se identificar com estes símbolos, sentindo-se um pouco deslocados dentro da sua cidade e do Brasil.

⁷¹ As apresentações dos bois para retribuir obrigações não são de ampla divulgação, fui informada sobre apresentações deste tipo por um grupo de zabumba e pelo boi da Maioba, porém só pude acompanhar este último. A primeira vez que segui este tipo de apresentação foi em 2001, as duas últimas foram em 2002 e aconteceram numa mesma noite.

crescimento atual dos bois, particularmente o da Maioba. E também de afirmação de pertencimento ao grupo de boi, quando se foi forçado a mudar de bairro ou de cidade no processo de transformação recente da capital. Como por exemplo, numa das apresentações a dona da casa, moradora do bairro da Alemanha, informou-me que estava cumprindo uma obrigação familiar deixada pelos avós, moradores da Maioba, de pagar a promessa recebendo o boi anualmente. Ela deixava transparecer muito orgulho pelo boi continuar cumprindo este compromisso, por afirmar a tradição, e sua ligação com o bairro de origem⁷². O boi, ao se apresentar, transmitia um sentimento de proximidade, intimidade e descontração, não havendo fronteiras entre quem dançava com suas indumentárias e quem assistia, numa intensa circulação de pessoas por entre a evolução da brincadeira, pessoas que se cumprimentavam e se reconheciam.

Assim, esta forma de apresentação representa simultaneamente relações sociais, relações com o sagrado, e pertencimento a uma comunidade, que se espalhou por São Luís à medida que a cidade crescia⁷³. Através dessas distintas relações o boi faz a mediação da experiência de identidade. Mas num novo contexto, onde o boi expressa uma identidade do estado e da cidade, significando um conjunto maior. Nesta apresentação de retribuição, permanece a afirmação dos níveis de pertencimento quase concêntricos: bairro, cidade, estado. E estes distintos níveis de pertencimento, o sotaque em que o boi expressa ser maranhense, os diferentes arraiais pelos quais transita, evidenciam o sentido do boi como símbolo do estado. Nesta formulação do “ser maranhense” elabora-se também as experiências de identificação, resultando de disputas políticas, que alteram ou mantêm posições, conferem ou retiram poder, estendem ou restringem os limites de inserção do boi, colocam em cena novos personagens entre aqueles que podem organizar o boi, colocam em cena novos agentes que podem falar sobre o boi.

⁷² A Maioba integrava a zona rural da ilha de São Luís e hoje faz parte de Paço do Lumiar. O bairro da Alemanha fica próximo ao centro da cidade de São Luís

⁷³ Este tipo de apresentação de retribuição fortalece as indicações do capítulo 1, sobre a correlação entre as transformações da cidade e a ascensão do boi como símbolo de identidade do estado.

2.3.2. Festa do João Paulo e de São Pedro: duas formas de experiência de identidade

Finalmente, para encerrar a compreensão da fase de apresentação dos bois, analiso duas festas, onde parece haver uma condensação da população a sua volta, em detrimento de outros lugares onde o boi possa estar se apresentando, exatamente por serem os eventos centrais dentro do ciclo da festa do boi, na cidade de São Luis. Uma é a festa do João Paulo – que re-apresenta a história de resistência do folgado às perseguições, destacando as disputas políticas para a afirmação do boi, como um símbolo que hoje pode significar todo o Maranhão. A outra, a festa de São Pedro – dedicada à celebração do santo, organizada em distintos níveis de participação e visibilidade para a população, em diferentes espaços e apresentando mais de um ritual durante sua realização.

2.3.2.1. *A festa do João Paulo.*

O João Paulo é o ponto alto das celebrações juninas, no que concordam quase todos os autores nos quais me baseio⁷⁴. Não apenas por seu caráter de multidão. Mas nela, aqueles que brincaram o período inteiro tocando e dançando, mesmo não sendo brincante do boi, faziam questão de mostrar sua integração nos festejos pelas mãos calejadas por tocar os pandeirões. Como se vê no detalhe da foto abaixo, a mão enfaixada do brincante, esfolada por tocar durante o São João:



Foto 26 –
A mão ferida pelos tambores

⁷⁴ Especialmente Carvalho (1995), Marques (1999) e Canjão (2001) que faz uma descrição mais detalhada da festa.

A festa é longa no seu desenrolar. Inicia na madrugada do dia 30 de junho e se prolongando até meia noite. Os bois que se encontram são os do sotaque da Ilha, os bois de matraca. Os bois de outro sotaque podem vir fazer sua homenagem ao sotaque da ilha, sendo os primeiros que se apresentam durante a madrugada. Os bois de matraca passam a se apresentar ao nascer do dia, e apenas eles dançam daí em diante. A festa é um desfile dos bois ao longo da Av. João Pessoa. O trecho do desfile é curto, indo da esquina do 24º Batalhão de Caçadores até a Praça Ivar Saldanha, onde está armado um pequeno palco, onde em geral, os amos são homenageados com discursos e falas sobre as brincadeiras, que dão solenidade à festa. O deslocamento de cada boi é vagaroso, no ritmo das próprias toadas, cuja força vem da intensidade da batida. A dança do boi de matraca se caracteriza pelos pés fincados no chão, arrastados num compasso lento, que mesmo os pulos e volteios do caboclo real afiguram-se contidos. Parece um enraizamento, sempre compenetrado, até porque, no geral, os torcedores que se integram à brincadeira tocam as matracas e não querem perder o ritmo.

Muitas pessoas parecem em transe, tal a compenetração com que dançam, tocam e cantam as toadas. No frenesi do vaivém da multidão, todos parecem querer dizer que se conhecem, que conhecem as brincadeiras, os “amos”, as “índias”, os “caboclos reais” e os “rajados”. Há um julgamento informal do boi mais bonito. Os critérios são as vestimentas, a dança, os pandeiros, as toadas. Um boi que não “atrasse” no ritmo dos seus instrumentos de percussão, especialmente das matracas, posto que qualquer um que queira pode tocá-las, e o grupo mostra-se preparado para receber novos matraqueiros, se ele é capaz de orientá-los para tocar os instrumentos sem “atrasar”, ou seja, sem destoar dos pandeirões e entre si. O boi é classificado como “redondo” quando há uma integração na evolução do grupo de dança, com aqueles que tocam, avaliando estes últimos pelo ritmo dos instrumentos, que não erram no andamento, e o amo que não desafina. Neste julgamento é visto ainda quem consegue trazer o “batalhão” mais pesado – significando quantidade, mas também a força e afinação das matracas. Como é enfatizado no depoimento abaixo:

E os bois competem entre si, mas, não tem concurso, não tem regra, mostra é... O que se mostra é a beleza das fantasias, das indumentárias, do couro do boi, né? A bela ginga das tapuias [índias], enfim, do cordão de dança, né? As belas composições do amo, né? A forma de cantar, o vozeirão a beleza do canto. É isso

que tá em jogo, que a gente termina julgando, mas ninguém disse: ‘oh, julga isso, julga aquilo. São as decodificações que o povo faz, pra saber qual boi é mais bonito, ou é melhor, não se usa mais nem tanto, fulano é mais bonito. Boi é mais boi porque é mais aguerrido, porque o pandeiro toca mais alto, porque repinica, porque não, porque é só no murro, né?’ (Jeovah França, entrevista jul/2002).

Mas acima de tudo é uma apresentação dos bois para si, feita no espaço aberto da cidade e não no seu terreiro, o que ocorre em outros momentos rituais. Os bois se celebram, competem, marcam seu lugar de origem, disputam antiguidade em faixas que dizem sua idade⁷⁵. Relacionam-se. A homenagem ao amo, pela voz, belas toadas – que dizem da sua capacidade de poeta, e afinação, evidencia esta celebração. É o momento do reconhecimento de si e dos outros. Daí o esforço para se apresentar “redondo”, pois é o momento de dar o melhor de si, é o momento de apresentar-se, de fazer jus ao lugar que ocupam como símbolos de grupos, que mesmo sendo rivais, ao unirem-se cumprem o papel de representar todo o Maranhão. As diferenças que demarcam representando e apresentando seu lugar de origem, seu grupo de pertencimento, são acentuadas com o intuito de descreverem-se, mas não de se separarem. Pois são atravessados pelo sentido comum de serem a mesma brincadeira, com a qual compartilham significados, pela qual se traduzem e se entendem como diferentes em processo de identificação.

Da parte da assistência, é um momento de revelação das identificações como torcida. Em primeiro lugar há a torcida pelo sotaque da Ilha – pertencimento a São Luís que este sotaque denota. Ele é o sotaque do boi do lugar, o sotaque da ilha ou matraca, não qualquer bumba. Seguido, se for o caso pessoal, pela apaixonada torcida pelo “seu próprio boi”, pelo boi de eleição de identificação – que não precisa ser necessariamente do seu bairro – um boi que se escolhe como sendo aquele onde se vai dançar, tocar matraca, seguir de arraial em arraial. Ou simplesmente poder revelar este apego apenas acompanhando na festa pelos 400 metros da avenida, em que o boi cumpre seu trajeto de apresentação. Pode ser apenas “olhar” o boi passar, marejar os olhos de lágrimas pela beleza revelada nas roupas, penas e fitas; menear a cabeça no compasso da música que entoa, embalando-se na dança forte que os brincantes encenam. Uma assistência só aparentemente passiva, posto que no gesto compenetrado de assistir avalia cada boi, cada brincadeira, em termos de mais e menos de cada integrante do ritual. Conversam, comentam, criticam, riem, rivalizam-se,

⁷⁵ Ver fotografia capítulo 1.

diferenciam-se, para retomar as alianças de pertencer ao mesmo lugar e verem-se representados, através da apresentação do boi e festeja-lo. Como se observa na fotografia abaixo:



Foto 27 – O Boi sendo apreciado

Esta é uma parte. A outra parte da assistência bebe, circula entre a multidão, buscando brigas e confusões para incitar a rivalidade. Paqueram, brincam, encontram amigos, fazem novas conquistas, provocam desafetos há muito tempo não vistos. Mãos passam pelos corpos das mulheres sem pedir licença e podem levar outra mão, que não pede licença, para desferir um golpe de beliscão ou tapa. Aqui e ali casais trocam carícias mais afoitas, levam reprimendas morais, jocosas ou irritadas, dos mais velhos.

Na festa, apesar do seu apelo para todos da cidade, parece predominar os mais pobres e de pele mais escura, mais homens do que mulheres. Mais jovens do que velhos, num contraste com os brincantes onde predominam os de maior idade. As pessoas circulam em pequenos grupos, quase nunca estão sós, os solitários sobressaem como estrangeiros – mesmo que sejam residentes da Ilha. A característica de sempre compor grupos quando se vai a festas na cidade, aqui também permanece, mais evidente ainda, pois o esforço de não

se perder na multidão, provoca andar em filas ou de mãos dadas. Estes grupos podem ser de familiares ou de amigos – neste caso predominam aqueles formados ou por homens ou por mulheres. Quando são mistos, compõe-se de casais. O boi é um pretexto para que outras relações possam ser vividas, e que a cidade de São Luís possa se sentir próxima, pequena, comunal depois do rápido crescimento e dispersão espacial dos últimos 30 anos⁷⁶. É muito expressivo como celebração de relações, permeadas também pelo trabalho de vender comida e bebida para a multidão. E esta parcela de pessoas se diverte, mães e pais admoestam os filhos que se distraem vendo o boi que passa, comentam sobre eles e deixam o freguês da ocasião sem ser devidamente servido.

Não é possível ser fiel em qualquer descrição ao que a festa tem de dimensões simbólicas e de relações. Esta descrição tenta apenas aproximar-se. Não há como reproduzir o cheiro de fumaça das fogueiras, que são transportadas em carros de mão, no final do grupo para aquecer os pandeirões – fogueiras que, pela originalidade com que se transporta, chama a atenção de quem vê. Fumaça que se mistura com as frituras que desprendem seu sabor no ar. Cheiros adensados pelo suor, que banha brincantes e assistência, no calor do meio dia do verão de São Luís. Cheiros que, nos contatos mais próximos, no cruzar necessário entre transeuntes, são acrescidos pelo hálito de bebida, nem sempre agradável. Cheiros que suscitam comentários dos visitantes, provocam estranhamentos, conferem qualificativos à festa, e intensificam ou afrouxam aproximações e identificações.

Não há muito como fazer para descrever os sons dos vários bois que se sucedem, onde se entremeiam gritos, pedidos de ajuda, de silêncio, de pausa, para que se toque certo, para que não se pise num pé, para que não se bata com uma matraca num ombro ou nariz, por água, comida descanso... A exaustão parece sair do rosto para o corpo, mas se é possível assim dizer, exaustão feliz, por ter cumprido mais um São João, dançando em espaços distantes e próximos, reverenciando seus santos, cumprindo a promessa, ou simplesmente o dever de brincar boi. E, naquele ano, o ciclo da festa está plenamente cumprida com a ida ao João Paulo. Agora, a responsabilidade de cada brincante para com o

⁷⁶ A Ilha de São Luís, no conjunto de seus 4 municípios, não chega a um milhão de habitantes. O cálculo de público dos jornais para a festa de 2001 e 2002 foi de cerca de 250.000 pessoas. Um quarto da população da Ilha.

boi poderá sucumbir às contingências. Se antes o pé torcido não era motivo suficiente para deixar de dançar, a partir de agora, os pretextos para não brincar tornam-se legítimos. A única exceção é o ritual da morte do boi, que encerra o ciclo da brincadeira, para o qual deve-se se ir, a despeito das circunstâncias.

E assim, a festa prossegue ao longo do dia, entra pela noite com pouca e fraca iluminação. O boi mantém-se firme. Os miolos improvisam danças com seus novilhos que arremessam os chifres para abrir espaço na multidão, que comprime a brincadeira. Metáfora encenada, mais que abstração, concretude. Metáfora através da qual os realizadores da festa do boi e seus produtores procuram expressar muitos significados, que eles consideram importante para legitimar o boi e, ao mesmo tempo, fazer a sua ligação com ser maranhense. Esta legitimidade é assegurada porque a festa re-apresenta uma das histórias do boi, sobre sua resistência, simbolizadas na afirmação da antiguidade do folguedo, que mostra sua longa presença na cidade, como na faixa do boi de Iguaíba que se declara com 150 anos de história⁷⁷. Outra maneira de relatar a história do João Paulo se faz através das toadas, relacionando a festa com resistência e com tradição, porque ela estaria se repetindo através das gerações. (*João Paulo você nasceu em berço de ouro/ (...) /Tem muita história pra contar/ (...) /Foi aí que apareceu o palanque de Zé Cupertino*⁷⁸).

As diferentes origens dos bois norteiam as relações entre eles, e sedimentam alianças ou rivalidades. Na medida em que os distintos grupos, mesmo que diferentes, estão ali para contar que foram perseguidos e que todos, a sua maneira, resistiram e saíram vencedores, na medida em que a festa continua – tanto antes como agora – representando o lugar da resistência. Nessa celebração da resistência é possível ampliar o pertencimento do grupo para a cidade. E quando se percebe que o boi ser aceito em São Luís o tornou símbolo do estado, de identidade deste estado, outro alargamento de pertencimento pode ser realizado. Por isso, cada um é seu próprio boi e todos os bois (do bairro particular, e do estado como um todo). Neste sentido, é um espaço político de autonomia dos bois e de reafirmação dos símbolos da brincadeira, onde a centralidade deste símbolo na configuração cultural que afirma identidade e pertencimento – torna-se evidente para todos,

⁷⁷ Fotografia 1, Capítulo 1.

⁷⁸ Lembro que Zé Cupertino é considerado liderança da festa em 1950, e que esta toada, já citada, foi gravada em 1999.

num processo simultâneo de se dizer quem é, e de sentir-se pertencente aos grupos particulares, por extensão ao estado.

A festa do João Paulo tem um sentido subjacente de cada grupo mostrar-se para o outro, e conferir e ganhar legitimidade. É também o momento do boi se apresentar para a cidade, a assistência participa do ritual como um “outro”, faz suas avaliações, que possibilitam identificações com o folgado, e escolher um boi para torcer. A assistência usa os códigos internos do folgado para estes julgamentos: analisa a indumentária, como se dança, os instrumentos, como se toca, a voz do amo e o que ela diz, o *couro* do boi e seus significados. O resultado do julgamento é sintetizado nos qualificativos de “batalhão redondo” e “batalhão pesado”. Estas avaliações servem de incentivo para a continuidade da brincadeira, na medida em que ela supera as dificuldades para fazer bonito no ano que vem, e se tornam a maneira da assistência mostrar sua preocupação com a continuidade de cada grupo e; indiretamente, sua concordância com o significado e a importância social do boi.

A festa do João Paulo possibilita também expressar as relações entre Maranhão e Brasil. Como nas fotos abaixo, as bandeiras são bordadas entrelaçadas, assim como as figuras emblemáticas das três raças. Os símbolos do *couro* são os meios para a assistência apreciá-lo, e para os realizadores do folgado falarem da sua força – ou da sua fortaleza, como eles normalmente dizem. Na festa do João Paulo o *couro* pode ser apreciado bem de perto, o boi passa rente aos olhos de quem dança ou está nas calçadas: nas duas fotos abaixo, no canto esquerdo o boi sendo visto da calçada, no canto direito, o boi em close:



Fotos 28 e 29 – Avaliações do *couro* do Boi.

Recorro a seguir a uma toada que poderia sintetizar este esforço de tradução tanto dos diferentes maranhões (o erudito e o popular), como do Maranhão para o Brasil (através da presença do imperador brasileiro na festa maranhense). Pode ser vista também como forma de dizer que erudição e popular já convivem há muito tempo, porém com sentidos diferentes para suas relações ao longo do tempo, e o João Paulo acentua o momento da mudança, a partir do qual se alterou o significado do boi na configuração cultural, e se ampliaram seus espaços de circulação. Por outro lado, por ser uma regravação em 2002 de uma toada feita nos anos 1950, atua como um esforço de simbolizar o João Paulo onde a tradição é revigorada, ao ser re-apresentados o passado para as gerações presentes.

*Milagre de São Gonçalo/ Ontem à noite eu sonhei
Com o milagre de São Gonçalo/ Avistei na lua cheia São Jorge no seu cavalo
Eu falei com Gonçalves Dias que era o poeta mundial/ Ele me disse que ia pra festa
de São Pedro/ Ali no João Paulo
Foi lá que eu encontrei o imperador Pedro II/ Dizendo que os brasileiros ganharão
a copa do mundo⁷⁹*

A festa do João Paulo pôde revelar os embates de afirmação de identidade e seus distintos agentes. Mas esta festa também apresenta o boi para o conjunto da população maranhense, não apenas para que através da festa o boi possa reforçar significado para si mesmo, mas para que maranhenses, na posição de assistência, ingressem nestas disputas e reafirmem para cada um em particular a dimensão coletiva nas suas vidas cotidianas. No ciclo do boi, outra festa também ocupa posição semelhante, a de colocar o boi no espaço da cidade mediando outra experiência: é a festa do São Pedro. A partir da análise dessa festa a experiência de identificação que o boi possibilita aos maranhenses, torna-se mais forte, entretanto a festa do São Pedro tem também sua dimensão política, mas num grau menor do que no João Paulo.

⁷⁹ Toada cantada e tirada por Luís Danavó, amo do Boi da Maioba da década de 1950. Gravada no CD de 2002 do boi da Maioba, na faixa 12, que é uma coletânea de toadas sob o título geral “O passado no presente”.

2.3.2.2. *A festa de São Pedro.*

A festa de São Pedro foi criada há mais de 70 anos⁸⁰ pelos pescadores, população que predominava entre os moradores do bairro da Madre Deus, quando a capela de São Pedro, onde a festa se realiza, ficava às margens do mangue do Rio Bacanga⁸¹. Este bairro passou por profundas mudanças com a construção da barragem do Bacanga⁸², distanciando a capela do rio, mas não alterou a realização da festa. Por ser uma festa de pescadores, cujo padroeiro é São Pedro, a procissão marítima era marcante⁸³. A história dessa festa, assim como a do João Paulo, anteriormente analisada, não é mencionada na bibliografia sobre o boi. Todos os autores que mencionei antes consideram que esta festa é um dos pontos altos do ciclo junino. E ela, assim como a festa do João Paulo, não consta da programação oficial da FUNCMA que divulga os festejos do período. Na exposição que se segue dividi o ritual em duas partes: a primeira, constitui-se de novena e “preparação do andor”, que denominei de “São Pedro sem o boi”; a segunda parte, o “ritual dos boieros” a as procissões, que chamei “o boi dança para São Pedro”⁸⁴.

Esta divisão em partes deve-se ao tipo de participação da assistência, posto que, estes rituais, com seus diferentes condutores, apresentam uma diferença significativa quanto à participação do público. Em alguns momentos, o ritual parece se voltar apenas para a sua “comissão organizadora” de fiéis católicos; noutros, parece ser apenas para os boieros; e noutros, é para a multidão. A primeira parte está voltada para quem organiza o

⁸⁰ Informações colhidas na comunidade. O jornal O Estado do Maranhão (29/06/2001, cidade p.1), ao divulgar a festa informava que sua origem é da década de 1940, numa iniciativa dos pescadores da Madre Deus, com uma diferença de 10 anos entre as duas informações.

⁸¹ As fontes que utilizo para descrever a festa de São Pedro são predominantemente as minhas observações de campo, matérias de jornal que divulgam o festejo, o folder de divulgação da festa preparado pela comissão organizadora dos festejos.

⁸² Para as mudanças na Madre Deus veja-se Araújo, 1986.

⁸³ Segundo fui informada a procissão teria se iniciado em 1930, por iniciativa dos pescadores.

⁸⁴ A festa de São Pedro compõe-se de duas dimensões rituais: um “ritual católico” (com duas fases) e um “ritual dos boieros”, este último, acontece entre a primeira e segunda fase do primeiro. A primeira fase do “ritual católico” constitui-se da novena e “preparação do andor”; a segunda fase, são as procissões marítima e terrestre. Este “ritual católico” é conduzido pelos padres e/ou pela “comissão organizadora”, integrada pelos devotos do santo. Após a “preparação do andor”, os padres e a “comissão organizadora” se afastam da direção dos festejos, retornam posteriormente para as procissões. Neste interregno do “ritual católico”, realiza-se o “ritual dos boieros”, constituído de apresentações dos folguedos do boi no adro da Capela e dentro dela, em frente ao altar. O “ritual dos boieros” é o ponto alto da festa, iniciando-se por volta das 21:00 h do dia 28/06 e continua durante toda a madrugada do dia 29/06 e entra pelo dia até mais ou menos 13:00 h. As denominações colocadas entre aspas são minhas, e foram criadas para fazer esta descrição. A festa localmente é chamada de “festa de São Pedro” e os dois rituais são entrelaçados.

ritual, com divulgação restrita, que no interior da descrição denomino de “momento privado”. A segunda parte, a festa se abre para ser vista por todos, sem segredos, divulgada amplamente, a qual denomino de “momento público”. Em ambos os casos o evento é público, pode participar quem quiser, mesmo que se dê numa residência. Entretanto, há uma diferença de grau na sua divulgação. O “momento privado” está recoberto de um certo segredo, sabe sobre ele quem está inserido no processo de preparação da festa, como paroquiano e fiel do santo. Quase todos que nele participam se conhecem mutuamente, e os estranhos são uma exceção. No outro, o “momento público” do ritual, a divulgação é ampla, não há segredo, ele se destina a todos, para que todos venham, e se isso não ocorrer, o ritual não será completo.

A) Primeira parte: São Pedro sem o boi

A primeira fase do “ritual católico” inicia a programação da festa de São Pedro. Ela começa com as novenas no dia 20/06, e em cada noite é animada por grupos específicos, ligados à estruturação interna da Igreja de São Pedro. Esta fase será encerrada por uma grande missa no dia 28/06. Durante toda esta fase a festa destina-se aos fiéis católicos e aos organizadores do festejo. Na programação da festa o boi não é mencionado, nem a preparação do andor⁸⁵. Não consta patrocínio de instituições da política cultural como a FUNCMA, ou qualquer outro tipo de apoio governamental⁸⁶.

Em seguida começa a “preparação do andor” – realizado na casa de um devoto entre os dias 27/06 e 28/06 – conduzido, principalmente, pela “comissão organizadora”, com finalidade de preparar o Santo para as procissões. O santo foi retirado da capela para ir para casa de um devoto, que desde o ano anterior se responsabilizou, em geral para pagar uma promessa, de fazer o andor usado nas procissões. Este traslado foi realizado a pé, por um pequeno grupo de fiéis, a imagem ia carregada no colo, numa atitude de intimidade, mas reverentemente louvado em cânticos e hinos, enquanto passava pelos largos, onde os festejos juninos se desenrolavam. Chegando na casa do devoto, onde pernitoou, a imagem de São Pedro foi recebido com uma salva de fogos, rezou-se breves orações, e em seguida

⁸⁵ O folder convite para a festa de São Pedro, intitulado “Festejo do Glorioso São Pedro” – 20 a 29 de junho de 2002, Madre Deus, São Luís-MA. Nele consta a programação das novenas e os horários das procissões.

⁸⁶ Mario Ferreira (2002), assessor da Funcma, afirmou em entrevista que a instituição costuma colaborar financeiramente com a realização de festas religiosas, como procissões e novenário, mas sem fazer qualquer sugestão sobre a sua condução.

os convivas foram servidos com um mingau⁸⁷. Quando observei o ritual, a dona da casa referiu-se a São Pedro como um ente da família e prometeu paramenta-lo para sua festa. Transparecia na sua atitude que, além de haver preparado o andor para o santo, a própria divindade seria preparada para a longa jornada que deveria enfrentar. Percebia-se, também, que havia o sentimento de honra em receber visitante tão virtuoso, uma deferência divina, expressa nos olhos marejados, nas mãos postas na altura do peito, na contrição no momento da oração.

No dia seguinte, São Pedro foi levado em cortejo, cantando-se hinos, no seu novo andor de volta para capela⁸⁸. O trajeto percorrido foi mais longo do que o dia 27 e, por trechos de ruas mais movimentadas, passando entre as primeiras pessoas que vinham assistir e brincar nos arraiais da Madre Deus e CEPRAMA. O cortejo me deu a impressão de ser quase uma reverência particular dos devotos e “comissão organizadora”. O grupo demonstrava intimidade com o divino tocando no andor, dando retoques nos seus adornos, sugerindo e puxando cânticos da sua preferência e, denotava um sentido de despedida dessa intimidade dos organizadores. Parecia um momento de transição entre o “momento privado” e o “momento público”, posto que em seguida seria realizado o “ritual dos boieros”, nos quais participariam fiéis e/ou brincantes vindos de toda a Ilha de São Luís. Por conta disso sugere um significado de fortalecimento do Santo, uma preparação para o “momento publico” da festa, e de passagem para novos condutores, os bois e os boieros, antes de retornar para a segunda fase católica, as procissões. Portanto, a festa de São Pedro

⁸⁷ O mingau é uma comida doce de milho em grãos na forma de uma sopa, com um caldo doce a base de leite de coco, servido em copos e polvilhado com canela. Assemelha-se à canjica do sudeste, e ao munguzá doce do nordeste. Ela é uma comida típica das festas de boi e do ciclo junino. E aqui como nas procissões citadas no capítulo 1, o ritual religioso é encerrado pela distribuição da comida.

⁸⁸ O andor tinha a forma de barco, chamado “Patriarca do Mar”, adornado com uma rede de pesca e flores. Vale notar que o significado da “preparação do andor” é muito importante, devido à centralidade do andor nas procissões, reconhecida pelos intelectuais e pelos devotos e instituições para a cultura do estado. Um exemplo foi a realização de uma exposição promovida pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, com o título: *Santos nossos de cada dia: A arte do andor e outros ícones da Igreja Católica no Maranhão*. O evento foi justificado pela variedade e quantidade de procissões no estado, especialmente em São Luís. O convite define: *...os andores são altares ambulantes que levados nos ombros do povo simbolizam a intimidade, o carinho, o amor que o devoto tem para com o seu santo*. Por isso, conseguir pagar uma promessa doando o andor pode demorar anos, por haver muitos fiéis e devotos que pagam suas promessas através dele. A exposição, ocorrida em 14/11/2001, foi apoiada por: Museu Histórico e Artístico do Maranhão; Irmandade de Bom Jesus dos Navegantes; e Igrejas do Rosário, de Nossa Senhora da Conceição (bairro do Anil), de Nossa Senhor de Nazaré (bairro do Cohatrac) e de São José de Ribamar. A gama de apoiadores mostra a importância dos andores nas procissões. Estas informações foram retiradas do convite para o evento, onde não consta a data do seu encerramento.

compreende um movimento para dentro, que envolve mais especificamente a comunidade da Madre Deus, seguida de um movimento para fora, para a multidão e para os boieros⁸⁹.

B) Segunda parte: o boi dança para São Pedro

Final da noite do dia 28, os organizadores católicos da festa retiraram-se, e se inicia o “ritual dos boieros”. Os bois começaram a chegar para reverenciar São Pedro na sua capela, e assim continuaram até às 12:00 h do dia seguinte, o dia do santo. São os bois de sotaque de zabumba, o centro das atenções e considerados os donos da festa⁹⁰. Agora predominava o fazer do boi por seus amos, sem contratos que regulassem o tempo de apresentação, sem palcos ou lugares rígidos para assistência, sem demarcações de como chegar ou como sair. Pela forma que chegavam no adro e entravam na capela, vindo de pontos distintos, pareciam vir de mansinho quase sem se fazer notar. Dançavam na frente da capela, para o público distribuído nas barracas montadas apenas para esta festa. Ao entrar na igreja o boi era apresentado à imagem do santo, aí permanecendo, enquanto cada brincante passava rapidamente, fazia sua prece e saía. E chegava um novo grupo, dando continuidade ao ritual.

À medida que a madrugada avançava aumentava o número de brincadeiras esperando entrar na capela. Os bois se espalhavam pelas imediações da capela. Misturavam-se com a assistência, que bebia, apreciava as dançadas, divertia-se junto com eles. Os fiéis entravam em pequenos grupos na capela, distribuía-se pelas barracas, em volta da brincadeira, retornavam a suas casas, ou simplesmente sentavam-se em algum lugar para esperar a procissão marítima de São Pedro dos Navegantes. O boi também vinha celebrar a divindade mesma, cumprir o ritual para o santo, posto que dançar neste dia é obrigatório dentre as devoções dos boieros⁹¹. São Pedro não podia deixar de ser reverenciado⁹².

⁸⁹ Quero salientar que, se partes da festa parecem menos concorridas, não significa que elas não sejam expressivas para festa, mas que delas se encarregam pessoas com atribuições específicas de organização, as quais se seguem “momentos públicos”, onde a festa se apresenta para todos.

⁹⁰ Assim como na festa do João Paulo os outros sotaques também participam, com destaque para os de pindaré.

⁹¹ Prado (1977) na investigação sobre festa camponesa coloca que entre as noites de dança obrigatória para o boi de zabumba que investigou figuram São João e São Pedro.

⁹² Os bois que por obrigações contratuais de se apresentar em arraiais que por isso não podem vir na madrugada ou durante o dia 29/06, vem durante a semana cumprir com a obrigação de São Pedro. Neste sentido o caráter obrigatório de brincar para este santo é evidente.

Por sua vez, os bois não pareciam vir à capela de São Pedro para serem apreciados como afirmação de pertencimento, nem para contar uma história das disputas que colocaram o boi na posição atual de símbolo do Maranhão. A festa de São Pedro, por ser para o santo, mudava seu significado para os boieiros, mesmo que se dê para uma multidão, tornando-se, paradoxalmente, numa festa em que o boi se celebrava como se estivesse no seu terreiro⁹³. São as dimensões sagradas da festa, e por outro lado, seu significado dentro dos mitos de origem do boi, portanto sua significação interna, que viabilizavam a sua mudança de sentido. Do ponto de vista interno, o significado da festa é de obrigatoriedade para atualização de um dos mitos de origem – aquele em que São Pedro pede o boi de empréstimo a São João.

Em 2002 assisti a festa de São Pedro pela primeira vez. Mesmo que notasse a presença de autoridades ligadas às instituições culturais, ou de estudiosos do boi, eles estavam diluídos na multidão e dentro do folguedo. Tudo levava a crer que suas presenças ligavam-se mais à participação e observação do ritual, do que uma possível demarcação de posições políticas e sociais, e defesa das versões distintas sobre a história do boi. A forma como os bois esperavam entrar na capela, sem reclamar de demoras e atrasos, sugeria não caber qualquer disputa. Todos poderiam chegar até São Pedro. Porém a procissão marítima, que partia da Capitania dos Portos, tinha apenas um barco público, aquele do santo. Os barcos que acompanhavam a procissão eram particulares, e vinham de pontos distintos do rio ou integraram o cortejo a parti da metade da procissão. Esse fato gerou algumas disputas por um lugar neste barco. Todavia o que quero me ater aqui é num outro fato.

Completada a lotação do barco, a procissão foi iniciada com salvas de fogos, vivas a São Pedro, orações e cânticos que perduraram durante todo o trajeto: do Rio Anil em direção à Marina da Praia da Ponta da Areia, de forma a contornar o sítio histórico da cidade de São Luís, entrando pelo Rio Baganca, até quase a altura da capela de São Pedro. Em seguida, retornar e atracar no terminal das embarcações para Alcântara, no Cais da Praia Grande. Sua duração foi curta, começando às 9:00h e encerrando às 9:40h, na manhã

⁹³ Dessa forma, dançar na capela pode ser assemelhado a dançar no próprio terreiro, porque dançar no próprio terreiro é obrigatório em situações específicas: no dia de São Pedro; no batismo, quando se louva São João; e no dia da morte do boi que encerra o ciclo ritual do folguedo. Por isso os bois parecem ser de São Pedro, e sua capela o terreiro particular de cada boi, porém permitindo que a cidade dela participe e compartilhe desses sentidos.

do dia 29/06/2002. O cortejo iniciou-se com 3 embarcações, encerrando-se com mais ou menos 25, alguns enfeitados com bandeirolas. Poucos deles estavam lotados, nos demais apenas o condutor e um pequeno grupo. No cais havia uma pequena multidão aguardando para seguir São Pedro até sua capela.

Dentre os barcos do cortejo um chamava-se Roseana Sarney, como se a ex-governadora se fizesse representar pela embarcação⁹⁴. Numa lancha, que seguia o cortejo, logo atrás do barco do santo, estava o ex-presidente José Sarney⁹⁵. Ele estava acompanhado de um pequeno grupo, parecia querer apenas dar prova da sua fé pessoal. O boi se fez representar na procissão através de suas toadas, uma delas – o Urrou do Boi – foi tocada pela banda de música que estava no barco do santo, encarregada de executar hinos religiosos, cantados pelos fiéis ao longo do percurso. Num outro barco, tocou-se o CD do Boi da Maioba, durante quase toda a procissão.

Essas excussões musicais garantiram a presença simbólica do boi, reafirmando sua significação numa fase católica da festa, mesclando-se nela de forma sutil. Por sua vez, a presença de Sarney, uma figura central numa das versões que narram a aceitação do boi entre os significados da identidade maranhense, permite-lhe re-atualizar sua relação com o boi. Nesse sentido, uma festa voltada para celebrar os conteúdos internos do ritual do boi durante o período junino e, por conseguinte, fortalecer seus sentidos ancestrais, transforma-se num espaço para encenar a história do folguedo, na figura de Sarney, que a ela se liga. Os desdobramentos destas participações, para os significados do boi e para os políticos, parecem ser de ganhos de legitimidade recíproca, por um lado, o boi reafirma sua centralidade na configuração cultural que exprime identidade, por outro lado, os políticos aumentam seu prestígio por serem aceitos na sua festa.

Do que pude observar da festa do João Paulo e da festa de São Pedro, elas parecem se complementar, em termos dos seus significados elaborados por distintos grupos que negociam e defendem os sentidos de ser maranhense, através do boi. Na primeira são

⁹⁴ No início de 2002 Roseana Sarney saiu do cargo de Governadora do Maranhão para fazer a campanha de pré-candidata dentro do seu partido – Partido da Frente Liberal (PFL) – para concorrer nas eleições à Presidência da República. Ao ser derrotada, e não podendo concorrer à reeleição ao governo do estado, candidatou-se ao cargo de Senadora. Em junho de 2002 ela estava em plena campanha e em constantes viagens por todo o estado.

⁹⁵ Na época Senador pelo Estado do Amapá.

acentuados os sentidos da resistência, das disputas e conflitos que atribuíram ao boi uma centralidade simbólica para afirmar e exprimir pertencimento. Na segunda, a participação no ritual como se fosse integrante do boi, mediou outro nível de experiência, permitindo a assistência vivenciar a festa como se fosse integrante do folguedo, que exprime múltiplas relações, numa polissemia onde todos parecem caber. Mas as duas experiências viabilizam relações entre sujeitos particulares com os processos coletivos. Em ambas, a defesa e o lugar do boi na atual configuração de cultura, como resultado de processos políticos, são ressaltados. Em ambas, o boi, seus sentidos e sua posição resultam da permanente negociação entre diferentes. Em ambas, o sentido “eterno” do boi busca se afirmar como se fosse uma forma de garantir o seu lugar até aqui construído. Em ambas, os sentidos de tradição do qual cada sotaque é um mediador, evidenciam as relações com o tempo, uma temporalidade, onde são acionados tantos os mecanismos dos esquecimentos ativos, através do qual a memória se faz presente, levando para o futuro o que deve ser lembrado⁹⁶. Mas novas brincadeiras estão se juntando aos folguedos populares, particularmente numa relação com o bumba meu boi, e buscam também, integrar-se aos conteúdos definidores do que é “ser maranhense”, sugerindo que esta elaboração está em processo para adiante, e não apenas numa relação com os significados eruditos que foram mais centrais anteriormente.

2.4. Novas expressões de cultura popular – alternativos e parafolclóricos; também na fase de apresentações.

Neste item analiso os grupos *alternativos* ou *parafolclóricos*, incluídos na programação dos arraiais oficiais, para entender porque eles causam polêmicas e tensões na assistência, como também, entre os jornalistas locais e, os produtores das políticas culturais. São chamados de alternativos ou parafolclóricos os grupos de dança que surgiram nas duas últimas décadas no Maranhão, tendo por base os passos, coreografias, indumentárias, personagens e as lendas do bumba boi maranhense de todos os sotaques. As coreografias elaboradas por estes grupos mantêm e, simultaneamente, modificam os elementos encontrados no bumba boi, porém seus produtores e criadores permanecem se autodenominando “artistas da cultura popular”, não se redefinem frente às fontes de sua

⁹⁶ Conforme discuti no capítulo 1.

inspiração. No geral são grupos formados por setores da classe média, com formação universitária, e da classe média baixa⁹⁷.

Esta posição na estratificação social, dos criadores das danças alternativas, foge às expectativas locais quanto a esta mesma posição para identificar os criadores dos folguedos populares – inclusive do bumba boi – os quais deveriam pertencer aos setores populares. Parece que está em disputa quem pode, ou não pode, criar as danças e folguedos da cultura popular, quem pode se apropriar de uma linguagem estética e artística, segundo sua posição social. Esta questão se desdobra numa dimensão econômica, há uma competição pelos cachês pagos pelas instituições culturais do estado, as mais importantes financiadoras das festas juninas e populares⁹⁸. Além disso, as empresas são patrocinadoras do São João na cidade. Por exemplo, a NBT (Norte Brasil Telecomunicações) no São João de 2002 patrocinou o Cacuriá do Laborarte, o Boi Barrica (alternativo), e doou pandeirões para os bois de matraca. Dona Teté e o Amo Chiador, duas personalidades de destaque da cultura popular, apareceram em suas propagandas. Como uma tentativa de controle, as instituições estaduais de cultura elaboram critérios de financiamento para novos grupos, baseados na estética do grupo, sua duração no tempo e organização interna.

Outra questão divide as opiniões: por um lado, aqueles que apontam os riscos da paratinização, advindas da estética de alguns parafolclóricos, que apontei no debate sobre as inovações dos bois de orquestra; por outro lado, os que percebem nos novos grupos valorização da cultura popular e fortalecimento dos grupos mais antigos e claramente populares, argumentando que nesse processo os benefícios e prejuízos são recíprocos. Por sua vez, a reelaboração da estética e linguagem da cultura popular e folclore, mediada pela relação com os grupos que realizam estas manifestações, realizada pelos artistas maranhenses com formação na universidade e de outros estratos sociais, não é recente. As

⁹⁷ Uso aqui a denominação de “classe média baixa, (...) um setor *sui generis* das classes populares: indivíduos de renda média, mas de escolaridade baixa. Pessoas cuja condição econômica *stricto sensu* ocorre ser superior ao seu nível de instrução, pessoas cujo poder aquisitivo, razoavelmente elevado ou ‘decente’, e cujas boas oportunidades econômicas não apresentam a esperada homologia nem com o seu evidente (des)preparo intelectual, nem muito menos com o seu ostensivo (e não raro altivo) desinteresse pela cultura letrada e pela informação mais intelectualizada.” (Pierucci, 1999:92). O uso deste autor ajuda a precisar esta categoria social e se coaduna com os indicadores que salientei no capítulo 1, para analisar a composição da assistência.

⁹⁸ Em entrevista Mário Ferreira da FUNCMA disse-me que o São João de 2002 recebeu 6 milhões de reais do governos do estado para sua realização. Sendo um milhão para a publicidade nacional e estadual e o restante para os outros gastos inclusive o pagamento do cachê.

histórias do Laborarte e do Grupo Pai Simão podem exemplificar duas formas distintas de como ela vem se dando⁹⁹.

O Laborarte (Laboratório de Expressões Artísticas) surgiu em 1972, com o objetivo de produzir novas formas de expressões artísticas que reunissem teatro, música e dança com cultura popular, sendo um grupo marcante, e atuante até hoje em São Luís. Note-se que este fato acontece alguns anos depois da vinda dos bois para dançar no Palácio dos Leões, conforme a narrativa de Dona Zelinda, e durante a expansão demográfica e urbana da cidade. Segundo a entrevista de Nelson Brito¹⁰⁰, o objetivo do Laborarte era fazer um trabalho artístico para preencher um vazio ideológico, contrapor-se ao regime militar de 1964 e à censura, portanto um teatro de resistência e contestação. O grupo integrava artistas de distintos gêneros de arte, que usavam a linguagem da cultura popular¹⁰¹.

O principal mentor do Laborarte foi Tácito Borralho, cuja formação em teatro propiciou uma montagem do espetáculo teatral com a variedade das linguagens artísticas que caracterizou a formação do grupo¹⁰². Segundo Nelson Brito, que se juntou ao Laborarte quatro anos após a fundação, a predominância da linguagem do teatro sobre os outros gêneros de arte fez com que vários integrantes saíssem do grupo, fortalecendo ainda mais uma expressão teatral. O grupo passou por nova crise em 1986, em decorrência da falta de autonomia financeira. Num contexto de crítica ao carnaval ludovicense, avaliado negativamente como uma “imitação” do carnaval do Rio de Janeiro, o Laborarte decidiu mudar a linguagem cênica, simultânea à tentativa de solucionar a sua crise financeira.

⁹⁹ Há outros grupos além desses que na década de 1970 envolveram-se com a cultura popular, por exemplo, o Cazumbá. Seu fundador escreveu uma das obras sobre o boi que tratei aqui (Azevedo Neto, 1997), entretanto, seu conteúdo voltava-se mais para a estrutura do folguedo nas camadas populares, e com um último capítulo sobre os grupos de teatro surgidos de pesquisa com a linguagem popular, como trato aqui, no qual o Cazumbá vinha apenas em nota de pé de página. Tendo em vista que o grupo foi pouco mencionado quando estava no campo, e geralmente remetendo ao passado, pensei que não mais existisse, e apenas nos últimos dias da estada de campo foi que assisti a uma apresentação do grupo, não sendo mais possível fazer levantamento sobre ele.

¹⁰⁰ A seguir faço um resumo das informações transmitidas por Nelson Brito em entrevista concedida a mim em junho/2002. O que ele afirma em seguida aproxima as propostas do Laborarte dos objetivos do CPC – Centro de Cultura Popular da União Nacional do Estudantes. Ver Ortiz (1986).

¹⁰¹ O Laborarte surgiu a partir de dois grupos distintos: do movimento de teatro de férias em São Luís realizado por um grupo de estudantes que residiam fora do estado; e do grupo de poesia antropológica, dos alunos do Liceu Maranhense da cidade de São Luís. Juntaram-se a ambos alguns artistas isolados que trabalhavam com dança e com fotografia.

¹⁰² As distintas formações artísticas dos fundadores se refletiam na estrutura do Laborarte organizado nos seguintes departamentos: artes plásticas; artes cênicas; fotografia e cinema; música; imprensa e literatura, propaganda e publicidade.

Baseando-se em pesquisa sobre as festas da cultura popular maranhense, montaram um primeiro espetáculo, um drama sobre o carnaval, crítico à manipulação política e à “cópia” ao carnaval carioca. Animados pelos resultados positivos, porém sem ter um sentido de crítica como ocorrera com o carnaval, decidiram estender esta idéia para o ciclo das festas populares maranhenses: para o São João, fizeram o cacuriá; e, para o natal, um auto-natalino¹⁰³. Estas montagens tinham uma linguagem de teatro de rua, opção pautada na aceitação deste tipo de espetáculo em São Luís.

Estas últimas iniciativas ocorreram paralelamente às mudanças no valor atribuído à cultura popular localmente, no início da década de 1980, decorrente de fatos aos quais já me referi antes, citados por Nelson Brito: gravações dos discos dos grupos de boi – Pindaré e Axixá; gravação do disco de Papete, baseado na sonoridade do boi. Dos músicos deste disco, quase todos haviam passado pelo Laborarte. Veja-se como Nelson Brito avalia a influência da cultura popular no Laborarte, e as conseqüências desta opção para uma valorização de uma cultura popular na cidade de São Luís:

Tem, tem esse eixo principal. Que é você ter algo em cima do popular, do engajamento político e no mesclar das formas artísticas – música, teatro, dança, artes plásticas. A cultura popular sempre foi a principal forma de pesquisa do Laborarte. E hoje mais forte ainda.

[Relação do Laborarte com os novos significados da cultura popular na cidade]

Eu acho que a gente foi uma peça, assim... Mas eu acho que alguns fatos foram importantes, né? E assim... O sucesso do disco do boi de Pindaré, depois o sucesso de Papete, [não era do Laborarte] que era todo em cima de toadas. [Os compositores do disco de Papete]... Era Josias, que era do Laborarte, era Sérgio Adib. César Teixeira que era do Laborarte (...) dos 4 autores das músicas que ele [Papete] gravou, dos 4 só um nunca tinha sido do Laborarte, nunca participou do Laborarte. (...) Essa coisa dos artistas locais, começarem a trabalhar com os ritmos populares começa no Laborarte. (...) Eles 3, mais Chico Maranhão, tá entendendo? (...) Então essa influência tem [na música].

O outro grupo, Pai Simão, teve vida mais curta e forma de inserção junto à cultura popular, noutra direção. Jeovah França, um dos seus fundadores, atribuiu sua formação à participação ativa dos moradores do bairro Madre Deus nos principais períodos de festas populares da cidade. Em 1978, ele sugeriu que o enredo da Escola de Samba Turma do Quinto (da Madre Deus) fosse o poema Juca Pirama, de Gonçalves Dias, tendo em vista a

¹⁰³ Descrevi o cacuriá no capítulo 1 e sua projeção na programação do São João atual da cidade de São Luís.

ascensão do carnaval carioca em São Luís, julgada por Jeovah como decorrente do envolvimento da própria comunidade, ao contrário da percepção deste fato pelo Laborarte. A Escola venceu o carnaval de 1978. A partir desta experiência, um grupo de amigos, moradores do bairro, voltou-se para um trabalho de valorizar a cultura popular, como Jeovah afirma:

A identidade cultural está em jogo nesta história toda, sempre, né? (...) Quando foi em 79 nós já tínhamos decidido fazer um trabalho mais conseqüente de incentivo às manifestações, né? E aí a gente já via o folclore, não é? Aí, por causa de Luzian, que é rosariense, que nos deu a dica, né? Que foi fundamental, ele foi o elo, né? Ele disse, ‘rapaz, a dança do lelê é assim, assim, assado’.

A descoberta da dança do lelê amplia a percepção da diversidade cultural de São Luís e do Maranhão e, junto com a experiência do carnaval, fortaleceu o desejo de dar continuidade a ações de colaboração, ampliando-a para a pesquisa, com a cultura popular (*Como é que tu vai falar de cultura maranhense se conhece poucas manifestações artísticas?*). Também, ações de divulgação e valorização da cultura popular junto aos jovens de São Luís (*Nós tínhamos consciência de que queríamos aprender uma dança, para que quando estivéssemos dançando [em terreiros e arraiais], imprimir folhas de papel com nossa mensagem [para os jovens] ‘Viva a cultura maranhense. Aprenda isso.’*). O Grupo Pai Simão não propunha reflexões estéticas sobre arte, eles apenas dançavam (*Porque era uma celebração da vida, pelo prazer de dançar e rezar.*). Jeovah continua relatando outra experiência relacionada com o Pai Simão e, faz os contrapontos entre ambos:

...Eu virei referência porque em 79 se desfilou com o grupo de ‘sambista carocado’, foi outro élan de união da gente [Pai Simão]. (...) Uma charanga, como existia uma outra charanga lá [na Madre Deus] supercampeã. A nossa nunca se caracterizou por ser campeã, mas exatamente por ser extremamente criativa e irreverente. (...) [o grupo pai Simão era a mesma coisa do sambista carocado?] Não. Eram diretorias distintas. Até o Pai Simão, na verdade, só veio a se tornar grupo pra brincar foi em 1980, no ano de 80. Mas viveu pouco como grupo dessa natureza. O carocado não, ainda tá vivo. Vivo e forte! Até porque era um movimento mais de massa. E o outro [Pai Simão] tinha mais, mais... como é que diz, mais, se aventava mais a um processo de conscientização, era mais intelectualzinho, né? E esse não, o carocado era carnaval, era diversão pura. Massiva! maravilhosa!

Portanto, o Laborarte inicia sua trajetória numa pesquisa de formas de arte popular, une com as reflexões da cultura erudita, reelabora as duas linguagens, cria um espetáculo

onde as duas formas estão em diálogo, com o objetivo de suscitar uma consciência política contra o regime militar. O Pai Simão, e pessoas ligadas a ele por amizade e vizinhança, aproxima-se da cultura popular como um colaborador dos grupos populares, não parece intervir na sua estrutura. Quando criou grupos, seguiu a estética do popular, não se colocou na posição de fazer dialogar distintas formas estéticas, tendo por objetivo divulgar, fortalecer e valorizar a cultura popular junto aos jovens. Um processo, enfatizado por Jeovah como não consciente, mas que resultou em interligar cultura popular com auto-definição, afirmação de identidade e pertencimento.

Por sua vez, estas formas de interagir com cultura popular, realizadas pelos setores médios de São Luís, são distintas das ações dos pesquisadores de cultura popular *stricto sensu*. Não é mais um movimento de defesa, registro e preservação do que poderia estar se perdendo, que caracterizou as ações dos folcloristas até os anos 1960¹⁰⁴. Transforma-se em ação junto aos e com os realizadores da cultura popular e são ações concorrentes. Porém, parece que se quer evitar trazer, para o momento atual, este período como sendo de disputas sobre cultura popular e seus sentidos. Nelson Brito e Jeovah não se mencionaram no relato que me deram, nem no passado, nem atualmente, como tendo propostas de ação e interpretação distintas da cultura popular, ainda que ambos ocupassem, no momento das entrevistas, posições-chaves nas instituições culturais da prefeitura e do estado, respectivamente. Por analogia, estas diferenças de relações com produções de cultura popular, lembram as duas narrativas – mais recorrentes e concorrentes – sobre como o bumba boi alcançou seu estatuto atual de símbolo do Maranhão, evidenciadas nos relatos da festa do João Paulo, e do ‘boi que dançou no Palácio’.

Destes dois grupos um permanece ativo, que é o Laborarte, enquanto o Pai Simão já se dissolveu. Porém, foi na Madre Deus que surgiu um grupo classificado de alternativo, o Boizinho Barrica, atualmente um dos maiores e bem sucedido de São Luís. O Boizinho Barrica não surgiu do Pai Simão. Mas, vários dos seus fundadores mantiveram relações com este grupo, por isso sua história foi aqui recuperada, pois revela que a participação e colaboração entre grupos e pessoas, com origem social na classe média, com as manifestações populares, vem se dando há muito tempo. Elas são experiências simultâneas

¹⁰⁴ Esta discussão será retomada no capítulo 3.

– Laborarte e Pai Simão – e, indicam que, desde os anos finais da década de 1970 e durante os anos 1980, havia um debate (fora do contexto acadêmico e do estado) tendo como foco de estudo, ação e criação artística, sobre cultura popular. Traz ainda novos elementos para formulação de identidade, mostrando embates sobre configuração de cultura na qual ela se exprime, paralelos e sobrepostos, envolvendo ainda outros folguedos do ciclo de junho – no caso o cacuriá do Laborarte e dança do lelê do Pai Simão. Destaca, também, que o ciclo carnavalesco é importante localmente, sendo que naquele momento, a preocupação sobre o carnaval punha em contraste e concorrência as criações maranhenses com o padrão carioca dessa festa, o qual estava em consolidação como representativo da nação.

Uma questão se revelou muito importante no debate atual e parece relacionada com as formas, do Laborarte e do Pai Simão, demarcarem suas recriações, em relação as suas fontes de inspiração popular. Pela trajetória dos grupos, noto duas diferenças como principais: a teatralização da linguagem popular pelo Laborarte parece conseguir uma melhor distinção das fronteiras, entre o que é realizado pelos setores médios, do que é feito pelos setores populares. Enquanto que, as ações do Pai Simão subsumem esta diferença, por conseguinte, os setores médios passam a se exprimir na linguagem popular sem se distinguir das criações dos setores populares. Atualmente esta polêmica parece continuar na cidade de São Luís, onde grande parte das discussões sobre os parafolclóricos advém da indiferenciação, do não limite entre a linguagem de recriação dos grupos alternativos e a linguagem dos grupos dos setores populares. Ou seja, os parafolclóricos podem usar as mesmas indumentárias, os mesmos instrumentos, os mesmos ritmos, o mesmo estilo musical dos folguedos da cultura popular. As mudanças mais recorrentes têm acontecido na junção dos sotaques, como se quisessem ser a síntese do boi no Maranhão.

Do ponto de vista da participação dos alternativos na grade de atrações dos arraiais de junho, ela ocorre sem que haja distinção dos grupos populares classificados localmente de tradicionais: apresentam-se no “chão do terreiro”; os locutores não fazem distinção na forma de anunciá-los. Além disso, os alternativos, da mesma forma que os grupos populares, são convidados pelo governo estadual para representar o estado em eventos oficiais; ambos podem receber apoio financeiro do governo estadual e municipal para participar em festivais de folclore. Parece-me que apenas na programação impressa da FUNCMA, os alternativos são definidos como distintos dos demais. Porém, essa

indistinção tem provocado mudanças vistas como ameaças em matérias de jornais, de forma velada na fala de assessores das instituições de cultura e com desconfiança pela assistência. Estas mudanças são exemplificadas na crítica à indumentária padronizada, ou no excesso de brilho que imitaria o carnaval carioca e o boi de Parintins; na fusão musical desordenada; no “oportunismo” de alguns grupos não comprometidos com os valores da cultura popular, mas com as possibilidades de ganhos financeiros. Outro tema importante no debate é a linguagem estética usada pelos alternativos para reler as criações populares, a partir da qual estes grupos são avaliados e julgados. Essas questões suscitam uma categorização e classificação dos grupos parafolclórico. O grupo Boi Pirilampo é de certa forma o principal foco da discussão, no geral contraposto ao Bozinho Barrica¹⁰⁵, e serão os exemplos para entender essas mudanças do popular pelos alternativos/parafolclóricos.

A) O Boi Pirilampo

O Boi Pirilampo se apresenta como uma síntese dos quatro sotaques do bumba boi do Maranhão e compõe-se com os personagens e instrumentos que os caracterizam¹⁰⁶. O grupo se define da seguinte forma:

Nome: Grupo de Arte e Cultura Popular “Boi Pirilampo”. /Nome de Fantasia: Boi Pirilampo. / Presidente e Amo: Renato Dionísio de Oliveira / Fundação: 1995 / Manifestação artística: bumba-meu-boi / Ramo: folclórico / Sotaque: reúne as quatro vertentes de bumba-boi conhecidas no Maranhão: Orquestra, Matracas e Pandeirões, Zabumba e Pindaré. / (<http://boipirilampo.com.br>)

Esta apresentação do Boi Pirilampo evidencia que seus organizadores usam as mesmas categorias internas de classificação do bumba boi, mescladas com as categorizações da FUNCMA, para se definir. Coloca-se simultaneamente como “grupo de arte e cultura popular”, e como uma manifestação “bumba-meu-boi”, terminologia usada pelos agentes culturais, organizadores do São João, apenas para os bois “tradicionais” da cultura popular,

¹⁰⁵ O cacuriá do Laborarte não entra nas discussões, primeiro porque encena uma dança que não é central para afirmação atual dos símbolos do Maranhão, como é o caso do boi; e, concomitantemente, encaixa-se na definição local da “diversidade e riqueza” da cultura popular maranhense. Segundo, porque o trabalho com o cacuriá teria recolocado em cena uma dança pouco conhecida ou até desconhecida, para o público dos arraiais, que poderia significar uma ação emblemática de “resgate” da cultura popular.

¹⁰⁶ No site do grupo, (<http://boipirilampo.com.br>) constam os seguintes componentes: 30 índios, 15 rajados (caboclos de fita), 2 burrinhas, 1 boi, 1 amo, 1 pai Francisco, 1 catirina, 3 cazumbás, 18 percursionistas, 5 músicos de sopro, 5 músicos de corda e três cantores. A descrição do Boi Pirilampo baseia-se nas minhas observações e nos dados apresentados pelo grupo no seu site na internet.

filiado a um determinado sotaque. Neste sentido, os organizadores do grupo não parecem preocupados em demarcar a distinção entre o Boi Pirilampo e os folguedos populares do Maranhão.

A indumentária do grupo Pirilampo segue as mesmas formas dos sotaques do bumba meu boi, porém se caracteriza por repetir as mesmas cores, nos adornos de penas e nos tecidos, em geral brilhantes, o que dá uma uniformidade para as diversas personagens que integram a dança. Chamam a atenção os cocares usados pelas índias, pelo tamanho e volume das penas, que os assemelha aos adereços das passistas das escolas de samba do Rio de Janeiro e ao boi de Parintins. Assim, ao mesmo tempo em que homogeneíza as indumentárias, o Pirilampo parece sobrecarregar o conjunto por um exagero de brilhos, ou de recursos cênicos, como fogos de artifícios, que buscam prender a atenção pelo luxo e efeitos grandiosos. Como se pode ver nas fotografias abaixo:



Foto 30 – Boi Pirilampo 2002¹⁰⁷



Foto 31 – Boi Pirilampo 2001

Estas características suscitam acusações de parintinização do boi, descaracterizando seu sentido, tanto em parte da assistência, como nos jornais em artigos assinados – os exemplos usados são pautados nas características do Boi Pirilampo, de forma velada ou aberta. Algumas pessoas insinuam na sua fala que o Pirilampo seria o desencadeador desse processo, influenciando outras manifestações.

¹⁰⁷ Fonte: Cartão Postal Boi Pirilampo (s/d)

O boi Pirilampo que surgiu com todo aquele brilho, é quase como uma cópia do boi de Parintins, que tem o vermelho e o azul, né? Que entram até o numa arena que lembra o sambódromo no Rio de Janeiro. Aquele desfile com carros alegóricos e tudo, o boi de Parintins; e que o Boi de Pirilampo, aqui, não faz a mesma coisa, porque ele não tem espaço, porque se tivesse, com certeza ele entraria numa passarela. Mas ele usa do brilho, em cima da indumentária do boi. Então isso começou a se notar, que alguns bois de sotaque de orquestra, começaram a também partir pra isso, a usar de um brilho... (entrevista Mário Ferreira, jun/2002)

Mas estas características são vistas pelo grupo Pirilampo como motivo do seu sucesso, usando a citação de uma revista para garantir sua legitimidade, como no trecho que se segue:

Segundo a Revista Cadernos do Terceiro Mundo, que circula na África e América Latina e publicou em maio de 2000 duas páginas de reportagem sobre o Boi, “a força do grupo está na forma e na essência”, o que significa dizer que “o Pirilampo seduz pela alegria contagiante que emana de seus brincantes, pelo brilho e bom gosto das fantasias, e pela simbiose de ritmos”. (<http://boipirilampo.com.br>) (grifos meus)

A forma como são tocados os instrumentos dos quatro sotaques, ou como são mesclados durante a execução das músicas, é criticada pela assistência por ferir tradições, que não podem ser alteradas. Por exemplo, a forma de segurar os pandeirões, o uso de pandeirões de nylon e não de couro¹⁰⁸. As toadas – com letras excessivamente românticas e os ritmos modificados – são comparadas, negativamente, com as músicas sertanejas e pagodes. Estas críticas evidenciam uma classificação do Pirilampo a partir da linguagem estética de recriação do popular, que o aproximaria do “mau gosto” e da indústria cultural.

Nas críticas da assistência essas características, resultam na classificação do grupo como uma empresa que visa o lucro, a qual se orienta pelo gosto do mercado, querendo apenas agradar em detrimento de contribuir com uma criação original, evitando, assim, o risco de não ser aceita. O termo “empresa” pode ter um sentido ainda mais pejorativo quando os recursos do grupo são aplicados em benefício de alguns e não do conjunto¹⁰⁹, no caso o presidente do Pirilampo é acusado de ter uma ambição desenfreada, canalizando os recursos para satisfazê-la. Por sua vez, o presidente do Pirilampo participa da administração

¹⁰⁸ Bois tradicionais também usam pandeirões de nylon e por isso podem ser também acusados de ferir a tradição.

¹⁰⁹ Lembro que a administração dos recursos angariados pelo boi é um dos critérios locais para sua classificação, como me referi na descrição da fase do batismo e morte do boi.

municipal, e teria pretensões a cargos públicos de representação política, algumas pessoas consideram que o grupo serviria para sua promoção como eventual “candidato”. Estas avaliações se unem para justificar e fortalecer a classificação negativa do Pirilampo como empresa.

O grupo se percebe como empresa, usa a terminologia da administração e contabilidade empresarial que faz a distinção entre o nome “fantasia” (marca para divulgação e propaganda) e burocrático (para cumprir as exigências do estado). E parece também considerar positivo um outro sentido que o termo empresa contém – o de organização e disciplina – qualidade ressaltada como um dos motivos do seu sucesso: *O Boi Pirilampo é hoje a maior atração dos festejos juninos. E caiu no gosto popular por uma série de fatores, a começar pelo sentido de organização e disciplina que orienta a brincadeira.* (<http://boipirilampo.com.br>). (Seriam os verdadeiros civilizadores, “novos” *atenienses*?)

Portanto, o grupo avalia como positivo, exatamente uma das características que motiva as críticas da assistência, em especial as pessoas com maior escolaridade, as quais aproximam as recriações do popular, pelo Boi Pirilampo, da estética da cultura de massa ou da indústria cultural. Mas este grupo parece ter uma assistência numerosa, como pude observar. Por exemplo, em 2002, no arraial do Largo da Saudade, no final da última noite da programação junina, não havia mais quase público, até que chegou o Boi Pirilampo, provocando um grande deslocamento de pessoas vindas de arraiais vizinhos, formando uma roda compacta para ver a apresentação. E parece vir dos setores populares a maioria dos seus admiradores – como ouvi em um depoimento de uma funcionária do hotel: *gosto do Pirilampo pelo romantismo das músicas que falam de amor*. Isto não implica numa divisão de opiniões, onde de um lado, estão os intelectuais acusadores, e de outro, uma classe média baixa admiradora. Também vi nos arraiais pessoas de classe média baixa detestando o Pirilampo, cujos exageros cênicos provocava deboches e críticas de toda a assistência. Portanto, parece-me que as sobreposições estéticas nas recriações do Pirilampo tende para uma avaliação mais negativa do que positiva daquilo que ele faz, que pode ser resumida como uma estética do “mau gosto”.

B) O Boizinho Barrica

O Boizinho Barrica é um espetáculo da **Companhia Barrica**, que se define como:

Grupo de artistas que revigora e evidencia a tradição dos folguedos e das festas populares do Maranhão, apresentando em ruas e praças e palcos da vida a diversidade de ritmos e danças peculiares dos festejos juninos e carnavalescos da cultura maranhense, bem como de outros festejos, em espetáculos como “A Natalina da Paixão” (Natal e Quaresma), “O Boizinho Barrica à Luz de uma Estrela” (São João), e “Bicho-Terra, Peleja e Folia” (Carnaval).
(<http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>- grifos no original)

Percebe-se nesta definição uma tentativa da Companhia em se demarcar dos folguedos tradicionais, colocando-se a serviço do revigoramento da tradição das festas populares do Maranhão. Expande esta intenção inicial, ao propor uma estratégia de desenvolvimento do estado estimulando o turismo, o que justifica a sua existência também como empresa de espetáculos, quando afirma que o objetivo da Companhia Barrica é de *contribuir para o desenvolvimento do turismo cultural no Estado do Maranhão, Nordeste do Brasil.* (<http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>). Invoca para si um papel teórico e político, defendendo o termo “cultura popular” e acusando o “folclore”, termo carregado de sentidos que diminuem e inferiorizam os a artistas populares e suas produções artísticas:

[questiona] entre artistas, autoridades e demais segmentos sociais sobre o verdadeiro papel do artista popular no contexto social e econômico da cultura, suscitando uma nova visão da sociedade para com as manifestações artísticas populares, intencionalmente chamadas e mascaradas de folclore, para ocultar um mecanismo ideológico que nega a essas manifestações o estatuto de cultura.
(<http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>).

Como defensor político da valorização da cultura popular a Companhia justifica o uso da linguagem popular nos seus espetáculos, conseguindo assim uma nova legitimidade sobre o que faz (*visando combater a este e a outros preconceitos, a Companhia adotou como base e inspiração dos seus espetáculos a coreografia das nossas danças e festas, os ritmos e compassos da nossa música* – <http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>). Neste contexto as inovações são necessárias para valorizar o popular, ao contrário da “busca das origens”, que fundamentava as propostas dos defensores clássicos da cultura popular e/ou folclore, para “salvar” as manifestações do desaparecimento. Ao mesmo

tempo parece diferente das justificativas para formar o Laborarte, conforme o relato de Nelson Brito, cujo trabalho inicial era motivado pela conscientização política e resistência ao regime militar pós-1964, e não apenas de valorizar a estética do popular artisticamente¹¹⁰. O resultado da abordagem do popular pela Companhia Barrica, cujo pressuposto é re-elaborar para valorizar, é a demarcação frente suas fontes de inspiração; a qual justifica a proposta estética de fusão das várias formas das danças populares maranhenses nos seus espetáculos, afirmando sobre sua forma que:

A Companhia Barrica nasceu de uma rica proposta de trabalho comunitário em que se interligam várias experiências e formas de expressão artística, abrangendo canto, dança, música, literatura, artesanato e teatro de rua, em labor constante, num processo que já vem amadurecendo há mais de dezoito anos. (http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm)

Mesmo que destaque a centralidade do boi, o discurso da companhia sobre si mesma valoriza a diversidade, colocando-se em dia com as reflexões mais atuais sobre o popular na sua relação com formulação de identidade maranhense. Veja-se, através do exemplo da fusão da música na construção dos espetáculos, e como a companhia percebe a relação entre cultura popular e identidade:

São diversos os ritmos e os gêneros do grande cancionista popular maranhense que servem de base ao processo de criação dos compositores da Companhia nas músicas dos espetáculos, abraçando vários ciclos culturais do Estado. Como destaque os ritmos do Bumba-meu-boi, maior manifestação artística de identificação do maranhense, através das toadas e sotaques dos Bois de matraca da Ilha de São Luís, com seus pandeirões e grandes batalhões de brincantes; e os dos Bois de matraca do Vale do Pindaré, com seus cazumbas e seus chocalhos; e dos Bois de Zabumba da região de Guimarães, com seus retumbantes tambores e agudos tamboritos; e dos Bois de Orquestra das margens dos rios Munim e Itapecuru, com seu naipe de sopros e harmonias, e os Bois da batida de costa de mão do litoral cururupuense; como também o estalar das retintas no quebrar Coco e no rastapé das Quadrilhas; na cadência única da Dança do Lelê de São Simão; nas ritmias calorosas dos tambores de Crioula e de Mina; nas valsas e lapinhas das Festas de Reis, pastores e presépios natalinos; bem como nos cânticos e ladainhas do Divino Espírito Santo; e nos sons carnavalescos que interligam épocas: das batucadas antigas, aos Blocos de Ritmo, às Tribos de Índio, ao entrudo Baralho e aos sambas, frevos e marchinhas. (http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm)

¹¹⁰ Esta distinção se aplica apenas para uma comparação do momento inicial do Laborarte e as propostas Companhia Barrica que justificam sua criação. Atualmente os dois grupos parecem ter uma atuação mais semelhante do que distinta. Obviamente com a diferença de que a Companhia faz um dos seus espetáculos baseado no bumba boi, enquanto o Laborarte, tem como principal atração do São João um cacuriá.

Estas considerações sobre a música estendem-se para a dança cuja coreografia é considerada, algumas vezes, como uma estilização dos passos dos folguedos da cultura popular, entretanto buscando-se manter o espaço para os floreios dos brincantes, os quais rompem com a sincronia das evoluções e que são característicos das apresentações dos bois.

Assim, os desenhos coreográficos também transparecem estilizações e criações, diretamente sobre passos característicos de certas danças ou sobre certos personagens em algumas partes dessas danças, evidenciando-lhes os movimentos do seu repertório mais expressivo, muitas vezes com a graça e leveza de um baiante¹¹¹, mesmo sem qualquer sincronia com os demais parceiros do cordão, outras vezes no improviso da liberdade de cada dançarino-nativo que também cria a sua dança no gozo da música. (<http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>)

Mas é na indumentária, agora tratando apenas do espetáculo Boizinho Barrica, que a orientação estética do grupo para releitura do popular melhor se revela, e indica uma tentativa de dar homogeneidade que ordena a densidade simbólica das manifestações da cultura popular:

*As indumentárias utilizadas nos espetáculos têm como pano de fundo principalmente o nosso artesanato de fibra vegetal, vindo da região turística de Barreirinhas - Lençóis Maranhenses (...) são criações que aproveitam os meandros de urdidura dos tecidos das próprias fibras da palmeirinha de buriti, preenchidos pela alegria das cores e brilhos dos canutilhos, miçangas, fitas e fitilhos - a própria fantasia do **Boizinho Barrica** - onde é indispensável o velho toque de engenho e arte do povo, no prazer de criar fantasias. Estes bordados aproveitam as lições de arte dos couros dos bois, dos peitorais e saiotas das brincadeiras tradicionais, cobertos de reluzentes estrelas de prata, luas cheias de sonhos, quartos crescentes de amor, flores e bandeirolas nas janelas, bandeiras de estados, auras de santos e auréolas de anjos e arcanjo, paisagens e praças e monumentos e praias e pontos turísticos do Maranhão, como criações que se encontram nas indumentárias dos espetáculos juninos. (<http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>)*

É na indumentária que se acentua a diferença entre o Boizinho Barrica e os folguedos populares: uso predominante da palha, que pouco aparece no bumba-meu-boi; homens e mulheres vestem roupas semelhantes, quando no bumba boi as roupas variam para cada personagem; lembrando que no boi cada personagem tem um tipo de vestimenta com toque pessoal, por exemplo, os caboclos reais cada um têm um colorido próprio. A Companhia evoca como *indispensável o velho toque de engenho e arte do povo, no prazer*

¹¹¹ Baiante é a forma como os brincantes da cultura popular designam os integrantes do boi.

de criar fantasias, parecendo que procura conseguir, nessa reaproximação do popular, diminuir a distância que a diferença da indumentária poderia trazer, como se vê na foto abaixo:



Foto 32 e 33 – Bozinho Barrica¹¹²

A Companhia Barrica tenta manter os improvisos que caracterizam a evolução dos brincantes durante a apresentação, entretanto, a igualdade da indumentária parece minimizar as improvisações ao longo do desenvolvimento da coreografia. Uniformidade que também se dá na suavização dos gestos dos braços, e numa maior leveza da batida dos pés no chão. Tudo isto sendo coroado por um largo sorriso, não mais entre os brincantes que riem dos próprios erros ou do que vê na assistência, como se dá frequentemente nos bois de origem popular, mas que sorri para platéia, realçando que estão em comunicação com esta platéia, que se apresentam para platéia, mostrando o que há de específico na cultura popular do Maranhão.

Assim como o Pirilampo o Bozinho Barrica consegue reunir uma assistência grande, em todos os arraiais – da periferia, do centro, de classe média. Tem a simpatia da intelectualidade: primeiro, por se definir demarcando as fronteiras com o popular; segundo por ter indumentárias e coreografias próprias, as toadas são avaliadas positivamente por terem boas letras e arranjos musicais, no conjunto a companhia é vista como respeitando as

¹¹² Fonte foto 34: Godão 1999.

fontes originais. Nesse sentido, não é percebido como uma empresa que visa o lucro em detrimento da criatividade, não procura agradar o público, sendo um “bom exemplo” de releitura do popular pelos setores médios. Os críticos da Companhia consideram que o seu trabalho de “revalorizar o popular”, contribuiu para enfraquecimentos de grupos populares – sendo exemplo o declínio do Bumba boi da Madre Deus (sotaque de matraca), que ocorreu a medida em que o sucesso da Companhia aumentava no bairro da Madre Deus, onde surgiu a Companhia. Neste sentido, o Barrica se transformaria de promotor da valorização, em concorrente das manifestações de origem nos setores populares.

Vale salientar que os setores mais críticos à Companhia, e dentro dela o Boizinho Barrica, constitui-se eminentemente de artistas que não se consideram beneficiados com os recursos estaduais de promoção cultural: ou porque atuam com outras linguagens da arte que não a popular, ou porque pertencem a setores da oposição ao grupo que está no poder estadual. Estes críticos percebem a Companhia Barrica como uma empresa, que consegue o retorno financeiro, que os setores populares nunca conseguiram com suas manifestações, promovendo novas desigualdades a partir do uso da estética popular como espetáculo. Da mesma forma, as manifestações populares continuariam sendo preteridas como representantes de identidade maranhense, quando a Companhia Barrica é convidada oficialmente para representar uma cultura do Maranhão fora do estado.

Estas críticas se fortalecem localmente, na maneira como o Barrica aparece na grade de programação oficial dos arraiais: distribuído em todos eles, predominando nos arraiais maiores e centrais e, quase sempre, nos horários de maior público, o que é justificado pelo seu sucesso e possibilidade de atrair mais pessoas, mas serve também para mantê-lo e reforça-lo nesta posição. Além do que, diretores do Barrica ocupam posições-chaves nos órgãos de promoção da política cultural, o que pode propiciar decidir onde o grupo se apresenta; e também, agrava suas desigualdades com os folguedos dirigidos pelos setores populares, porque a política cultural é decidida dentro da FUNCMA, entre os assessores e os diretores da Fundação, sem a participação dos dirigentes populares.

Em suma a Companhia Barrica, e dentro dela o espetáculo Boizinho Barrica, tem uma relação com a cultura popular em diferentes níveis. No nível político coloca-se como porta voz da valorização da estética popular e mantém estreitos laços com as instituições

governamentais de cultura; no nível econômico percebe a cultura popular como vetor de desenvolvimento, através das atividades de turismo; no nível cultural promove um diálogo entre a estética popular com formas estéticas que são associadas como próprias de outros estratos sociais. Essa forma estética de reler o popular parece buscar limpar a variedade das indumentárias, uniformizando-as, e acentuar as sincronias e simetrias dos movimentos e gestos nas apresentações dos espetáculos populares, harmonizando-os, tendo como resultado uma “limpeza dos excessos” simbólicos do popular, traduzindo-o em outras formas de arte¹¹³. Além disso, a Companhia Barrica pode ser vista como um interlocutor importante nas discussões sobre os símbolos que dão significado ao Maranhão, tanto na elaboração de uma linguagem estética, como pela posição que ocupa nas instituições estaduais de cultura.

A comparação entre o Barrica e o Pirilampo recolocam as questões que aponte sobre as tensões veladas entre Laborarte e Pai Simão, revelando embates sobre os sentidos de ser maranhense, assim como das relações entre estética erudita e popular. Por um lado, um debate sobre a estética de recriação do popular; e por outro, sobre as fronteiras e o tipo de relações estabelecidas entre os recriadores e suas fontes de inspiração. No que se refere aos dois grupos atuais, a estética do Pirilampo é vista como uma “má leitura”, posto que aproxima o popular do entretenimento da cultura de massa, ameaça o Bumba de ser descaracterizado. A organização interna do Pirilampo é vista localmente como empresarial, uma leitura que possibilita manter, mesmo veladamente, a interpretação da relação do grupo com a cultura popular como de apropriação: porque não esclarece a diferença entre o que faz e o que é feito pelas camadas populares, e porque sua estética permanece na zona de indistinção entre o que copia e o original. Por sua vez, o Barrica é visto como uma “boa

¹¹³ Sobre os novos grupos Marques (1999, p.193) afirma: “*Os grupos estandardizados, apesar da aparência homogeneizadora delimitam-se uns dos outros e dos grupos originais apostando numa tradição parcializada, numa autonomia serial ao diferenciarem-se por pequenos detalhes que se confundem sob o olhar do espectador. (...) Assim, a tradição é lembrada como artifício artístico de produção, como argumento para enfatizar ou descaracterizar este ou aquele detalhe em favor de uma modernidade inconsciente e acrítica.*” Do meu ponto de vista considero que os grupos alternativos no Maranhão fazem uma releitura da estética popular na direção de “limpar os excessos”. Ou seja, ênfase na sincronia e simetria da coreografia; padronização das indumentárias, que limpam os excessos de cores e brilhos e, da variedade de formas, ou aquilo que se aproxima do grotesco (ver Bakhtin, 1987). A música é acelerada – quando parece um lamento, que possa diminuir a alegria esperada nas manifestações populares; é suavizada – quando parece desarmônica ou dissonante; enriquecida por arranjos mais sutis e variados – quando parece muito monocórdica. Estas transformações sugerem uma nova linguagem estética para que a apreciação do público se torne mais fácil e imediata. Nesta descrição geral, o acuriá do Laborarte, o show do Barrica e o Boi Pirilampo parecem-me bons exemplos, sendo que cada um deles é valorizado localmente com sinais distintos de negativo e positivo.

leitura” do popular: separa o que faz do que é feito pelas camadas populares, e coloca-se como um mediador político para valorizar o popular na sua origem; segundo, a estética da sua releitura é considerada uma forma de arte específica, que ajuda na apreciação do popular, possibilitando a aproximação com o original, além de ser de bom gosto, longe da cultura de massa e da indústria cultural¹¹⁴.

Entretanto, há uma dimensão da crítica feita a todos os parafolclóricos que aproxima a ambos, Pirlampo e Barrica: o fato de se tornarem concorrentes pelos financiamentos estaduais para a cultura, nas mesmas condições dos grupos originários das camadas populares¹¹⁵. Nesta dimensão ambos são vistos com desconfiança, especialmente pelas pessoas diretamente envolvidas com produção cultural, mas que não estão nas instituições estaduais de cultura, como por exemplo, setores da cultura popular que se julgam preteridos pelo valor do cachê que suas brincadeiras recebem. Deste ângulo ambos são empresas, que por terem “bons” administradores, crescem a cada ano e ganham cada vez mais recursos e cachês maiores, concorrendo com os “legítimos” criadores da cultura popular.

Portanto, a relação entre grupos tradicionais e alternativos/parafolclóricos evidencia que as formulações dos símbolos de identidade maranhense ocorreram, também, perpassadas por disputas entre setores que ocupam posições distintas na estratificação social, segundo a renda, prestígio e poder político. Parece que estas disputas criam ou acentuam desigualdades estruturais já existentes, a partir da concorrência entre grupos parafolclóricos e populares tradicionais, pelos recursos de financiamento da cultura, onde são classificados os grupos e manifestações que atualmente são símbolos de identidade maranhense. (Disputas que também ocorrem entre os grupos populares, tendo em vista a escala de cachês estipulados pela FUNCMA, que norteia o valor de outros contratos). Há uma disputa entre os estratos sociais sobre o controle e em certa medida, “direito de propriedade”, sobre uma produção cultural; uma disputa econômica e política daí decorrente; uma disputa sobre como se pode ler e interpretar e a luz de quais cânones, o que

¹¹⁴ As considerações de Bakhtin (1987) sobre a estética do grotesco e seus excessos que provocavam diversas tentativas de controle, ou quando se tentava reativa-la, como se deu com alguns escritores do romantismo, não conseguiam entender esta lógica interna dos excessos, o que quase sempre significava um empobrecimento dos seus significados. (especialmente introdução). Acho que é possível fazer aqui uma analogia das praticas desses grupos em análise com as considerações de Bakhtin.

¹¹⁵ Lembro que a FUNCMA estipula os valores dos cachês de acordo com a fama e tamanho do grupo (entrevista com Mário Ferreira, diretor da FUNCMA).

se classifica como folclore e cultura popular. O que me traz à memória um trecho do poema de Ferreira Gullar, por coincidência ou ironia, poeta maranhense: “*traduzir uma parte na outra parte / que é uma questão de vida e morte / será arte?*” (Ferreira Gullar).

Será que continua subjacente a esta discussão a relação entre o erudito, o popular e cultura de massa, como já se discutiu antes? Parece que a discussão está sendo repostada, mas indicando novas relações, não é uma oposição entre as três classificações, mas sobreposições entre elas e interrelações entre elas, que precisam ser compreendidas. Por exemplo, o Boi Barrica parece ser uma nova linguagem da cultura popular aproximada dos valores eruditos. Além do mais o investimento das políticas culturais do estado na direção de alguns grupos, pode reconfigurar estas relações em múltiplas direções.

Estas relações podem implicar em transformações na centralidade dos símbolos configurados para afirmar identidade. Os parafolclóricos quando tentam se propor como sendo diversidade, procuram um lugar para se relacionar com o bumba boi na estrutura da festa, porém porque desafiam os códigos de tradição que operam através dos sotques, eles simultaneamente revelam e acentuam os significados do bumba meu boi como o que faz sentido, para afirmar uma diferença, e competem com ele quanto à centralidade na configuração cultural para exprimir ser maranhense (Dumont, 1985). Ou seja, ao contrário das outras danças (analisadas no capítulo 1) que significam diversidades internas, na medida que nas festas elas são ordenadas a partir dos sentidos atribuídos ao bumba boi, os parafolclóricos disputam com o bumba boi a possibilidade de exprimir ser maranhense, posto que, ao se basearem na estrutura desse folguedo, borram as fronteiras das suas distinções, embaralham sentidos sobre o que é e o que não é bumba boi, e em certa medida sobre o que é e não cultura popular. Eles disputam exatamente com os significados que atualmente exprimem identidade maranhense, que afirmam sua diferença, por isso eles provocam todas essas polêmicas, eles não têm um lugar na tradição, e não parecem exprimir, por enquanto, um sentido para ela, e estão em disputa com os significados instituídos para afirmar identidade e exprimir pertencimento.

Por outro lado, a atuação desses grupos no campo estético, sugere a reposição do debate entre as noções de *kultur* e *civilization* que perpassou o processo de construção do campo dos estudos do folclore no Brasil (Rapchan, 2000). Ou seja, em certa medida, o

papel de *atenienses* civilizadores sobre o bumba boi que dançou no palácio, parece se repetir atualmente através das releituras do popular pelos grupos alternativos, sugerindo impedimentos ao popular de falar por si mesmo e precisar de condutores para ser valorizado. Os parafolclóricos recolocam a continuidade das relações tensas entre erudito e popular.

No próximo capítulo discutirei como foram criadas as instituições culturais, dentro da estrutura administrativa do estado, no Maranhão, quais as concepções de cultura e as classificações das produções culturais, atentando para a relação entre erudito e popular. O capítulo tem também por objetivo analisar a atuação dos intelectuais no processo que deslocou a centralidade dos significados de *Atenas* para a atual centralidade simbólica do bumba meu boi na configuração cultural que afirma ser maranhense.

CAPÍTULO 3

As instituições culturais, concepções de cultura e as classificações das produções culturais no Maranhão

O Maranhão tem muito a perder, ou talvez já esteja perdendo, se não exercer, desde logo, uma severa ação fiscalizadora sobre seus bens culturais, do que temos de mais refinado às mais legítimas manifestações populares. Da literatura às artes plásticas, do teatro, do cinema, do folclore, da música, de tudo em fim em que esteja latente o potencial de criatividade de nossa gente. (...) Partamos, pois, para a tentativa de integração nacional, mas prevenidos contra os riscos de eventual descaracterização de nossa identidade...¹

No centro histórico de São Luís, na esquina da Rua Portugal, em frente ao Mercado das Tulhas, aos bares e às lojas de artesanato, destaca-se um grande casarão de três andares, no trecho onde a rua passa a formar um largo, constituindo espaço de circulação, no qual transitam moradores da cidade e também muitos turistas². Esta localização aumenta a visibilidade daquele casarão, que se distinguia dos demais pela movimentação constante de pessoas – especialmente no início e final da tarde. Neste prédio funciona a FUNCMA, parte dessa movimentação era dos seus funcionários, de jornalistas em busca de notícias, de intelectuais para apresentar propostas, de pesquisadores – eu inclusive. Mas não apenas isso, por ele também passavam muitos artistas em busca de financiamento para suas obras; patrocínio de viagens; ou acertando apresentações e encaixes de última hora de seus grupos, na programação junina de São Luís.

Nas imediações desse largo e da Rua Portugal se situam outros órgãos estaduais da cultura: o Teatro João do Vale, o Museu de Artes Visuais, o Centro de Criatividade Odylo Costa, filho, o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho – este último um pouco mais

¹ Lago Burnett, jornalista e escritor, no discurso de abertura do I Fórum de Debates Culturais no Maranhão (In: SIOGE, SECMA, 1988:19).

² O centro histórico de São Luís situa-se entre o centro comercial da cidade (lojas, bancos, repartições públicas municipais, escolas, etc) e o terminal de passageiros de ônibus urbanos, que faz as conexões entre distintos bairros. Por isso a circulação intensa dos moradores pelo centro histórico para alcançar outras áreas da cidade.

distante, dentre outros³. As inaugurações destes órgãos iniciaram-se na década de 1980, coincidindo mais ou menos com o processo de recuperação do centro histórico, com a implantação do Projeto Reviver; cujo nome se incorporou à denominação do bairro Praia Grande, para designar mais especificamente o largo aqui referido⁴. No quarteirão central do Reviver/Praia Grande situa-se o Mercado das Tulhas, formando com os bares vizinhos, um dos redutos de artistas, boêmios e intelectuais de São Luís, aos quais se juntam, no final da tarde, muitas pessoas para “uma cerveja depois do trabalho”. Esta agitação torna-se mais intensa a partir da quarta feira, ininterruptamente até o sábado à noite, quando diminui um pouco, e cessa com o fechamento dos bares nos domingos, parecendo que aquela movimentação relaciona-se, também, com o funcionamento dos órgãos públicos e do centro comercial da cidade.

Neste sentido, os órgãos estaduais de cultura, em especial a FUNCMA, estão num lugar estratégico; por um lado, para estabelecer as relações com os artistas, que são os beneficiários de suas ações, artistas que escolhem o bairro para manter suas relações entre si; e, por outro lado, para serem vistos pelos moradores da cidade, que transformaram estes bares em espaços de sociabilidade após o trabalho. Este espaço de convívio social, onde as instituições culturais estaduais se situam, parece propiciar uma legitimidade e fortalecimento recíproco. Ao mesmo tempo em que, configuram um lugar na cidade, onde é possível se informar sobre as apresentações culturais promovidas pelo estado, as festas que vão acontecer, avaliar o que está sendo feito por artistas e pelo estado para “promover” a “cultura maranhense”. E, também, espaço onde se avalia a adequação da produção cultural com os conteúdos elegidos pelos maranhenses para se definir⁵.

³ Em 2002 foram inaugurados dois centros culturais, a partir da reforma e ampliação do CCPDVF, no qual os acervos estavam anteriormente expostos: Casa do Maranhão – sobre o Bumba Meu boi e, a Casa de Nhozinho – cultura cotidiana e demais festas populares; e, outros órgãos relativos à cultura subordinados a FUNCMA, mas sobre os quais não poderei me aprofundar aqui.

⁴ Sobre o patrimônio arquitetônico e o Projeto Reviver ver Corrêa, A. F. (2001). Sobre a cidade do Recife e a recuperação do Bairro do Recife, ver Leite (2001, 2002) para uma discussão sobre usos de espaços revitalizados nos quais, o sentido de limpeza dado à reforma pode ser desafiado pelos contra-usos transformando-os em espaços com sentidos políticos. Penso que o Reviver poderia ser assim pensado, mas que não irei me deter aqui.

⁵ Ver Costa (2001) na sua avaliação da Praça João Lisboa na década de 1950, onde se sabia das novidades políticas e de outras ordens da vida social de São Luís. Nesse sentido, parece haver um deslocamento para o Reviver, onde também, além das dimensões que tratei acima, sabe-se um pouco de tudo que acontece na cidade, acontecimentos que se espalham e se transformam em quase lendas, mas com certeza, em piadas e chistes, envolvendo políticos, artistas, intelectuais.

Esta localização da FUNCMA acentua seu importante papel na organização das festas populares no Maranhão, particularmente o São João e o carnaval, atualmente em São Luís, o que também se relaciona com as políticas de turismo. Para compreender como o estado assumiu este papel central na realização das festas populares, este capítulo trata da criação de órgãos estaduais para a cultura e sua relação com a construção da identidade maranhense, conforme venho tratando até aqui. Pretendo explorar a relação entre cultura popular e cultura erudita, ou melhor, a maneira pela qual a cultura é classificada, tendo em vista as concepções sobre a cultura e as classificações que vão sendo feitas sobre as produções culturais, ao longo do processo de criação das instituições culturais no Maranhão, pelos governos estaduais. Neste sentido, quero compreender o que se disputa do ponto de vista institucional, do ponto de vista teórico e do ponto de vista dos agentes, quem está atuando e o que eles estão dizendo sobre cultura no Maranhão.

A análise tem duas dimensões principais: por um lado como o folclore se tornou um objeto de investigação pelos eruditos e a partir de quais concepções de cultura este fenômeno era estudado; e por outro lado, a partir de quais instituições os estudos eram realizados e seus vínculos com os órgãos governamentais. Inicialmente há uma fragilidade institucional e ao mesmo tempo, uma teoria para pensar a cultura popular, posteriormente a dimensão institucional fica mais forte e os órgãos governamentais passam a ter presença marcante, como se dá atualmente, com a FUNCMA. Tenho como foco nesta análise a criação de órgãos estaduais, promoção de pesquisa, publicações, promoção de eventos culturais. Neste processo identifiquei alguns agentes que atuaram na criação desses órgãos, e as classificações culturais que os informam, assim como, com quais outras instituições são feitas suas interlocuções⁶.

O capítulo está estruturado a partir desses eixos, ou seja, as abordagens do folclore e as instituições que lhes dão suporte, cujas classificações operam fundamentalmente com a distinção cultura popular e cultura erudita, que se configuram em temporalidades e contextos distintos. Vou precisamente me referir a três momentos: 1940; 1960-70 e 1980-90; destacando em cada um deles os principais intelectuais envolvidos. Mas antes é preciso fazer uma breve referência a uma discussão anterior, principalmente em torno de Celso Magalhães, um

⁶ As fontes são entrevistas com agentes das políticas culturais; relatórios institucionais dos órgãos governamentais para a cultura; observações de campo sobre os museus maranhenses; bibliografia local sobre a institucionalização da cultura no Maranhão.

precursor do estudo do folclore no Maranhão e no Brasil no séc. XIX. Esta discussão é importante porque este autor, ao pensar o Brasil, situa também o Maranhão, onde colheu parte do material de pesquisa, e porque, constituiu-se como uma referência local para continuidade dos estudos sobre o tema no estado, ainda que seja conhecido por poucos. Para tanto construí 3 itens: no primeiro, abordo as teorias de Magalhães para o romanceiro popular, relacionadas com a definição das origens da nação – final do séc. XIX; no segundo, os estudos do folclore maranhense e sua importância nas instituições culturais, fundadas pelos intelectuais e eruditos locais no início do séc. XX, e os esforços da Subcomissão Maranhense do Folclore para o reconhecimento e legitimação do seu estudo; no terceiro, as instituições estaduais para cultura, suas sucessivas classificações e concepções de cultura e classificações das produções culturais, assim como, suas relações com outras instituições que estudam o tema no estado.

3.1. Celso de Magalhães: uma teoria do popular entre os *atenienses*.

Os estudos sobre o folclore no Maranhão, e também no Brasil, iniciam-se no séc. XIX, com as investigações do maranhense Celso de Magalhães sobre a poética popular⁷. Este autor integrou a *Segunda Geração de Atenienses* (1868-94), a qual, segundo os historiadores maranhenses, consolidou o título de *Atenas Brasileira* para São Luís (Martins, 2002). Estes intelectuais procuravam elevar o espírito do povo maranhense, divulgando sua produção literária, informada pelos valores culturais eruditos, segundo a visão européia⁸. Estes objetivos parecem pertinentes com os ideais de civilização ocidental, que marcou a “construção” de

⁷ Seus estudos, realizados nos estados do Maranhão, Pernambuco e Bahia, foram publicados como artigos nos periódicos *O Trabalho* (Recife-PE) e *O Domingo* (São Luís-MA) em 1873. Aqui utilizo a compilação publicada pela Biblioteca Nacional, em homenagem ao centenário da edição dos originais. Na introdução Bráulio Nascimento ressalta a qualidade da obra, fonte para os estudos posteriores de Sílvio Romero, o qual foi considerado, pelo movimento folclorista da década de 1950, um dos fundadores dos estudos do folclore brasileiro de caráter científico. Para Nascimento a divulgação do trabalho de Magalhães, deve muito à citação em Romero, posto que sua publicação original, em periódicos de curta duração e pouca circulação, dificultou o conhecimento no próprio original. Neste sentido, discorda da acusação de Fran Pacheco (biógrafo do autor maranhense) de que Romero havia se apropriado da obra de Magalhães (Nascimento, 1973).

⁸ *Atenas* repetida em São Luís, na concepção de Corrêa (2001), seria apenas um mito não realizado, posto que poucos tinham acesso a este conhecimento, voltado para os valores eruditos tomados como de toda a população maranhense, tendo em vista o alto índice de analfabetismo e desigualdade social (Corrêa, 2001:21). Ver Lacroix (2000). Ver também capítulo 1 deste trabalho.

várias nações durante o século XIX (Smith, 1997)⁹ e, no Brasil, mobilizou instituições e pensadores para encontrar os termos da auto-definição da nação (Schwarcz, 1993).

No séc. XIX, o conceito europeu de nação, baseava-se em pressupostos teóricos muito variados para definir a constituição de um povo, que era um dos seus elementos fundantes¹⁰. As explicações buscavam compreender o que mantinha a uniformidade do povo – a partir de categorias raciais, culturais e educacionais, religião, língua, etc – garantindo sua continuidade num mesmo território ao longo do tempo, vindo de um passado distante e em direção ao futuro de progresso contínuo.

Para os teóricos brasileiros, raça e cultura tornaram-se fundamentais para explicar a origem da nação, porém tendo no horizonte de comparação, e meta a ser alcançada, a moderna sociedade européia¹¹. A aceitação, pelos teóricos brasileiros, de uma homogeneidade racial branca na Europa (Seyferth, 1996), e da hierarquia racial construída pelas ciências biológicas e sociais européias¹², tornou-se problemática e precisava de resoluções, tendo em vista a colonização que possibilitou a miscigenação racial – negros, brancos e índios. Do ponto de

⁹ Smith (1997) faz uma distinção entre 1. construção – termo que usa para apontar os processos de construção das nações americanas, asiáticas e africanas, que surgem no contexto pós-colonial, a partir dos estados demarcados pelas metrópoles européias – sendo estes limites usados para construir os valores nacionais; e, 2. formação – nações que se originam a partir da organização do estado burocrático que aglutinou grupos etnicamente distintos que aceitaram a ou foram submetidas a uma etnia lateral (uma elite aristocrática que detinha o poder no estado), e que posteriormente, procuram estabelecer a nação com os valores étnicos comuns, que já estavam associados ao território antes do estado. (capítulo 4 e 5). Considero a distinção pertinente por esclarecer processos históricos diferentes. Entretanto, tenho dúvida sobre os termos postos em oposição, que pode hierarquizar fenômenos históricos como mais ou menos “autênticos” e legítimos. O autor define a nação como uma determinada população humana, que partilha um território histórico, mitos e memórias comuns, uma cultura pública de massas, uma economia comum e direitos e deveres legais comuns a todos os membros. (p.28, grifos no original). O autor procura fazer uma síntese das teorias de nação incorporando as contribuições anteriores de Gellner (1993) e Anderson (1989), e avançando as considerações de ambos os autores. Lomnitz (2001) analisa a formação das nações hispânicas, especialmente o México a partir das transformações e declínio do império espanhol, faz uma crítica a Anderson e mostra que nação articula cidadãos plenos com laços de dependência, ou seja, tanto se articula com base em relações entre iguais (entre cidadãos) como articulando relação entre desiguais e diferentes, a partir de laços verticais de dependência.

¹⁰ Esta exposição é abrangente e tem por finalidade situar a discussão de Magalhães, está longe de esgotar a complexidade da discussão sobre nação e suas teorias distintas e divergentes. Veja-se Anderson, (2000, 1989); Smith (2000); Gellner (2000, 1993); Hroch (2000).

¹¹ A geografia e o clima também foram importantes nas discussões iniciais sobre nação no Brasil, como salienta (Ortiz, 1986). Lacroix (2000), mostra que este tema foi importante para explicar a formação do povo Maranhão. Porém para as discussões que se seguem sobre Magalhães, as polêmicas sobre raça e cultura são mais importantes. Sobre a questão no Brasil, ver Seyferth (1996); Monteiro (1996); Schwarcz (1993); Vale de Almeida, (1999); Vidal e Souza (1996).

¹² Nesta hierarquia os brancos eram “naturalmente” superiores a negros, índios e amarelos – e outros matizes de cor que por ventura fossem descobertos. Para as discussões da construção da hierarquia racial em bases científicas veja-se Gould (1999).

vista da cultura, a questão posta para os estudiosos brasileiros, era como fazer prevalecer a produção europeia erudita, que baseava os ideais de civilização, sem perder características de distinção, que justificavam a existência de uma nação¹³.

Na busca de encontrar uma solução para a questão racial são lançadas as bases das teorias de branqueamento do povo brasileiro¹⁴. A necessidade de superação do atraso civilizatório, sem perder a singularidade necessária para a nação, transformou o folclore e a cultura popular em objetos de estudo científico e erudito, no final do séc. XIX. O popular passou a ser definido como as primeiras realizações humanas em termos culturais, sendo usado para demonstrar a antiguidade do povo, a autenticidade da cultura nacional, e sua legitimidade num determinado território ao longo do tempo.

Celso de Magalhães iniciará as investigações sobre a produção cultural do povo brasileiro, dedicando-se às pesquisas sobre o romanceiro popular. Com base nas leis sobre a formação poética do povo, investigou o nascimento, crescimento e desenvolvimento da poesia brasileira, considerando a poesia *...como uma manifestação necessária e fatal do gênio de um povo, como a definição de sua índole, do seu caráter, como um documento de sua vida passada, da sua vitalidade...* (Magalhães, 1973:35). Via nas criações do povo algo de imemorial, que brotam da mitologia, provas para demonstrar a universalidade do desenvolvimento da espécie humana, segundo as leis da evolução natural: *A mitologia é um dos fatos que mais fortemente atuam sobre a poesia (...) a mitologia naturalista, que nasce espontaneamente do espírito do povo, que se forma com a sua língua, que estabelece as bases de sua religião, que tem seus heróis, os seus semideuses, que é o fato primitivo e talvez inicial do despertar intelectual de um povo.* (Magalhães, 1973:77). O seu esforço era mostrar, então, a existência de uma poesia desse tipo no Brasil: *Tendo nós coligido, porém, alguns romances e uma infinidade de cantigas soltas, tendo notado um elemento original, embora fraquíssimo,*

¹³ A distinção de um povo também preocupava os europeus, caso exemplar dos românticos alemães, e de outros romantismos, os quais procuram no folclore os elementos de diferenciação ameaçada pela educação baseada nas idéias racionais do iluminismo. Ver Smith (1997) para uma explicação mais panorâmica. Veja-se Chauí (1986) sobre o desdobramento desta questão no Brasil que origina a relação nacional-popular. Ortiz (1986) enfoca a identidade nacional e sua relação com cultura. Burke, (1989), especialmente para cultura popular e sua relação com o nativismo alemão. Gellner (1993) enfoca a necessidade de uma educação erudita para uniformizar a cultura, base para nova divisão do trabalho da sociedade industrial, como pré-requisito da formação da nação. Conforme trato aqui estas classificações são importantes para perceber suas interrelações no processo de composição de uma identidade maranhense e sua inflexão.

¹⁴ Esta questão torna-se mais premente no séc. XX, Ramos (1996), e se desdobram para a valorização da mestiçagem (Martinez-Echazábal, 1996); Guimarães (1996).

nosso, puramente brasileiro, não nos podemos ter mão ao desejo de fazê-los conhecidos e de mostrar qual esse elemento gerador do nosso romanceiro. (Magalhães, 1973:32).

O autor norteou a pesquisa com base em duas teorias, uma que investiga o tipo de formação da poesia popular, e outra que relaciona a poesia com a raça¹⁵. Segundo Magalhães, a origem da poesia popular brasileira, seria a “transplantação”, a qual ocorreria quando, na *...falta de originalidade, de mitologia, de língua desenvolvida, um povo aceita a influência de outro, a sua religião, o seu direito, a sua língua e as suas tradições.* (Magalhães, 1973:67). Que se contrapõe à poesia de “formação” criada por um povo, sem sofrer influências externas¹⁶. Estas duas formulações parecem trazer uma hierarquia, a priori, para os resultados, dando maior valor à poesia que se origina através da formação, do que pela transplantação¹⁷. A outra orientação teórica de Magalhães, considera a raça uma variável fundamental para compreender a poesia. *(Para nós, em literatura como na política, a questão de raça é de grande importância, e é ela o princípio fundamental, a origem de toda a história literária de um povo, o critério que deve presidir ao estudo dessa mesma história.* Magalhães, 1973:35).

O autor descreve as três raças que formaram o Brasil com crueza, e as considera pouco elevadas. O português branco, superior ao negro e ao índio, era, entretanto, inferior aos germanos e anglo-saxões *(todos sabem que, dos ramos da grande família ariana, a raça latina é a mais fraca, a mais pesada e concentrada, a menos ativa.* Magalhães, 1973:42). Além do que, o próprio romanceiro português seria uma recriação das canções celtas e normandas (Magalhães, 1973:31; e 40-5). O índio era considerado pela língua (infante, rudimentar e incompleta) e pelo espírito (desconfiando e vingativo), uma “raça” em extinção e, evolutivamente estacionado devido à falta de miscigenação (Corrêa, 2001:26; Magalhães,

¹⁵ Magalhães (1973) usa simultaneamente a teoria evolucionista biológica e social, portanto científica (evolução natural nas suas palavras), para situar o Brasil numa linha evolutiva dos povos e suas possibilidades como nação; e, a teoria do romantismo, para a singularidade expressa no “gênio do povo”. Sobre a tensão entre os ideais de civilização racionais e o romantismo, entre os folcloristas brasileiros, ver Rapchan (2000). Ver Smith (1997) que percebe a sucessão desses dois pressupostos entre nacionalistas europeus em diferentes nações.

¹⁶ Para Magalhães: *...formação poética (...)* [que se dá quando o povo] *cria, tece a sua história legendária, que é a manifestação de sua própria personalidade, com essa intenção, como que universal e comum a todas as nações (...)* *O maravilhoso, o cavalheiresco, o mágico, o inesperado, tudo isso concorre para o romanceiro popular, e são fatos esses que se encontram no espírito dos romances e lendas populares de qualquer nação.* (1973:67. Grifos no original).

¹⁷ Parece semelhante à classificação de Smith (1997), nações de “formação” e de “construção”, no caso de Magalhães, este último termo é transplantação. Ver nota 8.

1973:36-8)¹⁸. O negro era um entrave à criação original de uma poesia popular e deturpador do romanceiro português (Corrêa, 2001:27). A raça negra era a expressão do bestial na raça humana: *Se há na raça humana alguma coisa de bestial – o africano a possui.* (Magalhães, 1973:44). A miscigenação entre negros e portugueses *...não nos podia trazer bem algum. Trouxe mal. Deturpou a poesia, a dança e a música.* (Magalhães, 1973:45). Portanto, pela união das duas teorias, segundo a origem, o romanceiro brasileiro seria de “transplantação” de Portugal. Como, pela hierarquia de raça esta transplantação, já tinha um traço negativo, as duas características acentuavam a fragilidade do romanceiro nacional e, o romanceiro do Brasil tendia a se corromper e morrer.

Se estas conclusões fossem levadas as suas últimas conseqüências, nos termos da orientação teórica de Magalhães, a viabilidade da singularidade da nação seria impossível, dessa forma o autor encontra duas soluções. Na primeira delas, compara estilos eruditos com o popular, para criticar o primeiro: *O classismo do século XVIII, em Portugal, não conseguiu mais que por uma mordaca ao gênio popular, sem poder fazê-lo aceitar as suas regras. Tanto a Arcádia desse tempo, como a mais recente Nova Arcádia, são de enfadonha e soporífera memória.* (Magalhães, 1973:69, grifos no original). Assim, as criações populares, ainda que não impliquem um abandono da valorização do erudito, tornam-se passíveis de contribuir para a formação da nação¹⁹. Por sua teoria, os romances só permaneciam no Brasil, quando eles podiam ser adaptados aos símbolos locais: *O povo adota de preferência os romances tradicionais que não dizem respeito a fato algum particular, e, quando aceita as tradições de outro povo, vai substituindo lentamente os seus heróis aos estranhos.* (Magalhães, 1973:68. Grifos no original). Elas se transformariam no romanceiro brasileiro pela substituição de heróis; e, nas reelaborações lingüísticas dos termos portugueses por brasileiros. *(apesar das corrupções, cortes, confusões de uns com outros, existe sempre o mesmo fundo maravilhoso ou cavalheiresco, conforme o estilo a que pertençam.* Magalhães, 1973:47). Portanto, além da

¹⁸ Magalhães afirma: *...na nossa poesia popular não existe um só resquício da população indígena. (...) Não originando-se o nosso Romanceiro da raça que habitou primitivamente o Brasil, segue-se que ele baseia-se nas tradições da raça conquistadora.* (1973:40).

¹⁹ Esta simpatia pelo popular não significou o abandono da cultura erudita como necessária à formação da nação civilizada, na concepção de Magalhães. Posto que, o autor lamenta a ausência de influências do Renascimento e da Reforma na cultura portuguesa, que seriam causas da fraqueza desta raça (p. 44), por conseguinte, os portugueses não conseguiram fazer ecoar, no Brasil, as contribuições de Shakespeare, Cervantes, Gil Vicente, entre outros.

beleza, havia elaborações originais nos romances, que justificavam estudá-los para encontrar uma singularidade nacional.

Esta relação ambígua com a poesia popular parece colocá-la como um objeto de estudo no campo da estética e da ciência. Servindo para classificar a produção do romanceiro como deturpada, criativa, fiel ao original, rica ou pobre na linguagem; e simultaneamente, para entender a gênese do povo que a elaborou, de forma a também classificá-lo na escala da civilização (Cf. Smith, 1997). Como resultado, são demonstradas as leis de desenvolvimento da sociedade, na qual a poesia popular se insere próxima da natureza, por isso é valorizada, porque mostraria a antiguidade da nação. É, portanto, um estudo da gênese de um povo e, concomitantemente, de sua história. Parece assim, que o intelectual que se debruça sobre o popular, por dominar as leis naturais do desenvolvimento humano, teria condições de classificá-lo e propor os aprimoramentos necessários para o ingresso na civilização, corrigindo os desvios de rota. Nesta elaboração é possível a relação entre o popular e o erudito, porém quem deve direcionar a relação é o pólo erudito.

Para entender a concepção de cultura popular em Magalhães, há duas questões que são importantes, a primeira é quais são as manifestações e os conteúdos do popular que são estudados. A opção de Magalhães é a poesia, e quando se refere às festas, elas são abordadas enfocando cantigas e autos para identificar os motivos específicos do romanceiro nacional, os quais se deslocaram dos temas marítimos – que predominavam em Portugal – para os temas telúricos²⁰. Este deslocamento decorreria do meio físico brasileiro, que possibilitaria mais facilmente a exploração sócio-econômica da terra do que do mar, como se dava em Portugal. A sua prova está na centralidade da figura do “cavalo” no romanceiro, assim como nos cuidados com alimentação e adornos do animal. Para o animal boi o autor atribui a mesma importância, portanto, o personagem distintivo do romanceiro brasileiro seria o “vaqueiro”, ao qual se relacionavam o boi, o cavalo e a mulher²¹.

²⁰ Ver Vilhena (1997) e Rapchan (2000), que apontam o predomínio dos estudos do romanceiro entre os primeiros folcloristas brasileiro devido às influências do romantismo alemão.

²¹ Sobre o boi Magalhães prometeu estudos subsequentes que não chegou a publicar. Vale notar o lugar da mulher no romanceiro brasileiro, colocada junto aos animais com os quais o vaqueiro se relaciona, sugere a proximidade dela com a natureza, uma metáfora comum para a posicionar símbolos do feminino entre os significados para a construção da nação. Ver Schiebinger (1993). Estas relações parecem sugestivas para a análise da posição das índias em relação ao boi, no sotaque de orquestra atualmente no Maranhão, mas que não poderei aprofundar aqui.

A segunda questão refere-se a quem é o povo na obra do autor. Não estava ausente de sua análise a percepção das diferenças sociais por renda e ocupação – o popular se constitui dos pobres e trabalhadores manuais das fábricas têxteis. Nas suas descrições o autor identifica manifestações positivas, como aquelas que assistiu em Valença-BA, onde a riqueza da indústria têxtil seria a responsável pela beleza das festas, por contraste, em Porto Seguro-BA, a indolência dos pescadores não permitia que elas acontecessem com a mesma riqueza, operando um certo esquecimento. O autor está atento aos modos do povo, ou seja, sua civilidade, especialmente quanto às questões de violência e excessos na bebida²². Por sua vez, algumas festas populares não devem ser consideradas como integrando o romanceliro. (*Os bailados, os bandos de S. Gonçalo, os sambas, os maracatus, as cantigas, tudo é um agregado de saltos e pulos, trejeitos e macaquices, gritos roucos e vozes ásperas, um espetáculo de causar vergonha aos habitantes de uma cidade civilizada. A Lavagem do Bonfim, descai para a saturnal. Note-se que a Lavagem é aí uma festa tradicional e eminentemente popular.* Magalhães, 1973:45. Grifos do autor). Esta exclusão de algumas produções populares como não integrante do romanceliro foi também comum aos estudiosos europeus do folclore (Cf Burke, 1989). Nesse sentido, é possível pensar, que assim como o iluminismo distinguiu entre plebe (os que não tem direitos civis no estado) e Povo (os que têm direitos, amalgamados sem distinção de classes no seu interior), os pensadores românticos também fizeram o mesmo, sendo as produções populares classificadas como folclore (o que deve permanecer) e modos chulos (que devem ser suprimidos) (Cf. Burke, 1989). E são as manifestações folclóricas do povo que circulam, como destaca Magalhães, por exemplo, os autos de natal se transformaram em uma diversão da alta burguesia na capital da Bahia e do Maranhão (Magalhães, 1973:85)²³. Pode-se pensar que as definições de povo em Magalhães pressupõe distinções internas, e que uma parte dele já é excluído de ante-mão, a não ser que passasse por uma reeducação de acordo com valores de civilidade eruditos.

²² Ver Bakhtin (1987), sobre a recusa da estética do grotesco na Europa depois da idade média, especialmente o descontrole sobre as funções corporais que ela representava. Ver Elias (1993) para a questão do controle da violência no processo civilizatório ocidental.

²³ Vale destacar que Magalhães não emprega o termo folclore mas sim romanceliro popular, e às vezes cultura popular. Ortiz (1992), mostra as dificuldades terminológicas que os estudiosos do popular tiveram para designar seu ramo de estudo no sec. XVIII e XIX. No caso de Magalhães emprego o termo folclórico para facilitar a exposição. A distinção entre folclórico e cultura popular vão significar enfoques teóricos distintos, no Brasil e no Maranhão na década de 1970 (ver Ayala e Ayala, 1987).

As bases da fundação da nação estariam, assim, demonstradas, segundo as teorias básicas de Magalhães: do ponto de vista da raça havia um povo – mesmo que fosse inferior, porque se originou de três raças inferiores; mas era salvo da sua inferioridade por demonstrar que era capaz de compor sua própria poesia popular – mesmo que deturpada, e também excluídos os conteúdos impróprios. Dessa forma Celso Magalhães tece sua curiosa teoria de origem nacional: um povo inferior racialmente, e ameaçado culturalmente, por uma poesia próxima de morrer. Por sua vez, esta teoria do popular, parece permitir reforçar os conteúdos da erudição, como mediadores de uma experiência de identidade da elite maranhense do final do séc. XIX, que representava São Luís como *Atenas Brasileira*. Posto que, nessa teorização, as expressões e símbolos do romanceiro popular foram localizados como representações do passado remoto e distante, que demonstram a origem e permanência ao longo do tempo da sociedade nacional e maranhense. Os símbolos que expressam as experiências de identidade na contemporaneidade em que Magalhães escreve, são aqueles referentes à *Atenas*, aos quais começam a se sobrepor, compondo uma nova singularidade do estado nacionalmente, a valorização da fundação francesa da cidade de São Luís (Lacroix, 2000).

Esta teoria do popular, traçada por Magalhães, ocorreu num momento em que a cidade de São Luís quase não contava com instituições para cultura, no âmbito do estado e nem fora dele, conforme venho tratando os indicadores destas instituições aqui. A pesquisa foi considerada importante entre os pensadores da nação, sendo a base para parte do trabalho de Silvio Romero, que se tornou mais conhecido nacionalmente (Nascimento, 1973). Em São Luís parece que seu impacto foi pequeno, não localizei outras referências sobre investigações eruditas sobre a cultura popular, neste período, o que sugere um relativo silêncio sobre o tema, como matéria de investigação dos eruditos, para explicar o surgimento da nação ou do Maranhão como singular²⁴. Esta obra de Magalhães continuou sem ser publicado em forma de livro, no Maranhão, até 1966. E mesmo nos artigos publicados em datas comemorativas relativas a Celso de Magalhães, são enfatizados os seus escritos abolicionistas, poesias, crônicas, folhetins e dramaturgia, e a atuação como promotor público²⁵. Assim, mesmo que ele tenha sido um dos precursores dos estudos do folclore e, estabelecesse uma teoria sobre o popular que o relaciona com uma identidade nacional, o tema somente será retomado pelo seu

²⁴ Os autores que estudam o boi no Maranhão citam algumas matérias de jornais da época uma defensoras do folgado, e outras que notificam sua perseguição. Analisei esta questão no capítulo 1.

²⁵ Por exemplo, Moraes (org) (1999), em comemoração ao sesquicentenário de Celso Magalhães.

sobrinho já no séc. XX, prevalecendo os estudos de erudição para tratar dos símbolos de identidade local e sua continuidade no tempo, dos quais o *Phanteon Maranhense* de Leal (1873-75 [1987]), contemporâneo de Magalhães, pode ser um bom exemplo, conforme indiquei no capítulo 1.

3.2. Novas teorias sobre cultura popular, primeiras instituições culturais e um lugar para o folclore.

3.2.1. Uma nova teoria para o popular e as primeiras instituições para cultura erudita no Maranhão.

A obra de Celso de Magalhães será continuada por seu sobrinho Antônio Lopes, através das pesquisas realizadas durante a primeira metade do séc. XX, que resultaram no livro *Presença do romancero. Versões maranhenses*²⁶. Logo na Introdução, Lopes (1967:1-5) reconhece Magalhães como o iniciador dos estudos científicos do folclore no Brasil, e se propõe ampliar a coleta sobre o romancero maranhense, contando com a colaboração de amigos, dentre eles ressalta: Curt Nimuendaju, Clarindo Santiago e Milton Barbosa Lima; do seu irmão Raimundo Lopes e da sua ex-aluna, a escritora Lucy Teixeira.

Teórica e metodologicamente a obra de Lopes (1967) e de Magalhães (1973) apresentam pontos em comum. Lopes continua pautando a formação da nação pela convergência das contribuições das três raças, portuguesas, negras e índias, sendo o povo os pobres incultos em oposição aos ricos e eruditos. Corrobora que o romancero veio de Portugal, e os estuda comparando com as coletâneas de autores portugueses, em especial Teófilo Braga, de acordo com o método de Magalhães. No registro escrito dos romances Lopes manteve-se fiel à forma oral cantada pelo povo, grafando-os com os erros gramaticais, de pronúncia e com os termos considerados ofensivos (Lopes, 1967:8), sem fazer censuras prévias como ocorreu em Magalhães²⁷. Lopes coletou os romances diretamente com o povo²⁸

²⁶ Concluído em 1948, teve publicação póstuma em 1967, pela editora Civilização Brasileira, Rio de Janeiro.

²⁷ As censuras eram comuns entre os folcloristas brasileiros até a década de 1920, para evitar escandalizar os leitores. Ver Ayala e Ayala (1987). Entretanto, Magalhães (1973) deixa claro que não fez adaptações nos romances para embeleza-lo, prática corrente entre alguns folcloristas no Brasil e fora dele, a exemplo de Almeida Garret, criticado por Magalhães por esta prática.

²⁸ Em comunicação pessoal um colaborador da obra de Lopes que não quis dar entrevista, o povo seria a classe média baixa e os pobres da cidade de São Luís.

evitando as camadas altas e médias, dessa forma o autor reafirma que o povo não é letrado enquanto as classes altas o são. Estas opções revelam rigor na coleta, que não aparece como uma preocupação na obra de Magalhães, o qual não identificou com precisão a forma de coleta dos romances e reproduziu algumas poesias a partir da sua própria memória de infância.

Outra característica da obra de Lopes, diferente de Magalhães, é a preocupação com as mudanças entre as versões de um mesmo romance. No contexto de Portugal, as variações num mesmo romance, serviam para investigar qual versão estaria mais próxima do original, no geral as modificações eram consideradas deturpações, avaliadas negativamente. Lopes (1967:8-9) propõe que a investigação do romanceiro deve ser feita, no Brasil, enfocando as “deturpações” positivamente²⁹. São elas que dão originalidade à poesia brasileira, evidenciando sobrevivências de arcaísmos da língua do povo, dos quais muitos seriam peninsulares/portugueses, sugerindo as idéias de autenticidade que o autor sustenta. Magalhães viu nas deturpações a originalidade do povo, entretanto, com base na hierarquia racial, elas poderiam provocar a morte do romanceiro, estando associadas negativamente aos negros.

Estas definições distintas das variações no romanceiro liga-se às orientações teóricas dos dois autores. Lopes considerava a existência de uma lei geral da transformação do romanceiro através de *esquecimentos de pormenores e encurtamento dos romances*, assim como pelos *enxertos ou interpolações, as aquisições de minudências e as modificações de toda espécie* (Lopes, 1967:12). Enquanto que a teoria evolucionista e racial de Magalhães, já traz em si, uma classificação de algumas contribuições como negativas, um “a priori”, na avaliação das mudanças no romanceiro, assim como, um julgamento do modo de falar que, por si só, seria negativo se infringisse normas gramaticais. Corrêa (2001:39-40) atribui esta posição de Lopes à aceitação da avaliação positiva sobre a contribuição do mestiço, ao romanceiro nacional, por Sílvia Romero³⁰. Esta posição de Lopes sugere a inclusão, entre os símbolos da identidade nacional, do que o povo fazia contemporaneamente, permitindo uma inflexão no estudo do romanceiro, que ao invés de degenerar, como propôs Magalhães, estaria vigoroso e em processo de criação original, o que permitia sua continuidade no tempo. Talvez

²⁹ *Estes [folcloristas portugueses] têm por missão precípua procurar, através do estudo da literatura oral, as versões que mais se possam considerar reflexos menos estropiados dos romances, enquanto o estudo das deturpações e, através delas, a obra do nosso povo, hão de ser, estamos convencidos, o principal para aquele [folclorista brasileiro].* (Lopes, 1967:9)

³⁰ Ver Vale de Almeida (1999) para as ambigüidades das avaliações de Sílvia Romero sobre os mestiços.

por isso, Lopes considere tão importante a coleta junto ao povo, como se ela fosse a prova de fidedignidade desta transformação original e positiva do romancista maranhense.

Teoricamente Lopes considerou que a poesia popular se transforma de acordo com a índole do povo, e simultaneamente revela qual é esta índole. Suas criações não são históricas ou decorrentes de processos sociais, mas das características psicológicas que o povo traz em si, reveladas na unidade das criações do romancista que, apesar da variedade de versões para um mesmo romance, mantêm uma estrutura interna³¹. Baseado neste postulado, as adaptações realizadas nos romances portugueses no Maranhão, indicariam, por exemplo, que as ironias seriam decorrentes da *índole do maranhense: a facilidade no apreender o lado ridículo de tudo e a habilidade no criticar sem azedume*. (p. 59). Apesar da ironia, ou por ela se fazer sem azedume, o autor considera que uma variação do romance sobre o adultério pode ser atribuída *A compaixão peculiar à alma do povo maranhense, inimigo de vinganças e castigos violentos, acrescentou versos que a adúltera manifesta horror à maldição eterna pelo fato de haver cometido pecado carnal com clérigo*. (p. 213). Outras características, segundo Lopes, *Da índole do povo do Maranhão, nada inclinado e quase de todo ou todo emancipado de fanatismo religiosos, a ponto de parecer até cético a quem não lhe conheça a sinceridade das crenças, são o espírito crítico, a ironia, o pendor para a poesia, a graça, a espiritualidade*. (p. 65. Grifos meus).

Esta concepção da poesia, que deriva da índole do povo, além de explicar a unidade na variação, permite ver uma unidade entre o popular e o erudito, posto que são realizados por pessoas da mesma origem e partilham das mesmas características, as diferenças estariam no uso da linguagem, devido à simplicidade da forma de falar do povo, e também por não ser letrado como os eruditos. Entretanto, a unidade que a índole apresenta é retirada das características atribuídas aos eruditos, as quais são utilizadas para dar significados à denominação de São Luís como *Atenas Brasileira: suas aptidões intelectuais, sobretudo literárias ou poéticas; o espírito crítico, a ironia, o pendor para a poesia, a graça, a espiritualidade*. Neste sentido o popular não parece servir para dar significados a uma

³¹ Não há negar quanto é impressionante essa unidade, não menos do que a abundância de sobrevivência do romancista de além-mar no Maranhão. Serão uma e outra atribuíveis a influência da matéria ou do gênio peninsular ou provenientes do espírito do povo maranhense e suas aptidões intelectuais, sobretudo literárias ou poéticas, já de sobejo comprovadas nas páginas da literatura brasileira? Aqui fica a pergunta muito embora a última parte possa dar margem a que nos acoimem de provinciano ingênuo e bairrista. Não será, cremos, a primeira vez. (Lopes, 1967: 14, grifos meus).

identidade maranhense, mas para marcar distinções internas a esta sociedade entre os ricos e os pobres, que se mantêm unidos por compartilharem a mesma índole.

Parece caber aos eruditos identificar o popular e, de certa forma, traduzi-lo, para diminuir a estranheza entre ricos e pobres, fazendo a classificação da produção popular, e vendo como, nas expressões da arte popular, a índole maranhense, que constrói a erudição, manifesta-se. Para que seus achados sobre o popular tenham validade, os investigadores do tema devem ser eruditos. Os analistas de Antônio Lopes repetem a fórmula dos analistas de Celso de Magalhães, sendo ambos apresentados como cientistas, como eruditos e historiadores, o que confere legitimidade à sua obra, e, por conseguinte, ao que eles afirmam sobre o povo e sua produção cultural.

Um exemplo dessa forma de valorização da erudição de Lopes, que o autoriza a estudar o folclore, está na descrição de sua produção e atuação intelectual na apresentação da *Presença do romanceiro* (1967). Em Recife-PE, estudou na Faculdade de Direito e integrou o movimento literário, publicando *Litanias da Morte*. No Maranhão, ensinou no Liceu do Maranhão, Escola Normal e Faculdade de Direito de São Luís; fundou a Associação Maranhense de Imprensa e o Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (IHGM); escreveu nos jornais A Pacotilha, O Imparcial e Diário da Noite (do qual foi fundador); publicou livros de poesia, ficção, história, crítica e folclore³². Integrou a Renovação Literária e o grupo de Novos *Atenienses* – cuja preocupação central era revigorar o cenário intelectual maranhense, a partir das suas características de *Atenas* (Martins, 2002:117). Esta trajetória reforça que o folclore se constituiu como um objeto para os eruditos, entretanto, a experiência de identificação como maranhense, retorna constantemente à valorização de ser *ateniense*, o caso de Lopes, o folclore remontava às origens, interpretado pelos conteúdos constitutivos dos símbolos de *Atenas*.

No momento em que Lopes investigou o romanceiro, na década de 1940, em nível nacional ocorria uma mudança nos estudos do folclore, que deslocou a primazia da investigação sobre a poesia para o folguedo, posto que nestas manifestações os folcloristas

³² Nota prévia assinada pela editora na edição de 1967 da *Presença do romanceiro*. (sem paginação). Nesta nota prévia afirma-se que Antonio Lopes integrou a Comissão de Folclore da Academia Brasileira de Letras (ABL). Segundo Vilhena (1997) houve algumas tentativas de criar uma comissão desse tipo na ABL, mas nenhuma delas teve sucesso. O que é citado em mais de uma fonte é que Antonio Lopes integrou a Subcomissão Maranhense de Folclore, que detalho a seguir.

poderiam identificar as contribuições dos negros e índios – na dança e no canto – para formação da nação brasileira, encobertas na poesia expressa na língua portuguesa (Vilhena, 1997; Rapchan, 2000). A ausência da noção de folguedo, na obra de Lopes, contribuiu para que suas observações sobre as danças e autos, inclusive do bumba boi, privilegiassem as toadas e cânticos, mantendo o interesse na poesia, em detrimento de uma análise do conjunto. Esta opção metodológica de Lopes pode ter favorecido sua conclusão, de identificar no romancista maranhense, as características de *Atenas*, elaboradas a partir da erudição, portanto um povo mais português do que índio ou negro.

No contexto da produção intelectual maranhense, o período da pesquisa de Lopes, entre 1915-1948³³, se dá paralelamente ao surgimento da Academia Maranhense de Letras, em 1908³⁴; e, do Instituto de História e Geografia do Maranhão em 1925³⁵, iniciando um processo de institucionalização da cultura fora da burocracia estatal, mas que contava com subsídios governamentais (Santos, 1988). São instituições voltadas para a publicação, pesquisa e reconhecimento dos intelectuais, as quais elaboram classificações sobre produções culturais, e referendam o tipo de conhecimento legítimo de investigação³⁶. Ambas publicaram revistas de periodicidade relativamente regular. Os temas dos artigos publicados por seus sócios, revelam que o folclore não se constituía objeto de reflexão recorrente, sendo prioritárias as análises geográficas do território, demografia, história e grandes personalidades locais, além de obras ficcionais e/ou sobre os literatos e literatura no Maranhão, foco temático da Academia Maranhense de Letras.

Uma boa fonte, sobre a presença do folclore nos artigos publicados nas Revistas do IHGM e da AML, é o ensaio bibliográfico de Domingos Vieira Filho, o qual, posteriormente, será um dos maiores especialistas do tema no Maranhão. Este ensaio (publicado em 1959) lista obras nacionais e internacionais, sobre o folclore maranhense. A revisão abrange 57 títulos, destes 37 foram publicados no Maranhão, sendo nove deles de autoria de Domingos Vieira

³³ Este período é aproximado a partir da data da coleta dos romances, concentrada na década de 1940, a mais recorrente.

³⁴ Fundada por José Ribeiro do Amaral, professor e 'historiógrafo'. (Braga, 2000:97).

³⁵ Editorial da Revista de Geografia e História. Anno I, nº 1, agosto, 1926.

³⁶ Sobre estas instituições, seus agentes e suas contribuições no debate sobre a formação da nação ver Schwarzc (1993).

Filho³⁷. Vale frisar que há, entre estes livros, publicações que são de maior abrangência, abordando o folclore de forma periférica. A revisão de Vieira Filho parece um esforço de dar relevo ao tema, fornecendo os subsídios teóricos para aprofundar as pesquisas ainda incipientes sobre o folclore, entre os intelectuais maranhenses³⁸.

Domingos Vieira Filho fez uma pequena apresentação de cada texto, destacando os fenômenos que eles abordam. Estas apresentações permitem concluir que até meados da década de 1950, predominavam os estudos sobre literatura popular (16 textos), do que os estudos sobre folguedos, havendo apenas 7 textos sobre o bumba boi. Por sua vez eram considerados como folclore, seguindo o que ocorria no restante do país, os estudos sobre costumes indígenas e populações negras. As raras publicações nas Revistas da AML e do IHGM sugerem que o tema tinha poucos estudiosos, ou não era considerado relevante para ter apresentação exclusiva³⁹. A classificação do folclore realizada por Domingos Vieira Filho mostra a amplitude de expressões culturais que poderiam ser incluídas neste conceito, uma das razões para as disputas posteriores com as Ciências Sociais, que impediram a sua formação como disciplina científica nas universidades brasileiras, que estavam se formando (Vilhena, 1997). No que se refere à sua relação com a construção dos símbolos de identidade, ainda estava num campo fluido e pouco preciso, o que os folcloristas poderiam considerar como integrando símbolos de origem. No que se refere à obra de Lopes, realizada pouco antes, pode-se pensar que o predomínio de estudos sobre literatura popular nos anos 1950, remeteria a uma ressonância da idéia de *Atenas* para pensar o conjunto da população. Portanto, as contribuições do povo estariam sendo vistas pela ótica do que era mais importante no campo erudito local – a produção literária e poética contidas na idéia de *Atenas* para São Luís.

As duas instituições, exemplos dos primeiros esforços para institucionalizar a cultura, podem ser situadas, assim como as obras de Lopes e Magalhães, como mais um lugar de fortalecimento da erudição, sendo o povo um objeto de reflexão vinculado à continuidade dos

³⁷ Do total de textos, 20 foram publicados fora do Maranhão, na sua maioria por autores não maranhenses, dentre eles Câmara Cascudo, Amadeu Amaral e Oneyda Alvarenga, Curt Nimuendaju, Charles Wagley. O autor cobre o período que vai do século XIX – apenas um texto – até a década de 1950. Do total, a maioria foi publicada nas décadas de 1940 e 1950, 29 e 17 títulos respectivamente.

³⁸ Para a situação no Brasil veja-se Vilhena (1997).

³⁹ O único texto publicado na Revista da AML versava sobre as lendas da região dos Lençóis maranhenses do município de Cururupu. Enquanto os textos publicados na Revista do IHGM (5 textos) tratavam da pesca, outro sobre o Alto Parnaíba, um sobre o negro no maranhão, e, os dois últimos de Domingos Vieira Filho um sobre superstições e outro sobre folclore, com destaque para o auto do bumba meu boi.

símbolos eruditos, ou como o povo, na sua própria linguagem, expressava esses símbolos⁴⁰. Parece haver uma necessidade de entender as dimensões globais de constituição do Maranhão, os processos de formação desta região e sua relação com a nação, através da economia, geografia, história, literatura, políticos e possíveis heróis, que se estende à psicologia social, destacando-se as raças e os costumes gerais do povo. Os temas do folclore estão inseridos em estudos desta magnitude, juntamente com os propósitos de reinstaurar a erudição no cenário local, possível solução para a crise econômica maranhense (Martins, 2002)⁴¹. Os estudos do folclore, que têm como foco os folguedos, danças e festas populares relacionados com a formação de identidade, não parece ser um tema relevante para a maior parte dos intelectuais que integram essas instituições, sendo visto como um tema menor dentre outros tratados pelos eruditos. Nesta disputa por definir o que seria o maranhense, a idéia de *Atenas* literária não foi abalada pela inclusão dos temas sobre o folclore, posto que os ocupantes dos postos de defesa da erudição – na Academia Maranhense de Letras e no Instituto de História e Geografia do Maranhão – procuram no povo uma produção cultural que o aproximasse dos verdadeiros *atenienses*.

3.2.2. A Subcomissão Maranhense de Folclore: o objeto folclore nas instituições da cultura erudita.

Há um fato novo em 1948, com a instalação da Subcomissão Maranhense de Folclore (SMFL), representante da Comissão Nacional do Folclore (CNFL)⁴² no Maranhão. Mas, independente de ter sido uma influência nacional, localmente a criação da SMFL, por ser uma instituição exclusiva para os estudos do folclore, que buscava fortalecer este campo do conhecimento em todos os estados, articulando-as nacionalmente, trouxe algum prestígio e legitimidade para o tema como objeto das investigações eruditas⁴³. Segundo Braga (2000:68),

⁴⁰ Este esforço dos eruditos em evidenciar como o povo, na sua própria linguagem, exprime as idéias de *Atenas*, assemelha-se à tradução, conforme estou tratando aqui, ou seja, aquilo que ressoa com sentido semelhante numa língua distinta (Cunha, 1998). Ver capítulo 1, nota 73.

⁴¹ Em suas análises dos *Novos Atenienses*, Martins (2002), aborda detalhadamente como a cultura foi transformada num fator de desenvolvimento econômico do estado, e um meio para definir a identidade local. Braga (2000) também considera que o folclore era um tema menor nessas instituições.

⁴² A estrutura da CNFL baseou-se em subcomissões criadas em todos os estados brasileiros, constituídas por estudiosos do tema usando metodologia semelhante à ciência positiva, e que, simultaneamente, tivessem boas relações com o poder executivo local. A CNFL formou uma verdadeira rede de pesquisa nacional, com o objetivo de criar a ciência do folclore nas universidades brasileiras que estavam se organizando (Vilhena, 1997).

⁴³ De acordo com Braga (2000) não há registros da continuidade da SMFL após ser desfeita a sua primeira diretoria, com exceção da auto-apresentação de Domingos Vieira Filho como representante do Maranhão na

os intelectuais integraram a subcomissão, em razão do carisma de Antonio Lopes, sendo quase todos membros da AML e do IHGM. A SMFL estabeleceu uma relação com o estado, solicitando a colaboração do Departamento de Educação para realização da pesquisa sobre o cancionero, pondo em prática as propostas da CNFL⁴⁴, entretanto não há registro se ela foi realizada (Braga, 2000). O quadro abaixo mostra qual a produção dos integrantes com da SMFL sobre o folclore:

Quadro 1. Produção bibliográfica sobre o folclore dos integrantes da SMFL de 1948

Autor	Tema da publicação	Local da publicação	Data
Antonio Lopes ²	Poesia popular Tradições	Diário do Norte O Imparcial	1942 1944
Domingos Vieira Filho	Bibliografia do folclore Rendas de bilro Festa do Divino	Marco – São Luís Diário de Pernambuco Tipografia S. José	1948 1949 1949
Lucy Teixeira ¹			
Fernando Perdigão	-----	-----	-----
Fulgêncio Pinto	Festas juninas Lendas	Revista <i>Atenas</i> (MA) Diário de S. Luis	1940 1945
Mário Martins Meireles	Adivinhas	SMFL	1951
Rubem Ribeiro de Almeida	Costumes maranhenses	Diário de S. Luis	1949

Fonte: Vieira Filho. *Folclore no Maranhão*. Ensaio bibliográfico. 1959.

¹Colaboradora na coleta de romances para obra de Lopes de 1967, cuja pesquisa foi encerrada em 1950.

²O livro *Presença do Romancero* não consta nestas fontes por ter sido publicado em 1967.

As publicações dos folcloristas da SMFL repetem os mesmos temas que identifiquei antes, que privilegiam um enfoque na produção da literatura, dentre as manifestações folclóricas a serem estudadas. Por sua vez, a proposta de investigação da SMFL, encaminhada para Comissão Nacional do Folclore (CNFL), de *fazer um levantamento da ocorrência do bumba-meu-boi, com vistas a fazer um cancionero* (Braga, 2000:67), reafirma a literatura e o romancero na investigação do folclore, e desconsidera o conjunto da manifestação – o auto e

CNFL, a partir de então, até a rearticulação da subcomissão como CMF (Comissão Maranhense do Folclore) na década de 1980. Braga (2000) estuda a trajetória intelectual de Vieira Filho e sua participação nas instituições culturais do estado, e aponta para as resistências ao tema pelos intelectuais maranhenses ao longo desse processo. Corrêa (2002), considera que a partir da década de 1950 inicia-se a valorização do bumba boi, paralela às representações de *Atenas*, como símbolos de identidade do Maranhão.

⁴⁴ Esse tipo de iniciativa da SMFL enquadra-se na estratégia em nível nacional da CNFL de incentivar a relação dos folcloristas, que atuavam de forma isolada e independente, com as instituições culturais que tinham apoio do estado (Vilhena, 1997).

a dança⁴⁵. Estes temas são repostos como os mais relevantes para a elite local, como sugere a programação da festa e cerimônia de inauguração da SMFL, em 05 de maio de 1948 (Braga, 2000:64). Foram realizadas apresentações de canto (modinhas, lundus e chulas), de poesia. Nesse sentido, para os estudiosos da SMFL, a literatura e dentro dela a poesia, continuam sendo os temas folclóricos a serem investigados. Por sua vez, parece que junto aos intelectuais e as classes altas a instituição buscava afirmar este recorte de pesquisa como legítimo, posto que, a solenidade e festa da sua inauguração ocorreram no Cassino Maranhense, clube freqüentado apenas pela classe alta ludovicense.

Entretanto, a existência da SMFL não implicará uma institucionalização forte e duradoura do folclore no Maranhão, parecendo ter continuado apenas pelos esforços pessoais de Domingos Vieira Filho. Pode-se questionar até que ponto os folcloristas maranhenses procurariam o apoio estatal, para apoiar suas iniciativas de pesquisa, fortalecendo o folclore como tema de estudo erudito, sem que houvesse uma influência da CNFL. A subcomissão irá se desarticular logo após a morte do seu primeiro secretário, Antonio Lopes, em 1950, tendo em vista que, seus integrantes, já tinham seus nomes consagrados na AML e IHGM através do estudo de outros temas. Corroboram estas interpretações as queixas de Vieira Filho de não receber reconhecimento do seu trabalho, em defesa do tema folclore, entre os eruditos maranhenses, pela sua desvalorização como um tema menor para a erudição⁴⁶.

Reforça esta conclusão a diminuição das publicações sobre folclore no estado de 18 textos na década de 1940, para 16 na década de 1950, sendo que deste último período sete textos, quase a metade da produção, foram da autoria de Domingos Vieira Filho⁴⁷. Braga (2000) assinala, com base na tese de Vilhena (1997), que a concepção do movimento folclórico nacional viabilizou a legitimidade intelectual de Vieira Filho, mesmo com a desarticulação da Subcomissão Maranhense do Folclore. Considera, também, que houve um fracasso do movimento folclorista no estado, posto que não conseguiu um apoio governamental para as pesquisas, ou formação de órgãos estaduais voltados para o tema. Vieira Filho manteve-se ativo e, continuou participando dos congressos nacionais organizados pela CNFL, e escrevendo nos jornais locais, assim como produzindo cientificamente para

⁴⁵ Estas mesmas considerações são feitas por Braga (2000:68-69) que vê na ênfase do canto na pesquisa do bumba meu boi o enfoque do folclore a partir da poesia popular.

⁴⁶ Concordo aqui com os argumentos de Braga (2000).

⁴⁷ Estes dados são do ensaio de Vieira Filho, publicado em 1959 e analisado mais acima.

publicar por conta própria ou na Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão (Braga, 2000:81).

A concepção de folclore de Domingos Vieira Filho baseia-se na definição de Rossini Tavares de Lima.⁴⁸ Sendo um estudo científico e, como tal, com métodos e técnicas específicos de investigação. O folclore estuda a *cultura do meio popular dos países civilizados* [sendo diferente da] *etnografia* [que] *é o estudo puramente descritivo da cultura material de um povo, ciência auxiliar da Etnologia.* (Vieira Filho, 1954:74). E mais adiante *Folklore é o estudo dos traços da vida material e espiritual das classes populares dos países civilizados.* (p. 75). Sua característica distintiva é o anonimato e sua aceitação coletiva, posto que o folclore pode ser tradicional, e este deve ter suas características preservadas, ou uma criação recente do povo. Também pode ser um conhecimento erudito que é incorporado pelo povo, coletivamente. Mostra-se preocupado com as influências do rádio nas produções do povo que poderiam trazer deturpações⁴⁹. Exclui as produções *chulas*, ou incivilizadas, dentre elas o samba, que não deveria ser considerado folclore. No que repete a inspiração dos românticos alemães (Burke, 1989).

Por sua vez, define a posição social dos produtores do conhecimento folclórico – as camadas populares são os pobres, do que decorre que o estudo do folclore só se aplica às sociedades civilizadas. Apresenta uma distinção clara dos estudiosos anteriores quanto a esta questão, como também por incluir as criações recentes do povo dentro do folclore e não apenas o que viria de tempos imemoriais. Do ponto de vista do enfoque do objeto, inclui desde a poesia, superstições e outros temas, e também inicia um tratamento das danças dramáticas, empregando a terminologia folguedo, com uma percepção do seu conjunto, neste sentido se desloca do enfoque que privilegia apenas a poesia nestas manifestações. Ao fazer um apanhado das danças do Maranhão, destaca o bumba meu boi como a mais importante – por sua aceitação, por manter muitas das características originais (mesmo reconhecendo suas muitas mudanças e empobrecimento do auto), e instaura uma definição do folguedo que será marcante para os estudiosos posteriores.

⁴⁸ Destacado folclorista do movimento nacional (Vilhena, 1997).

⁴⁹ Nesse sentido suas considerações são semelhantes ao que acontecia no cenário nacional do movimento folclórico. (Vilhena, 1997).

Portanto, Vieira Filho, em decorrência da sua aceitação das proposições do movimento folclórico nacional, opera uma inflexão no conceito do folclore em relação aos autores anteriores, que parece repor a criação folclórica também no presente. Entretanto, do ponto de vista da aceitação das manifestações folclóricas, para expressar símbolos de identidade para toda a população maranhense, isto não parece ocorrer, posto que o folclore é colocado como a expressão do modo de vida da população pobre, contida nas sociedades civilizadas, os demais estratos sociais teriam outros símbolos de identificação. Ao classificar o folclore como um conhecimento universal, Vieira Filho empreende a mesma relação realizada por Lopes e Magalhães – como uma expressão de um conhecimento imemorial que revela a antiguidade do povo. E por outro lado, há uma dimensão civilizadora das camadas cultas sobre as populares, na medida em que alguns dos seus conhecimentos devem ser abandonados. Por exemplo, no artigo “Superstições ligadas ao parto e à vida infantil”, Vieira Filho o conclui afirmando que, elas são práticas incrustadas na alma popular, que só um trabalho demorado e difícil da moderna medicina e puericultura, poderá mudar (Vieira Filho, 1952).

Neste sentido, a SMFL se constituiu em mais um espaço passageiro de reconhecimento da erudição dos intelectuais maranhenses, integrantes da AML e IHGM, e não parece ter deslocado os símbolos de erudição, como significativos para a circunscrição do ser maranhense na contemporaneidade. Nem mesmo por Vieira Filho, um ardoroso defensor dos conhecimentos populares e dos seus estudos por métodos científicos, assim como, de sua preservação com medidas de proteção do governo, a exemplo da proposta de criação de um Museu que os conserve para a posteridade, faz esta relação. Entretanto, foi através da SMFL e pela continuidade dos estudos na área, que sua produção intelectual foi reconhecida, dentro da AML e IHGM, mesmo que não se sentisse apoiado. Ele passou a ser considerado localmente, como um dos maiores especialistas do folclore no Maranhão (Braga, 2000), com o qual os autores atuais parecem estabelecer uma linha de continuidade, ao citar e reconhecer sua obra, sendo a mais recorrente esta citação: *Dos folguedos dramatizados ocorrentes ainda no Maranhão é o Bumba-meu-boi, sem a menor dúvida, o mais importante em sua significação plástica e folclórica.* (Vieira Filho, 1977:25)⁵⁰.

⁵⁰ Este livro foi editado em 1977, pela coleção Folclore Brasileiro promovido pela Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, intitulado *Folclore Brasileiro. Maranhão*. Talvez venha desta definição de Vieira Filho o personagem “sem duvida nenhuma” que mencionei no início do capítulo 2.

Essa citação permite aos autores contemporâneos justificar a posição do bumba meu boi na cultura popular, a partir da qual, estabelecem a relação entre o popular e identidade local. De certa forma, implicitamente, Vieira Filho é colocado como o intelectual que inaugura a relação entre o boi e identidade maranhense, como é compreendida hoje pelos novos estudiosos da produção popular no estado. Vieira Filho terá êxito em incluir órgãos específicos para as produções culturais populares nas instituições culturais estaduais, na década de 1970. Da mesma forma, é nessa época que, a relação entre cultura popular e construção de identidade, passa a ter outro enfoque, sendo considerados os conteúdos simbólicos desta produção cultural, entre os significados de ser maranhense na disputa com as representações sobre ser *ateniense*.

3.3. As instituições culturais estaduais: classificações culturais e a posição do folclore dentre os símbolos de identidade para o Maranhão.

Passo a discutir agora o processo de criação de órgãos estaduais que têm por função planejar, normatizar, promover, implementar e administrar a cultura no estado, produzindo classificações sobre produções culturais que são sucessivamente delimitadas e, portanto, precisam de áreas administrativas próprias, indicadas pelos órgãos que vão sendo criados. A AML e o IHGM não se tornaram órgãos subordinados às instituições estaduais para a cultura, entretanto, seus intelectuais participaram da criação, assumiram cargos de direção e consultivos relativos a estes órgãos. A partir de então os órgãos são criados continuamente, orientados por debates intelectuais sobre concepções de cultura, incorporando novos agentes cuja filiação institucional extrapola a AML e o IHGM. As novas concepções de cultura implicaram em novas classificações sobre o que seria erudito e popular. Este conjunto de acontecimentos refletiu-se nas elaborações sobre os significados que compõem uma identidade maranhense, deslocando a centralidade dos símbolos e sentidos associados com *Atenas*, para a cultura popular e dentro dela o bumba meu boi, na atual configuração cultural que afirma uma identidade. O folclore parece se deslocar do passado, para dar sentido também aos significados de identidade maranhense contemporaneamente.

A institucionalização da cultura pelo estado, no Maranhão, inicia-se integrada à estrutura estadual destinada à educação, paulatinamente ganha autonomia e eleva seu status

administrativo. Dos anos 1950, até a década de 1990, as políticas culturais foram desenvolvidas por três órgãos executivos: o Departamento de Cultura; a Fundação Cultural do Maranhão (FUNC) e a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA)⁵¹. Em 1999, foi criada uma nova Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA). Estes são os órgãos executivos que estão nas posições hierárquicas mais elevadas na burocracia do estado, a partir dos quais são subordinados os demais órgãos da cultura.

O quadro abaixo possibilita ter uma idéia geral de como se estruturam as instituições culturais e as épocas de criação desses órgãos no Maranhão. Os órgãos executivos foram sucessivamente um departamento, depois fundação e finalmente uma secretaria. Os órgãos subsidiários, uma denominação minha, atuam em setores culturais específicos, como por exemplo, arquivos, bibliotecas e museus, voltados para o atendimento ao público oferecendo serviços culturais das mais distintas formas, sendo subordinados aos primeiros⁵². Os órgãos incorporados são pré-existentes ao surgimento das instituições analisadas aqui, e, paulatinamente a elas se subordinam⁵³. Dessa forma é possível perceber como se constituiu a administração do estado para a cultura e a ampliação da ação institucional, saindo dos limites da produção literária e divulgação de pesquisa, enfatizadas pela AML e IHGM, para incorporar uma produção cultural mais abrangente.

⁵¹ A criação desses órgãos não é processo exclusivo do Maranhão. Ortiz (1986) faz uma análise desse período em nível nacional, relacionando identidade nacional e cultura brasileira. Para uma análise da formação da indústria cultural no país, relacionada com cultura brasileira e política cultura ver o mesmo autor (1988), destacando a dimensão de mercadoria da indústria cultural e seu caráter distintivo pelo valor de uso e pela singularidade que cada produto desta indústria encerra. Sobre o processo de institucionalização da cultura em órgãos do estado no estado do Ceará, cuja secretaria estadual de cultura foi criada em 1966, ver Barbalho (1998), também preocupado com as questões relativas a uma identidade, no âmbito das discussões de cultura e política. Relembro que, minha preocupação aqui, é distinta desses autores. Estou atenta à classificação da cultura como erudita e popular na criação desses órgãos para discutir as configurações culturais que afirmam identidade maranhense e exprime pertencimento. Ou seja, estou interpretando os dados a partir das considerações locais sobre os sentidos que informam ser maranhense.

⁵² Denomino de órgãos subsidiários àqueles criados na vigência dos órgãos executivos centrais para cultura, do período em tela, e a eles subordinados, mas que têm uma administração específica e autônoma e, oferecem serviços direto à população.

⁵³ Esta distinção é necessária porque há órgãos criados no século XIX como a biblioteca e o teatro e que se incorporam à estrutura criada a partir dos anos 1960.

Quadro 2. Criação de órgãos administrativos e legislação relativos à cultura no Estado do Maranhão – 1950-1990

ÓRGÃOS	Década	1950	1960	1970	1980	1990 ¹
Departamento (Sec. Educação)		1				
Fundação				1	1	
Secretaria					1	1
Órgão consultivo (Conselho)			1			
Órgão de planejamento (FUNDEC)					1	
Órgãos subsidiários			1	4	1	
Órgãos incorporados ²			1	2		2
Total		1	3	8	4	3

Fonte: *Perfil da Administração Pública*: administração direta. (Maranhão, 1995:215-26)⁵⁴.

¹Até o ano de 1995.

²Inclui acervo transferido e/ou incorporado pré-existente

Pelo quadro acima é possível perceber dois grandes períodos na institucionalização da cultura como órgãos da burocracia estatal. O primeiro compreende da década de 1960-70⁵⁵, quando ocorreu o maior número de ações de criação de órgãos subsidiários das instituições culturais, apontando para a consolidação da sua estrutura, estabelecendo os seus limites administrativos. Estes órgãos definiram as áreas e as produções culturais que seriam incentivadas, reguladas e promovidas pelo estado. Os anos 1980-90 constituem um segundo momento, no qual diminui as criações de órgãos e se intensificam as alterações na legislação, em termos do alcance e definição dos tipos de ações do estado para a cultura.

Além dessa dimensão quantitativa, delimitei estes dois períodos tendo em vista inflexões na classificação cultural, conforme analiso aqui, tendo por indicadores debates entre os intelectuais, realização de pesquisa e publicações na área da cultura, eventos e surgimento de órgãos protelados por longos períodos. No primeiro deles (1960-70) são realizadas pesquisas baseadas numa nova concepção de cultura popular, e se iniciam parcerias com a

⁵⁴ Há divergência de datas para a fundação de alguns órgãos estaduais em diferentes dissertações acadêmicas sobre a cultura no Maranhão, as quais são fontes sobre os objetivos, ações, programas, e nomeação dos intelectuais dos cargos dessas instituições da cultura. Quando isto ocorrer prevalecem as datas de fundação indicadas na publicação oficial: MARANHÃO. Secretaria de Estado da Administração, Recursos Humanos e Previdência. *Perfil da administração pública*: administração direta. São Luís, mimeo, 1995. Entendo que estas divergências não invalidam os dados sobre os ocupantes dos cargos mencionados nas dissertações, assim como sobre os objetivos, ações e programas das instituições. Esta solução não é ideal e resulta, em parte da impossibilidade de preencher estas lacunas com um retorno ao campo.

⁵⁵ Apesar do Departamento de Cultura ser indicado como criado na década de 1950, sua atuação torna-se relevante nos anos 1960, por isso esta primeira década foi desconsiderada da análise.

universidade com um novo perfil de intelectuais. Um dos museus inaugurado neste período envolve um embate entre conhecimento erudito e popular que merece ser discutido⁵⁶.

O segundo período (1980-90) inicia-se com a criação de uma secretaria de cultura, que confere maior autonomia política ao órgão executivo central. Um evento merece destaque, pela discussão envolvendo uma modernização cultural, onde novas classificações se sobrepõem às produções eruditas e populares. Além disso, a reestruturação do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), e a rearticulação da Comissão Maranhense do Folclore (CMF), conferem uma nova posição para a produção da cultura popular, dentre as ações das instituições estaduais de cultura. O boletim publicado pela CMF evidencia uma mudança nos objetos de pesquisa, onde o bumba meu boi torna-se uma das manifestações mais recorrentemente pesquisada. Estas mudanças se relacionam com uma nova configuração cultural para afirmar ser maranhense, onde parece ocorrer um deslocamento dos significados eruditos de uma centralidade simbólica, colocando o bumba meu boi nesta posição e também como mediador de experiência de identidade no Maranhão, na concepção local.

3.3.1. Período 1960-70: museus, pesquisas e as classificações do folclore.

A primeira instituição de cultura do Estado do Maranhão foi o Departamento de Cultura, um órgão administrativo da Secretaria de Estado dos Negócios de Educação e Cultura⁵⁷. Segundo Braga (2000:121-2), atendendo às reivindicações dos artistas, escritores e intelectuais, para criar órgãos, como arquivos e bibliotecas, que dessem sustentação às suas produções. No início dos anos 1960, a cultura parecia ocupar posição secundária entre as preocupações dos administradores estaduais, somente em 1967 o estado estabeleceu a competência do Conselho Estadual de Cultura⁵⁸, entre elas a de formular a política cultural do estado. Sendo definido pelo Poder Executivo, em 1968⁵⁹, como *função básica do desenvolvimento cultural a preservação do patrimônio cultural e de áreas de beleza natural*. (Maranhão, 1995:215).

⁵⁶ Para uma discussão sobre museus e identidade nacional, inclusive com um debate sobre a junção do conhecimento erudito e popular ver Canclini (1989) analisando museus mexicanos, e a presença de arte popular em museus consagrados à arte moderna.

⁵⁷ Criada pela Lei nº 934 de 31 de julho de 1953, que implicou na mudança de nome da secretaria em 1964, para Secretaria de Educação e Cultura (Maranhão, 1995:215).

⁵⁸ Lei Nº 2791 29/11/1967 (Maranhão, 1995:218).

⁵⁹ Lei nº 2839 de 10 de maio de 1968 (Maranhão, 1995:219).

Os primeiros órgãos subordinados ao Departamento⁶⁰ apontam que suas ações foram iniciadas com um caráter restrito, direcionadas para a promoção de leitura. No final de 1968 será criado o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM), voltado para o patrimônio, cumprindo a *função básica do desenvolvimento cultural*. A criação do MHAM; e a incorporação do Teatro Arthur Azevedo, fundado no início do séc. XIX⁶¹, pelo Departamento de Cultura, amplia os limites de atuação das instituições culturais, que implicam em novas classificações das produções da cultura, e, paralelamente, altera-se a estrutura interna do Departamento⁶². Até esse momento, com exceção da Estação Transmissora – que é um veículo definido como da indústria cultural – os órgãos da cultura no Maranhão estão voltados para produções culturais classificados como eruditos: o patrimônio histórico, as artes plásticas e cênicas e as bibliotecas.

O Departamento de Cultura será substituído pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNC) em 1971⁶³, subordinada à Secretaria de Educação e Cultura, coincidindo com a supressão do termo “cultura” na denominação da Secretaria, sugerindo o início da autonomia administrativa das instituições da cultura em relação à educação⁶⁴.

Os anos 1970-77 concentram a maioria das ações de criação de novos órgãos de política cultural no Maranhão, que compõem a estrutura da FUNC, consolidando a institucionalização da cultura⁶⁵. Neste período apenas um órgão amplia os limites de atuação

⁶⁰ O Departamento compreendia os seguintes órgãos subordinados: Biblioteca Pública Benedito Leite; e Estação Transmissora P.R.J.-9; em 1968 será criado o Museu Histórico e Artístico do Maranhão (MHAM). A Biblioteca, fundada em 1829, a partir das primeiras décadas do séc. XX reservou uma seção específica para museu, por isso é considerada como o primeiro incentivo público de preservação de acervos, acervo este transferido para o MHAM (Carvalho, 1999:49). Não tenho dados sobre a fundação da Estação Transmissora, entretanto ela é anterior à Secretaria, sendo um dos órgãos da antiga Secretaria de Educação e Saúde Pública, criada em 1946 (Maranhão, 1995:133).

⁶¹ Decreto nº 3879 de 05/03/1969 (Maranhão, 1995:219).

⁶² Que passa a ter as seguintes divisões: Divisão de Atividades Artísticas; Divisão de Documentação e Patrimônio Cultural (inventariar, guardar e conservar documentos de valor histórico; tomba monumentos e obras de valor artístico e promover estudos e pesquisas); Divisão de Bibliotecas e Museus (para orientar, coordenar e fiscalizar suas atividades) Braga, 2000:123 e Maranhão, 1995:134.

⁶³ Lei nº 3225 de 06 de dezembro de 1971. A FUNC dá continuidade à política do Departamento de Cultura e terá por *finalidade promover e coordenar as atividades culturais em todo o Estado* (Maranhão, 1995:215 e 219). A FUNC herdou do Departamento de Cultura os seguintes órgãos subsidiários: Rádio Timbira do Maranhão; Teatro Arthur Azevedo; Biblioteca Pública do Estado; Museu Histórico e Artístico do Maranhão, o qual foi transferido para a FUNC em processo de formação sendo inaugurado em 1973.

⁶⁴ Dentro da FUNC Departamento de Assuntos Culturais foi muito importante para projetos e planejamento das políticas culturais e execução de algumas delas (Braga, 2000:132).

⁶⁵ Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico do Estado do Maranhão. (Decreto nº 5069 11/jul/1973 Maranhão, 1995:220). Em 1974 cria-se o Arquivo Público do Estado do Maranhão (APEM) (Decreto

das instituições culturais, com a criação de uma escola de música. As áreas de documentação e patrimônio ganham autonomia, com os novos órgãos que são criados, sedimentando as ações iniciadas com o Departamento. O setor de museus será alargado com a criação do Museu do Folclore e Arte Popular, mas terá que esperar 10 anos para ser inaugurado, e de fato, o que se fortaleceu, foi o MHAM, inaugurado em 1973 e, ampliado com a incorporação da Cafua das Mercês, e o assessoramento prestado ao Museu de Alcântara (Azevedo, 1998:28). Em 1979 a estrutura da FUNC será novamente alterada, com a criação de um órgão que amplia as atribuições das instituições culturais do estado, incorporando as artes e comunicações visuais, através do Centro de Artes e Comunicações Visuais (CENARTE)⁶⁶. Esta estrutura montada a partir da FUNC sugere a continuidade das ações que priorizam as produções culturais classificadas de erudita, especialmente com a inauguração do MHAM e o adiamento da instalação do Museu do Folclore. Porém se faz necessário analisar o conjunto das direções e ações implementadas por esses dois órgãos executivos, assim como as concepções e filiações teóricas dos seus dirigentes.

Na década de 1960 o diretor do Departamento de Cultura foi Domingos Vieira Filho, que iniciou sua gestão em 1961, permanecendo no cargo até 1970⁶⁷. Braga (2000:115-6) considera sua nomeação para o cargo decorrente de sua trajetória como intelectual membro da AML e do IHGM, professor da Faculdade de Direito, e o reconhecimento nacional do movimento folclórico. Além disso, suas relações com os artistas locais e com os integrantes dos grupos folclóricos, também foram ponderadas. Portanto, um intelectual que tinha conhecimento das produções culturais classificadas como popular e erudita, o que poderia equilibrar as ações do estado em ambas às direções, entretanto isto não aconteceu, prevalecendo ações voltadas para as produções eruditas da cultura.

nº 5266 21/jan/1974 Maranhão, 1995:220). Escola de Música do Estado do Maranhão (EMEM) (Decreto nº 5267 21/jan/1974 Maranhão, 1995:220). Note-se que como uma escola a EMEM poderia ser criada como órgão que comporia a estrutura administrativa da Secretaria de Educação, ao ser integrado à estrutura de administração da FUNC, sugere mais um ganho para as políticas culturais dentro da organização do poder executivo. Por fim, será incorporada à FUNC, em 1975, a Cafua das Mercês (Decreto nº 5536 05/fev/1975 Maranhão, 1995:220). Museu Histórico de Alcântara (Lei nº 3899 27/out/1977 Maranhão, 1995:220).

⁶⁶ Lei nº 4102 06/nov/1979 (Maranhão, 1995:221). Posteriormente será denominado Centro de Criatividade Odylo Costa, filho (FUNCMA, 1995).

⁶⁷ Primeiro nomeado pelo Governador Newton Belo (1961-65), depois pelo Governador José Sarney (1966-70) (Braga, 2000:32).

No início dos anos 1960, a publicação de livros, incentivos aos periódicos, e apoio a atividades culturais dos estudantes foram as ações mais recorrentes (Braga, 2000:121-2). Vieira Filho produziu a maioria das publicações, principalmente biografias bibliográficas, para homenagear figuras históricas em datas comemorativas⁶⁸. Destaca-se a publicação, em 1966, da obra de Celso de Magalhães, *A poesia popular brasileira*, que analisei anteriormente. A edição da obra foi justificada pelo Departamento como um: *resgate justo de velha dívida contraída pelo Maranhão para com a memória de seu filho ilustre* (Nascimento, In: Magalhães, 1973:10). Vieira Filho organizou o livro, fez a Introdução, e *incluiu (...) um resumo biográfico e bibliografia de Celso (...) com 42 verbetes* (Nascimento, In: Magalhães, 1973:10), reforçando sua produção erudita. Nesse mesmo ano o Departamento realizou o seu único evento, atendendo aos objetivos de preservação documental e do patrimônio cultural, uma exposição de gravuras do séc. XVIII e XIX, principalmente, de artistas europeus, da Coleção de Arthur Azevedo (Braga, 2000:124). Atualmente esta coleção é representada, pelos intelectuais maranhenses, como um símbolo da longa erudição do estado e vanguardismo dos seus intelectuais, que souberam valorizar a gravura quando ela ainda seria considerada uma arte menor; conseqüentemente, esta exposição parece remeter para reafirmação dos valores de *Atenas* associados a São Luís. A instalação do Conselho Estadual de Cultura, composto de representantes oriundos da AML, mostra a continuidade da importância dessa instituição cultural, que passa a ter poder de decisão nas ações institucionais do estado⁶⁹, influenciando na próxima criação do Departamento de Cultura, o Museu Histórico e Artístico do Maranhão.

Portanto, o Departamento iniciou suas ações para cultura com práticas semelhantes às da AML e do IHGM, priorizando a área editorial, limitando-se à produção literária, divulgação de pesquisa, e culto à memória de figuras históricas. Por sua vez, a criação do MHAM antecede a do Museu do Folclore e Arte Popular, que era uma meta de Domingos Vieira Filho desde os anos 50. Os intelectuais da AML conseguem manter posição de destaque nas instituições culturais, recentemente criadas pelo estado, inclusive pela posição de diretor

⁶⁸ Entretanto ele não declarava sua autoria, considerando-as obras menores para subsidiar pesquisas escolares, Braga (2000:124) suspeita que esta atitude seria uma estratégia de defesa do autor de acusações de se auto-beneficiar da posição de Diretor do Departamento de Cultura, feitas por membros da AML. Contudo, Braga também ressalta o fato de Domingos Vieira Filho ter publicado muitas obras de acadêmicos da AML, durante a gestão de Sarney.

⁶⁹ Segundo Braga (2000:126-7), nove conselheiros foram *nomeados pelo Governador dentre personalidades eminentes da cultura maranhense, adotando como critério de escolha a representatividade no campo das artes, letras e ciências humanas*.

ocupada por Vieira Filho, ele também um acadêmico, o que pode estar associado à predominância das ações voltadas para as produções culturais eruditas. Talvez por isso, Vieira Filho, reconhecido defensor da produção popular, não conseguiu instituir uma política sistemática para o folclore, nem no campo da pesquisa, nem na promoção de eventos. E, nem mesmo o fato do estado ser governado por José Sarney de 1966-70⁷⁰ – evitou a prioridade das ações culturais para a erudição. Somente com seu retorno às instituições de cultura, como presidente da FUNC, é que Vieira Filho poderá concretizar seus projetos para o folclore, o que será retomado mais adiante.

Com a instalação da FUNC em 1971, o seu primeiro presidente José Ribamar Belo Martins⁷¹, dará continuidade às ações para as produções da cultura erudita. José Ribamar tinha um histórico de defesa da erudição⁷², entretanto não era membro da AML, porém ela não perdeu o espaço conquistado durante a década 1960, nos órgãos de política cultural do Maranhão. O diretor do Departamento de Assuntos Culturais (DAC), era Jomar Moraes membro da AML. O DAC *aos poucos foi se destacando como órgão planejador e executor da política cultural de toda a Fundação* (Braga, 2000:131). Nesse sentido, a atuação do DAC era considerada fundamental pelo presidente da FUNC. Além disso, quase todos os membros do Conselho Estadual de Cultura, eram da AML⁷³, os quais deviam aprovar quase todas as ações da fundação. Talvez por isso, na primeira gestão da FUNC a ação de maior destaque tenha sido a instalação do MHAM, paralela à preservação do patrimônio arquitetônico das cidades de Alcântara e São Luís⁷⁴.

O MHAM foi inaugurado em 28 de julho de 1973, resultando dos esforços, não apenas da Fundação, como também de Josué Montello, presidente Conselho Federal de Cultura (CFC)

⁷⁰ Conforme as discussões do capítulo 1, Sarney marcou uma inflexão na valorização da cultura popular no estado, especialmente por ser associado ao fim das perseguições do bumba meu boi, entretanto, parece que no âmbito das instituições estaduais para a cultura o processo seria mais longo.

⁷¹ Funcionário público estadual e assessor do Governador Pedro Neiva de Santana que o escolheu. (Braga, 2000).

⁷² Sua relação com a erudição vinha da participação na Sociedade de Cultura Artística do Maranhão (SCAM) cujo objetivo era defender os valores artísticos universais, contra a invasão do blues, samba, bolero, etc, da qual foi presidente no período de 1955-67. (Braga, 2000:132).

⁷³ Domingos Vieira Filho (AML, SMFL e ex-Diretor do Departamento de Cultura); Erasmo Dias (AML); Fernando Viana (AML); Jomar Moraes (AML e DAC); Mário Meireles (AML); Rubem Almeida (AML); Salomão Fiquene (Braga, 2000:132-3).

⁷⁴ Em parte se beneficiando do Programa Integrado das Cidades Históricas do Nordeste, desenvolvido pelo Ministério do Planejamento e Coordenação Geral (Braga, 2000:132-33). Aqui vale notar que estas ações ocorrem logo após a gestão de Sarney, cujas ações reconfiguraram o espaço da cidade de São Luís, como indicado no capítulo 1. Sobre o patrimônio arquitetônico de São Luís e sua importância para a identidade ver Corrêa, A. F. (2001).

em 1967⁷⁵, quando conseguiu um financiamento para aquisição do prédio para o museu, pelo Governador José Sarney (Carvalho, 1999:54). Assim, a posição de Montello, parece ter sido fundamental para a concretização do projeto⁷⁶. Ele e mais José Jansen Ferreira lideravam o projeto de instalação do MHAM no Maranhão.

Além de adquirir o prédio se fazia necessário reforma-lo, e simultaneamente, compor o acervo, classificando as peças pelo seu valor histórico e representativo da cultura maranhense. Josué Montello foi escolhido para liderar o projeto devido a sua experiência como diretor do Museu Histórico Nacional, e por ter sido incumbido de inaugurar o Museu da República no Palácio do Catete, na presidência de Juscelino Kubitscheck. Montello justificou a criação do MHAM porque *o Maranhão há muito sentia necessidade em ter um Museu Histórico e Artístico no qual pudesse ser guardado e preservado objetos de suma importância para o Estado.* (Carvalho, 1999:52). Nela transparece um sentimento de atraso (*há muito sentia necessidade*), que acabou por ser incorporada na história do MHAM e continua sendo enfatizada pelos estudiosos atuais dessa instituição⁷⁷.

Na justificativa da escolha do prédio transparece toda uma preocupação de distingui-lo das demais construções coloniais de São Luís, compondo a sua história através dos seus moradores que participaram da política, economia e produção literária. O prédio foi construído em 1836, estando entre seus moradores Joaquim Gomes de Sousa – filho do primeiro proprietário – intelectual ilustre, formado em matemática e física, e também em medicina em Paris. Foi engenheiro e professor da Academia Militar do Rio de Janeiro e deputado geral do Maranhão, posições e títulos que o qualificam como um gênio maranhense. E os irmãos Artur e Aluizio Azevedo teriam utilizado o pequeno teatro da casa para ensaios e leituras de seus trabalhos (Carvalho, 1999:56-7). Todas essas qualidades são semelhantes àquelas que descrevem os *atenienses*, além dos irmãos Azevedo incluídos na segunda geração de *Atenas*. O objetivo do MHAM e a história da sua sede ressaltam a dimensão erudita da instituição, que celebra o Maranhão como *Atenas*. Inclusive a exposição atual do MHAM dá continuidade a

⁷⁵ Na entrevista que me concedeu Josimar Pereira, atual diretora do MHAM, afirma que a casa foi adquirida em 1968. Acima deixei a data de Carvalho (1999) onde constam as demais informações.

⁷⁶ Carvalho (1999) relata muitas peripécias que envolveram a aquisição do prédio para a instalação do MHAM, que teve como consequência o abandono do primeiro projeto no Governo Newton Belo (1961-65).

⁷⁷ Azevedo (1998) ao relatar a história do Museu de Arte Sacra (incorporado ao MHAM em 1986): *O Maranhão que possui uma das maiores tradições históricas culturais do país, esteve por muito tempo carente de museus que cumprissem essas finalidades. O povo maranhense e o visitante que aqui chegava não dispunham de uma instituição que apresentasse visão sintética, elementos significativos do seu passado.* (p. 24-5. Grifos meus).

estes significados, reconstituindo uma casa burguesa do final do século XIX, onde os espaços da biblioteca e escritório apresentam uma coleção de objetos que destacam o cultivo do espírito, pelo homem burguês daquele período, um exemplo do *ser ateniense*.

Em 1975 Domingos Vieira Filho foi nomeado presidente da FUNC pelo Governador Nunes Freire, permanecendo no cargo até 1979 (Braga, 2000:32). Um dos mais importantes colaboradores de Vieira Filho, nesta sua segunda incursão como dirigente da principal instituição de cultura, será Sérgio Ferretti – antropólogo, museólogo e professor da UFMA. Ele foi escolhido para dirigir o DAC, departamento estratégico da Fundação, para todas as suas ações. Pela sua formação antropológica, experiência como integrante da equipe que organizou o MHAM, interesse nos estudos do folclore e professor na universidade, Ferretti se destacou na coordenação de pesquisas e treinando os funcionários da FUNC para realizá-las (Braga, 2000:133-4). A trajetória de Ferretti altera as relações entre FUNC e AML, e propicia as parcerias com a universidade e com os estudiosos nela formados, os quais tem outra concepção de cultura popular e de metodologia de pesquisa. Por sua vez, Vieira Filho deu continuidade à restauração de prédios históricos, e ainda criou o Museu de Alcântara. Entretanto, sua gestão muda o eixo das ações institucionais e vão se centrar na instalação do museu do folclore, segundo Braga (2000:136): *sem descuidar das outras áreas e atividades a que se dedicava, a FUNC deu grande ênfase à criação do Museu, direcionando grande parte das ações do órgão para a concretização desse objetivo*.

O museu não será inaugurado na gestão de Vieira Filho, entretanto, ele realizará a maioria das ações necessárias para a sua instalação, como a aquisição e reforma do prédio, composição de acervo, criação de uma biblioteca de folclore e, fundamentalmente, as pesquisas e formação de pesquisadores, que orientaram a aquisição do acervo e ampliação de títulos para a biblioteca (Braga, 2000). As atividades de pesquisa terão grande repercussão para os estudos do folclore, modificando as análises sobre as contribuições populares para os significados da identidade maranhense e a institucionalização da cultura, deslocando a posição desses símbolos em relação à erudição. Duas pesquisas foram realizadas através de um convênio entre a FUNC, a Fundação Nacional de Arte (FUNARTE) e a Campanha de Defesa

do Folclore Brasileiro⁷⁸, cujo diretor, Bráulio Nascimento, veio a São Luis para assina-lo. Essa visita pode ser interpretada como um ganho de visibilidade das atividades e fortalecimento institucional da FUNC, em nível local e nacional, ao receber uma figura ilustre, e, conseqüentemente, poderia legitimar a FUNC para atuar na produção de conhecimento na área do folclore e cultura popular. Simultaneamente, fortalece a posição nacional e local de Vieira Filho.

Ambas as pesquisas foram coordenadas por Ferretti e os resultados publicados por órgãos estaduais em 1977 (dança do lelê) e 1979 (tambor de crioula). A escolha das duas manifestações foi justificada pela diversidade do folclore do Maranhão e a necessidade de conhecê-lo (Braga, 2000:137). Por outro lado, Braga (2000) sugere que a escolha dos temas seria uma tentativa de Vieira Filho de evitar os estudos sobre o tambor de mina, religião afro-maranhense da qual Ferretti veio a ser um especialista. (*No caso da pesquisa sobre o Tambor de Crioula, sugeriu a Ferretti que empreendesse esta, preterindo uma possível abordagem sobre o Tambor de Mina.* Braga, 2000:137).

Caberia perguntar porque o bumba boi, que ocupa um lugar central nos debates atuais sobre identidade maranhense, não foi escolhido como tema dessas pesquisas, que inauguram as ações importantes das instituições culturais do estado para o folclore no Maranhão. Tenho duas hipóteses, a primeira delas é que o folguedo poderia ser considerado já suficientemente conhecido, como sugere a justificativa de escolha dos temas de pesquisa (conhecer a diversidade do folclore maranhense), reforçando a naturalização da sua relação com uma identidade maranhense. A segunda, porque Vieira Filho, nesse período, preparava individualmente uma publicação sobre o folclore maranhense, onde o boi apareceu com relativo destaque. Vieira Filho poderia ser reconhecido internamente, como um grande conhecedor do bumba e, por ele não integrar as equipes das duas pesquisas, não conviria abordar este tema⁷⁹.

⁷⁸ Órgão federal criado em 1958 (Vilhena, 1997:21) atendendo às reivindicações do movimento folclórico nacional iniciado em 1947 com a formação da Comissão Nacional do Folclore e das subcomissões estaduais, inclusive a SMFL.

⁷⁹ A publicação de Vieira Filho foi *Folclore Brasileiro. Maranhão*, de 1977, um volume da coleção Folclore Brasileiro, promovida pelos seguintes órgãos: Ministério da Educação e Cultura – Departamento de Assuntos Culturais; Fundação Nacional da Arte (FUNARTE); Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro. Este livro tratava do folclore do Maranhão como um todo, conforme se percebe no sumário: linguagem popular; literatura oral; danças folclóricas; folguedos populares (inclui o bumba boi definido como o mais importante dos folguedos

No Prefácio da reedição dos resultados da pesquisa sobre tambor de crioula, Ferretti (1995) conta um pouco do processo de realização das duas pesquisas. Ambas foram feitas por um grupo de funcionários da FUNC, sob a coordenação de Ferretti. A primeira pesquisa foi a dança do lelê e teve dimensões menores que a do tambor de crioula. A pesquisa sobre o Tambor de Crioula foi precedida por treinamentos através de cursos sobre o folclore, teve maior duração, e segundo Ferretti, até 1995, ainda era atual e importante, não tendo sido superada por estudos posteriores (Ferretti, 1995:5). Veja-se o que ele diz sobre os cursos:

Foram oferecidos à equipe de pesquisa, dois cursos intensivos, com o apoio da Fundação Cultural e da Universidade Federal do Maranhão. Um curso de Introdução à Pesquisa de Folclore, ministrado pelo Prof. Dr. Carlos Rodrigues Brandão, e um Curso de Introdução ao Estudo da Cultura Negra, pelo Prof. José Carlos Manhães. (...) [Além disso] Os membros da equipe participavam semanalmente de reuniões de estudos e pesquisas, apresentando resumos de leituras, resultados de entrevistas e debatendo o andamento dos trabalhos. (Ferretti, 1995:6. Grifos meus).

O investimento na formação de pesquisadores, parece ter redimensionado as abordagens teóricas sobre o folclore. Por sua vez, como boa parte dos pesquisadores era funcionário da FUNC, contribuiu para constituir um grupo de especialistas na estrutura institucional, preparando-os para as funções de apoio e incentivo à pesquisa.

A metodologia da pesquisa evidencia a formação antropológica do coordenador da investigação, operando um deslocamento na interpretação do folclore. Seus resultados apresentam os significados atribuídos às manifestações pelos grupos que as realizam; como estes significados compõem sua identidade; e, qual a estrutura social interna dos grupos que dão sustentação à realização dessas manifestações. Neste tipo de análise os folguedos populares são considerados como um exemplo de resistência do povo, à cultura das elites e às desigualdades decorrentes da estratificação social e racial, iniciando os estudos locais sobre folclore, que consideram as relações de alteridade, numa sociedade estratificada por renda/classe/raça. Por sua vez, a dimensão da resistência revela-se nos elementos tradicionais do folguedo, evidência da elaboração por determinados grupos de uma cultura específica dentro de uma cultura englobante. As alterações no folguedo são julgadas negativas, uma ameaça de desaparecimento, especialmente porque são impostas pelas classes dominantes ou

maranhenses); arte e artesanato folclóricos; culinária; e, outras manifestações (Vieira Filho, 1977). Nele o bumba meu boi é destacado como um dos mais importantes folguedos do estado.

pela estrutura econômica do capitalismo⁸⁰. Portanto, elas apresentam muitas distinções com as pesquisas anteriores: delimitação sociológica dos realizadores da cultura popular – com base em renda e cor; investigação dos significados dos folguedos pelos seus realizadores – e não atribuições dos pressupostos eruditos ao folclore; identificação do folclore como uma linguagem de resistência no presente – não mais um símbolo do passado; a relação da tradição e modernidade dentro do folclore para avaliação da resistência – e não mais o folclore como representante exclusivo da tradição⁸¹.

Este tipo de abordagem será reposta pela geração de pesquisadores que realizam suas investigações nos anos 1980, utilizando a antropologia e mantendo a noção de resistência⁸². Essas pesquisas tiveram como tema mais recorrente o bumba boi, talvez por isso, esses autores façam as análises sobre a presença do boi na identidade maranhense privilegiando seus significados internos, com raras discussões sobre os embates com a erudição para compor o que vem a ser o Maranhão. Ou seja, devido à presença marcante do bumba boi no estado, e sua longa permanência no tempo, os autores não realizam uma investigação de como este folguedo assumiu essa posição na identidade maranhense. A valorização do popular tem, como consequência, poucas referências aos conteúdos de *Atenas* atribuídos a São Luis anteriormente. Quando se analisam as relações entre as produções erudita e popular, são para privilegiar as perseguições sobre as manifestações folclóricas, ou para indicar as influências de uma sobre a outra, como se as relações entre ambas estivessem apenas no passado, e ausentes no campo político contemporâneo. Ou seja, a ênfase dada ao folguedo no hoje, sua força e atualidade, que são evidentes, faz com que se acentue sua resistência, os embates que permanecem entre essas duas classificações das produções culturais são atenuados.

Por outro lado, e com outra dimensão analítica para os estudos sobre folclore, a abordagem das pesquisas, nos anos 1970, irá redimensionar a posição do folclore dentro da produção erudita. Nas décadas anteriores os estudos sobre o folclore eram escritos em tom de

⁸⁰ Estas foram as conclusões da pesquisa sobre tambor de crioula que estaria ameaçada pelo turismo, e pela “manipulação” política dos seus produtores pelos grupos no poder (Ferretti, e col. 1995). O autor, no prefácio desta edição reconsidera as conclusões originais da década de 1970, sobre estas consequências do turismo.

⁸¹ Ver capítulo 2 para situar este debate no Brasil. Magnani, (1982, 1998); Brandão (1982, 1981); Arantes (1981); Ayala e Ayala (1987). O trabalho de Chauí (1986), que já vinha produzindo antes mostra a relação deste enfoque com o uso do conceito de hegemonia. Relembro aqui que Brandão foi um dos professores no curso da FUNC de preparação dos pesquisadores.

⁸² No capítulo 1 analisei pesquisas realizadas no Maranhão a partir da década de 1980 que seguem esta orientação teórica, e enfatizam a relação do bumba boi com identidade maranhense.

reminiscências, que sanavam a saudade da infância ou da terra natal, ou como ensaios que buscavam entender os aspectos pitorescos da alma do povo, sendo considerado um objeto de estudo que os eruditos podiam se ocupar, porém como um diletantismo intelectual (Cf. Vilhena, 1997). Esta visão predominava na AML e era motivo de queixa de Vieira Filho. E as homenagens a eruditos que abordaram o tema, por exemplo, Celso de Magalhães ou Antonio Lopes, privilegiavam a produção literária e histórica. As pesquisas da FUNC, ao demonstrarem que o folclore podia ser estudado com o rigor do método científico, a classificação de “estudo para diletantes” será alterada, e a posição do tema no escopo dos assuntos eruditos se eleva, para uma das áreas mais valorizadas atualmente. Dessa forma, o folclore no Maranhão passa a ser um tema de grande importância, a partir do qual os intelectuais são reconhecidos, e conseqüentemente, podendo ocupar posições dentro das instituições culturais, consolidadas como órgãos do poder executivo estadual. Além disso, a Universidade fez parceria com a FUNC, aumentando a legitimidade para o tema do folclore no rol dos temas eruditos, e, concomitantemente, a Universidade se constituiu num novo espaço para a pesquisa sobre o popular⁸³.

O conjunto dessas iniciativas para realizar pesquisas contribuiu para que a FUNC, fosse procurada como uma agência de apoio para pesquisadores de outros estados que estudavam o folclore maranhense, antecipando uma das funções que será preenchida pelo museu nos anos 1990⁸⁴. Por outro lado, é possível interpretar, que as relações da FUNC com esses estudiosos de fora⁸⁵, podiam ser revertidas para a valorização do folclore como tema de pesquisa, inclui-lo na configuração cultural que afirma uma identidade maranhense, assim como, fortalecer o processo de institucionalização da cultura e ações do estado para essas manifestações.

Além dessas ações no campo da pesquisa, cuja repercussão se dá mais diretamente no campo intelectual, a FUNC promoveu atividades que atingiam um público maior. Foram as Semanas do Folclore, realizadas anualmente no mês de agosto, com promoção de apresentações das manifestações paralela ao debate intelectual, incluindo como conferencistas,

⁸³ Ver Rapchan (2000) para uma discussão sobre os folcloristas mineiros e a busca de uma formação universitária assim como a participação de cientistas sociais nos estudos sobre o tema em Minas Gerais.

⁸⁴ O museu será inaugurado como centro de cultura popular (CCPDVF) e se tornou um centro de referência para pesquisa sobre folclore, o que estarei analisando mais adiante.

⁸⁵ Braga (2000:141) cita, como exemplo, os seguintes estudiosos: Jean Ives Mérian; Alfredo Wagner de Almeida; Otávio Guilherme Velho; e, Maria Hortense Macier.

além de Vieira Filho e pesquisadores locais, lideranças do movimento folclórico nacional, como Renato Almeida.

Pode-se pensar estas Semanas do Folclore como produzindo dois efeitos simultâneos: um o fortalecimento da pesquisa; e o outro, o reforço de uma experiência de identidade, mediadas pelas apresentações das manifestações que ocorriam num espaço de respeitabilidade erudita: o Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Estes efeitos parecem mais significativos, na medida em que as Semanas apresentam um sentido de celebração, dado pelos prêmios e apresentações folclóricas, semelhantes a um ritual para dar/devolver ao público, os resultados dos esforços da FUNC investidos no folclore. O fato das semanas se realizarem num espaço consagrado à memória erudita sugere uma reaproximação entre as duas classificações da cultura. É desta época a iniciativa de Domingos Vieira Filho de reorganizar a Comissão Maranhense de Folclore. Seria uma tentativa de fortalecer os estudos locais e lhes dar continuidade através de uma relação institucional com uma organização nacional? Talvez. De qualquer forma esta tentativa não teve o sucesso esperado, e a Comissão foi desarticulada (Braga, 2000:138).

Em síntese, a segunda metade da década de 1970 marca uma inflexão no investimento do estado na área da cultura no Maranhão, deslocando-se a posição do folclore de tema marginal para o centro do debate erudito e científico, tendo repercussões sobre a interpretação de uma identidade maranhense e sobre a estrutura das instituições culturais. Domingos Vieira Filho, finalmente consegue por em prática um dos objetivos centrais do Movimento Folclórico Nacional, recomendado para todo o Brasil desde a década de 1950, que era abordar o folclore numa perspectiva científica. E, principalmente, conseguiu implementar as bases institucionais para a inauguração e criação de órgãos, que serão responsáveis pelas políticas culturais para o folclore e cultura popular daí por diante. Esta fase se encerra com a transformação da FUNC em Autarquia em 1980⁸⁶, como transição para a criação da Secretaria de Cultura. (Maranhão, 1995:216-7).

⁸⁶ Lei nº4242 09/dez/1980 (Maranhão, 1995:221). Para fazer a transição para a Secretaria de Cultura foi criado o Instituto Maranhense de Cultura (IMC), integrante do Sistema Estadual de Cultura. O IMC será extinto em 1981. (Maranhão, 1995:216-7).

3.3.2. Período 1980-90: O CCPDVF e novas classificações para o folclore: cultura popular, tradição e modernidade.

A criação da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão (SECMA), em 1981,⁸⁷ aumentou a autonomia e elevou o status das instituições culturais, alcançando o nível mais alto da hierárquica do poder executivo estadual, igualando-se com a posição das instituições educacionais, selando a separação iniciada no período anterior. Simultaneamente foi criado o Sistema Estadual de Cultura, com a finalidade de *desenvolver e apoiar a cultura, bem como assessorar o Governador na formulação e execução da política cultural do Estado* (Maranhão, 1995:216). A notação de Sistema, para um dos órgãos da cultura, denota a idéia de planejamento integrado, por sua vez, o sentido de assessoramento, sugere que as produções culturais passaram a integrar as prioridades do governo estadual, e finalmente, reforça a autonomia e maior status das instituições culturais. A criação da secretaria da cultura antecede a separação entre cultura e educação em nível do governo federal, que ocorrerá quatro anos depois, em 1985, com a criação do Ministério da Cultura durante a presidência de José Sarney, indicando que esta mudança resultava dos debates e reivindicações locais para a cultura, junto ao poder executivo (Braga, 2000)⁸⁸.

No período 1980-90 a SECMA criou alguns órgãos, e passou por várias reestruturações administrativas. Em 1984 foram criados: o Fundo de Desenvolvimento da Cultura (FUNDEC)⁸⁹, e, a Fundação Cultural do Sertão Maranhense “Joca Rego” (FUNSERT)⁹⁰. Essas mudanças estão relacionadas com a reorganização do Sistema Estadual de Cultura, indicando uma ênfase no desenvolvimento cultural e ações de interiorização, com o surgimento de um órgão cultural fora da capital⁹¹. Os demais órgãos criados demonstram a

⁸⁷ Lei Nº 4351 de 31/out/1981 (Maranhão, 1995:222). A Secretaria terá seu nome alterado para Secretaria de Estado da Cultura (SECMA) em 1991, em razão da reestruturação do Poder Executivo do Estado (Maranhão, 1995:217). Usarei a denominação SECMA para facilitar a leitura.

⁸⁸ Chauí (1986) aponta que o Ministério de Educação e Cultura, em 1982, lançou um documento propondo a inclusão dos conhecimentos populares nas escolas e uma valorização desse conhecimento. Barbalho (1998) aponta a criação da secretaria de cultura no Ceará em 1966.

⁸⁹ Lei Delegada nº 177 17/jul/1984 (Maranhão, 1995:223).

⁹⁰ Lei Delegada nº 197 19/jul/1984 (Maranhão, 1995:223).

⁹¹ Para alguns assessores da atual FUNCMA, estas intenções ainda hoje não se concretizaram e as ações para a cultura concentram-se na capital.

consolidação das instituições da cultura na burocracia estatal, sem alterar os limites de sua atuação sobre as produções culturais⁹².

As ações para o patrimônio arquitetônico serão consideradas prioritárias pelo Governador Epitácio Cafeteira, a partir de 1987, como uma resposta à paralisação destas ações no governo anterior (Cafeteira, 1994:121-2). A obra de maior destaque foi o Projeto Reviver, inaugurado em 1989, com o objetivo de promover, recuperar, reformar e ampliar os prédios do Centro Histórico de São Luís. O Departamento de Patrimônio Histórico, Artístico e Paisagístico da SECMA ficou responsável pela implementação, juntamente com outros órgãos estaduais e federais (Cafeteira, 1994:121). A importância das ações para o patrimônio evidencia-se na criação, em 1993, da Secretaria Extraordinária de Preservação da Memória Artística do Maranhão (SEPREMA) (Maranhão, 1995:226)⁹³. O Projeto Reviver será fundamental para as ações de desenvolvimento do turismo, assim como sua representação como símbolo de identidade maranhense⁹⁴.

Considero importantes dois eventos para entender as alterações sobre as concepções da cultura pela SECMA, a partir dos quais os termos tradicional e moderno se sobrepõem ao erudito e popular para classificar a produção cultural, refletindo-se na configuração cultural que afirmam uma identidade maranhenses. O primeiro deles foi o I Fórum de Debates Culturais do Maranhão. O segundo foi o processo de reestruturação do CCPDVF.

3.3.2.1. *I Fórum de Debates Culturais do Maranhão.*

A SECMA, na gestão da Sra. Laura Amélia Damos Duailibe, realizou, juntamente com o Serviço de Imprensa e Obras Gráficas do Estado (SIOGE), o “I Fórum de Debates Culturais no Maranhão” em dezembro de 1988. O Diretor-presidente do SIOGE, José Ribamar Carvalho Moura, apresentou os anais do evento como se segue:

⁹² Em 1991, o Conselho Estadual de Cultura passa a integrar a estrutura da SECMA, como um órgão Colegiado de Deliberação Coletiva, mudança que se relaciona com uma nova reestruturação do Poder Executivo do Estado (Maranhão, 1995:217). Em 1990 foram transferidos quadros e esculturas de artistas maranhenses que pertenciam a outros órgãos estaduais (Maranhão, 1995:224), para o Museu de Artes Visuais anexo do MHAM inaugurado em 1989 (Carvalho, 1999:63). Em 1992 o arquivo político e ideológico, da extinta Delegacia de Ordem Política e Social (DOPS), foi transferido para a Secretaria de Cultura. Finalmente, em 1994, o Teatro Artur Azevedo ganhou autonomia relativa, ao ser instituído como órgão desconcentrado e integrante da estrutura da SECMA (Maranhão, 1995:217).

⁹³ Decreto Nº 13660 28/dez/1993 (Maranhão, 1995:226).

⁹⁴ No capítulo 1 analisei como o patrimônio é significado dentre os símbolos que exprimem o que é ser maranhense. Sobre este projeto ver Correa, A F. (2001). Sobre revitalização no Recife, ver Proença (2001). Sobre a importância do Pelourinho em Salvador ver Pinho (1998).

Logo após assumirmos a direção desta Casa, em 23 de agosto de 1988 (...) [havia] uma grande demanda de livros ou originais para publicar, os custos altíssimos e a constatação de uma quantidade muito mais expressiva do que a qualidade, resolvemos aproveitar o próprio espaço físico dessa Autarquia e criar o I FÓRUM DE DEBATES CULTURAIS DO MARANHÃO, (...) colocamos [os seus resultados] à disposição de todos os segmentos culturais do Brasil, comprometidos com o processo de interiorização e integração da cultura brasileira, diagnosticando as disparidades e possibilitando um termômetro anual das rupturas e elos culturais, e oferecendo paralelamente a esse evento um Suplemento Cultural do Diário Oficial, VAGALUME, cujo primeiro número lançamos durante o FÓRUM. (SIOGE, SECMA, 1988:7. Grifos meus).

Nos anais do evento foram publicados dois textos que reproduziam as falas proferidas na sessão de abertura⁹⁵. O primeiro texto, do Sr. Jorge Nascimento, repetia as afirmações da citação acima, ao estabelecer as duas intenções do Fórum: promover o consenso entre os artistas através da aproximação dos valores da terra; e, recolocar o Maranhão no cenário nacional com a mesma importância que teve no passado. (SIOGE e SECMA, 1988:11-2). Estes objetivos são reafirmados no segundo texto reproduz o discurso de abertura do Fórum por Lago Burnett⁹⁶, intitulado: *Integração da Cultura Maranhense no Contexto Nacional*. O autor ressaltava a necessidade de desenvolver o “espírito de modernidade” entre os artistas maranhenses (1988:14), para recolocar a cultura local no cenário nacional, a exemplo do progresso econômico retomado no governo de José Sarney, cujo símbolo era a Ponte José Sarney, repondo a representação que associa a gestão de Sarney com a modernização da capital e do estado⁹⁷.

⁹⁵ O SIOGE foi criado em 1906 (Decreto nº57 23/12/1960), para publicar o Diário Oficial, e reorganizado em 1980 (Lei nº 4245 09/12/1980), sendo um das suas finalidades *participar das atividades de difusão e desenvolvimento cultural do Estado no setor de editoração e artes gráficas*. (SIOGE, SECMA, 1988:7). Esta finalidade na maioria das vezes resultou na publicação de livros de autores maranhenses nas áreas de literatura e ciência. Curiosamente o SIOGE não integra o conjunto de órgãos para as políticas culturais, está vinculado, desde 1977, à Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo (Maranhão, 1995:203). Relembro que em 1987 Michol Carvalho havia ingressado na SECMA como assessora, porém em 1989 foi para a Universidade, em seguida para a Escola de Música, retornando à SECMA em 1991, durante a gestão de Nerine Lobão.

⁹⁶ Jornalista maranhense radicado fora do estado, convidado para abrir o evento.

⁹⁷ No primeiro capítulo analisei os significados dessa ponte para as representações sobre a modernização da cidade de São Luís, relacionadas com o governo Sarney. Este debate sobre tradição e modernidade também se dava nacionalmente. Um exemplo foi o curso livre promovido pela FUNARTE: Tradição/Contradição, cujas conferências e debates foram publicados. No primeiro volume (Bonheim et alli, 1987) pode-se ter um panorama dos temas enfocados: mudanças culturais, criatividade em relação com a tradição, memória e tradição. Neste sentido o discurso de Burnett no Fórum maranhense parece repetir os mesmos temas, o lugar da tradição nas transformações culturais, e conforme a epigrafe desse capítulo associada a uma definição de identidade. No caso maranhense o fórum propunha ações práticas.

Burnett avaliou a situação da cultura local fazendo um contraponto entre um antes, deficiente – com condições precárias para a formação do intelectual; e um agora, indicativo de possível solução das precariedades. Assim, ele elogiou as instituições governamentais de cultura pela recente criação da Casa de Cultura Josué Montello, (SIOGE, SECMA, 1988:18), porque proporcionaria um acervo bibliográfico de qualidade para pesquisa, favorecendo a formação dos intelectuais e dos jovens maranhenses, num novo patamar. A Casa poderia compensar as deficiências das bibliotecas e livrarias locais, onde faltavam os últimos lançamentos editoriais, sem os quais não havia o diálogo, a crítica e a informação, necessários para modernizar a produção literária; entretanto, os intelectuais deveriam manter os vínculos com os valores locais. Para tanto Burnett recomendava uma mudança no espírito da intelectualidade baseada em três atitudes: quebrar a relação paternalista com o estado; manter os valores identitários; e, conhecer os valores estéticos do mercado. Portanto, as propostas do autor apontam para uma concepção de cultura que associa erudição e modernidade, a qual possui o sentido de ruptura e inovação, sendo uma das condições necessárias para alcançar o objetivo de recolocar o estado numa posição de destaque nacionalmente. A tradição aparece indiretamente e com um sentido próximo a imobilidade, por exemplo, na concepção de que seria estratégico haver uma “fiscalização” da produção cultural, para que “ela não se perca”⁹⁸, que tem um sentido de “preservação” do que existe, ao mesmo tempo em que a produção literária maranhense se moderniza. Na sua fala a fiscalização se daria sobre o “mais refinado” às “manifestações mais populares”. Poderia ser o “mais refinado” o Projeto Reviver em andamento?

O Fórum constituiu-se de três grupos de trabalhos: 1. Literatura no Maranhão, 2. Artes Plásticas no Maranhão e 3. Cultura Popular no Maranhão. Há uma diferença entre os resultados dos grupos, elas podem elucidar quais concepções de cultura estavam em disputa naquele momento, para classificar a produção cultural. O único grupo que expressou críticas ao Fórum foi o de cultura popular: negou essa terminologia, por ser ideológica; questionou a ausência dos produtores da cultura popular no Fórum, que inviabilizava as propostas para este setor da cultura; criticou a Casa do Artesão – órgão do Estado – por manter os produtores no anonimato e pelo baixo valor dos produtos; apontou a ausência dos negros, índios e mestiços

⁹⁸ Repito aqui parte da epígrafe deste capítulo: *O Maranhão tem muito a perder, ou talvez já esteja perdendo, se não exercer, desde logo, uma severa ação fiscalizadora sobre seus bens culturais, do que temos de mais refinado às mais legítimas manifestações populares.* (SIOGE, SECMA, 1988:19).

e, a ausência dos representantes de outras formas de arte – teatro e cinema. Diferenciou-se ainda ao propor ações conjuntas com a Universidade. O grupo de literatura fez uma crítica indireta ao governo, ao denunciar que, parte dos escritores maranhenses, era privilegiada com os recursos de órgãos estaduais para financiar as suas obras. Entretanto, parecia mais uma cisão entre os literatos, do que uma crítica negativa ao Fórum ou sua representatividade. No geral, literatos e artistas plásticos apontaram as dificuldades internas da organização dos artistas, a situação do mercado editorial e galerias de arte locais, solicitando apoios específicos.

O elemento comum aos três grupos era: como lançar a produção cultural do Maranhão nacionalmente. A cultura popular estava mais preocupada com a divulgação local através do rádio e da TV. As artes plásticas e literatura acresciam a preocupação com a modernização da produção, em termos de linguagem e estética, e com a infraestrutura editorial e de exposições. Em certo sentido, os grupos representantes da arte erudita, procuravam traçar estratégias para revigorar e modernizar sua produção artística por dentro – referente a valores estéticos, seguindo as orientações do discurso de Burnett. Por sua vez, no plano de atuação do SIOGE, o lançamento do Vagalume⁹⁹ durante o Fórum, parece se destinar a cumprir o objetivo de renovar/modernizar a produção literária local.

O Vagalume possibilitou aos literatos e críticos maranhenses um espaço para publicação de suas obras, assim como, de críticas e julgamentos da produção cultural, em termos da modernidade estética; e, das ações institucionais do estado para a cultura¹⁰⁰. A edição de nº 22 pode ser um bom exemplo, do papel do Vagalume, para validar as realizações das instituições estaduais para a cultura, e as produções dos artistas locais, ao afirmar na chamada de capa: *1993. Finalmente um ano de realizações culturais para o Maranhão. Na Literatura, nas Artes Plásticas, no Teatro, no Cinema, na Música, no Canto, no Artesanato, no Folclore houve uma consciência de que a arte é móvel, uma consciência de necessidade urgente de mudança, de renovação, de renascimento.* (Vagalume, Ano VI, nº 22, capa. Grifos

⁹⁹ Suplemento Cultural do Diário Oficial, o Vagalume permaneceu em circulação durante boa parte dos anos 1990. Era uma publicação bimestral de distribuição nacional gratuita.

¹⁰⁰ O suplemento abrangia uma ampla variação temática nos textos publicados: homenagens aos artistas e personalidades da cultura local; publicação de obras literárias – ensaios críticos, contos, poesias; críticas das produções locais; eventos culturais; além de edições temáticas, como por exemplo, os números sobre o folclore e o patrimônio arquitetônico. Funcionava, portanto, como um lugar para obter reconhecimento como autor e validação de conteúdos simbólicos sobre o que é ser maranhense.

meus). Também parece ter conseguido destaque nacional para a cultura maranhense – como sugerem os prêmios nacionais conferidos ao *Vagalume*, considerados uma vitória contra o “provincianismo” – conforme afirma seu editor na matéria que noticia a premiação:

Criado no final de 1988 como suplemento literário do SIOGE, o jornal literário ‘Vagalume’ conquistou dois importantes prêmios de alcance nacional em tempo recorde. Primeiro arrebatou o prêmio Valdemar Cavalcanti, concedido pela União Brasileira de Escritores. Depois no último dia 12, recebeu o comunicado da respeitada Associação Paulista de Críticos de Arte, informando que o Vagalume havia sido escolhido como um dos destaques de 93, na área de divulgação cultural. (...) o editor do suplemento Vagalume, o escritor Alberico Carneiro, analisa as premiações recebidas [que revela o] (...) compromisso assumido de lutar contra o provincianismo. (Vagalume, Ano VI, nº 22, p.38. Grifos meus)

O conjunto de propostas do Fórum e a atuação do *Vagalume* repetem os anseios dos intelectuais da década de 1950, os quais propunham uma renovação cultural de São Luis, como solução para estagnação econômica, através do exemplo das gerações sucessivas de “*atenienses*” (Martins, 2002), portanto, reafirmando os símbolos de *Atenas* associados à cultura e aos intelectuais maranhenses¹⁰¹. As realizações dos intelectuais eruditos do passado parecem servir de referência para legitimar a posição dos intelectuais que propõem a modernização, mas os conteúdos e as formas das obras produzidas, a partir de então, podem ser transformadas e trazer inovações que provoquem rupturas com as formas canônicas do passado. Posto que, a compreensão moderna da arte valorizou a liberdade criadora e a constante inovação artística, expressa na definição de vanguarda, cujos exemplos marcantes para o ocidente, foram as gerações de artistas dos anos 1920 e 1960¹⁰². No Fórum essa associação está presente na fala de Burnett, ao incentivar a modernização da produção literária maranhense, invocando os nomes dos autores americanos dos 1920, como o modelo a ser seguido.

O Fórum foi realizado um pouco depois da publicação do trabalho de Araújo (1986), e da pesquisa de Carvalho sobre *bumba meu boi*¹⁰³. Em ambos os trabalhos a concepção de cultura popular leva em conta as classificações tradicional e moderno. Nas conclusões as autoras apontam que a cultura popular se mantém ao longo do tempo pela combinação entre o

¹⁰¹ Conforme tratei no capítulo 1.

¹⁰² Sobre as vanguardas e a definição de arte e sua posição e relação com a sociedade nos séculos XIX e XX veja-se Canclini, 1989.

¹⁰³ Voltarei a me referir a esta pesquisa adiante, cujos dados foram coletados em 1985.

que já existe e as inovações propostas, portanto, a tradição regula as mudanças contemporâneas. Dessa forma, o termo moderno, para classificar o erudito, tem um significado distinto, do moderno para classificar o popular, que neste último caso opera através da regulação da tradição¹⁰⁴. Esta questão torna-se importante para compreender uma inflexão teórica no campo de estudo sobre o popular que substituiu o conceito de folclore por cultura popular, que também será incorporado pelas instituições culturais no Maranhão. Por sua vez, quem anuncia a mudança nessa concepção de cultura, dentro dessas instituições estaduais, são aqueles que se consideram portadores da erudição, os quais invocam uma relação com o passado erudito para se legitimar, ou seja, a memória dos *atenienses* e suas realizações.

É curioso que nos debates do Fórum não fossem mencionadas as ações do CCPDVF, que se encontrava em funcionamento. Maria Michol Carvalho que será uma das diretoras do Centro; era, desde 1987, assessora da Secretária Maria Amélia, uma das promotoras do Fórum, não está entre os participantes do Grupo Cultura Popular no Maranhão, nem na mesa de abertura do evento. Estavam ausentes também colaboradores ou pesquisadores formados por Domingos Vieira Filho, como o antropólogo e professor da UFMA, Sérgio Ferretti, e Valdelino Cécio, funcionário das instituições culturais do estado. Outra ausência foi a de Zelinda Lima, que atuava desde os anos 1960 em órgãos estaduais de turismo que promoviam a cultura popular¹⁰⁵. Participou da mesa da solenidade de abertura do Fórum Maria do Socorro Araújo, porém como representante da UFMA.

Caberia perguntar se essas ausências diziam respeito apenas à conjuntura de poder no Estado, ou de concepção teórica e de ações governamentais para a cultura popular. Tendo a interpretar esta ausência como conjuntural, posto que a relação entre tradição e modernidade, desenvolvida no Fórum, transparece como fundamental para interpretação da mudança do nome de Museu de Folclore e Arte Popular, para Centro Cultura Popular Domingos Vieira Filho, quando esta instituição foi inaugurada em 1982. Esta mesma concepção teórica, entre tradição e modernidade, passou a orientar a montagem da exposição, após a reestruturação

¹⁰⁴ Ver Frade (2002) para uma discussão do conceito de cultura popular e de folclore e a relação entre tradição e mudança. Note-se que o sentido acima é distinto da aceitação de novas produções no folclore segundo a concepção de Vieira Filho da década de 1950. Este autor se refere a inclusão de novas manifestações no folclore em oposição as manifestações tradicionais para as quais a mudança é inadequada.

¹⁰⁵ Verifiquei estas ausências na lista de participante de cada grupo do Fórum (SIOGE, SECMA, 1988:60-1). A atuação de Zelinda Lima no turismo será discutida no próximo capítulo.

museográfica do Centro, sob a direção de Michol Carvalho, apresentada ao público em 1998, sendo essa análise fundamental aqui.

3.3.2.2. O CCPDVF: reforma e reestruturação

A primeira realização da SECMA foi inaugurar o Museu do Folclore e Arte Popular, em 1982, porém agora denominado Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF)¹⁰⁶, numa homenagem a Vieira Filho, seu idealizador e organizador, que, entretanto, morrera em setembro de 1981 (Braga, 2000:143). O Centro mostrava os frutos do investimento na formação de pesquisadores e treinamento dos funcionários da antiga FUNC¹⁰⁷. A solenidade de inauguração contou com a presença do Governador João Castelo, que fez um discurso de elogio à produção erudita do Maranhão e sua igual riqueza de manifestações populares. Houve uma apresentação de um grupo de tambor de crioula, e a abertura de uma exposição especial de redes para dormir. Domingos Vieira Filho foi representado simbolicamente no lançamento da reedição do livro de *Populário maranhense* (Vieira Filho, 1982). (Costa, 2000:44). Aqui vou me deter na análise da reestruturação museográfica do Centro.

No primeiro governo de Roseana Sarney ocorreu a reestruturação museográfica do CCPDVF, entre 1995 a 1997¹⁰⁸. O Centro foi re-inaugurado em abril de 1998. Estas reformas estão relacionadas à trajetória de Maria Michol Carvalho, que ocupou a diretoria do Centro durante as duas gestões de Roseana Sarney, e antes ocupou cargos administrativos da SECMA, e foi pesquisadora na Universidade Federal do Maranhão (UFMA)¹⁰⁹. É importante

¹⁰⁶ Decreto nº 8239 de 02/10/1981 (Maranhão, 1995:222). O Museu foi inaugurado, durante a gestão de Arlete Nogueira da Cruz Machado, em duas etapas pela SECMA, anteriormente, em 1981, com a denominação: Centro de Cultura Popular do Estado do Maranhão.

¹⁰⁷ A equipe de trabalho para a montagem da exposição foi composta por funcionários da FUNC e contratados como no caso, a socióloga Roseana Roedel Sena. A montagem da exposição foi fundamentada em um estudo realizado por Luís Carlos Manhães e Florilena Aranha, premiado no IV Concurso de Folclore, promovido pela própria FUNC. O referido trabalho é uma análise sobre o artesanato maranhense, a partir de entrevistas realizadas com vários artesãos. (Braga, 2000:142)

¹⁰⁸ A reforma teve o apoio do governo do estado, do Ministério da Cultura, e da antiga TELEBRÁS. Dados da entrevista com Michol Carvalho em 2001, diretora do CCPDVF.

¹⁰⁹ Michol me informou (2001), ela ingressou na SECMA em 1987, como assessora na gestão da Sra. Laura Amélia Damous Duailibe. Em seguida, fez concurso público para Técnico de Assuntos Culturais, passando a acumular os dois cargos. Michol assumiu o cargo de assessora na SECMA, e participou da reestruturação do CCPDVF a partir de 1987 (Braga, 2000:39-40). Em 1989, no Departamento de Assuntos Culturais da UFMA, ela pesquisou danças populares maranhenses, junto com Nerine Lobão. Depois trabalhou na Escola de Música. Ela, em 1991, retornou a SECMA na gestão de Nerine Lobão, em decorrência da mudança de administração estadual (governo Edison Lobão). Michol assumiu a chefia de assessoria quando trabalhou no Plano de Desenvolvimento

salientar a formação acadêmica de Michol, que parece influenciar suas ações na administração do CCPDVF. Em 1985 Michol fez pesquisa de campo sobre o bumba meu boi maranhense, para sua dissertação do curso de mestrado na área de comunicação social, no Rio de Janeiro. Partindo da teoria antropológica a cultura popular era analisada pela relação entre tradição e modernidade. Esta pesquisa originou um livro, publicado em 1995, que, como visto nos capítulos anteriores, tornou-se importante referência entre os intelectuais maranhenses.

Com a reestruturação museográfica do CCPDVF a sua direção procurava conciliar, os temas fixos, mostrados nas coleções permanentes, com as exposições temporárias, e também oferecer espaços para pesquisas, conferências e apresentações dos grupos populares¹¹⁰. Atendendo aos objetivos de apoiar, pesquisar e divulgar a cultura popular, com *Ações de incentivo à produção material, especialmente aos grupos folclóricos, valorização profissional, apoio ao consumo de bens e serviços, incremento e fortalecimento do ensino e da pesquisa, fomento a parcerias, patrocínios e intercâmbio para divulgar e evidenciar a cultura popular maranhense...* Para cumpri-los o Centro empreende atividades de distintas ordens: 1. faz seminários, oficinas, e festas, quando se apresentam grupos folclóricos no espaço do CCPDVF; 2. incentiva as manifestações da cultura popular¹¹¹; 3. cadastra os grupos populares para contratação nas programações de São João e Carnaval; 4. promove o museu junto às escolas com o Projeto Sabença¹¹²; 5. realiza pesquisas sobre os aspectos da cultura popular

da Cultura para 1991-1995 (Braga, 2000:40), posteriormente, foi nomeada subsecretária da cultura. Dados complementados com as informações de Braga (2000), conforme indicado.

¹¹⁰ A nova estrutura do Centro após a re-inauguração ficou assim: **I. Galeria Zelinda Lima** – para exposições temporárias. **II. Coleções Temáticas.** 1. *Danças e Folguedos*: bumba meu boi, tambor de crioula, tambor de taboca, dança do lelê, bambaê de caixa, cacuriá, dança do coco, carnaval, careta (reisado de Caxias). 2. *Religiosidade*: tambor de mina, festa do Divino Espírito Santo, ex-votos, santos, ciclo natalino/presépios, procissões. 3. *Cultura Material Indígena*. 4. *Artesanato*. 5. *Brinquedos populares*. 6. *Reciclados*. 7. *Coleções Adjuntas*: Domingos Vieira Filho; Nhozinho; João do Farol; Vítor Gonçalves; José Cupertino; Colônia Nina Rodrigues, etc. **III. Pinacoteca.** **IV. Auditório Rosa Mochel.** **V. Bazar do Giz** – loja para venda de lembranças. **VI. Biblioteca Roldão Lima.** **VII. Gabinete de Conservação e Restauração.** Esta divisão e os objetivos acima citado encontra-se em documento mimeografado do CCPDVF. Ver Anexo 2.

¹¹¹ Estas ações são bem variadas e compreende o apoio às festas do Divino promovidas nos terreiros de religiões afro-brasileiras e em casas particulares de São Luís, com material de divulgação indicado no capítulo 1, até o fornecimento anual da tinta para pintura e conservação do Prédio da Casa das Minas, recentemente tombado.

¹¹² O projeto tem por objetivo despertar nos jovens o interesse pela cultura popular maranhense e sua valorização, através de um programa de atividades com palestras e oficinas de arte, visita ao CCPDVF (Costa, 2000:50; FUNCMA, 2000:43). Nesse projeto incentiva-se a utilização da Biblioteca Roldão Lima para pesquisa de estudantes de 1º e 2º graus. Apóia as programações das escolas, como as “Semanas do folclore e de arte”, quando os alunos solicitam do centro material de pesquisa.

maranhense¹¹³. Estas atividades são apoiadas por uma política administrativa interna¹¹⁴. Michol avalia que a promoção do CCPDVF dá vida ao espaço e funciona como “*uma ponte*” entre a cultura popular e o público, que demonstra uma boa receptividade das programações. Identifica como público *cativo*: artistas, intelectuais, pesquisadores, antropólogos, integrantes de grupos folclóricos, fiéis e sacerdotes dos terreiros das religiões afro-brasileiras, estudantes que estão fazendo trabalho sobre cultura popular e as escolas.

Além dessas realizações concernentes ao funcionamento da instituição, em 1992, o Centro participou da reativação da Subcomissão Maranhense de Folclore (SMFL)¹¹⁵, agora denominada de Comissão Maranhense de Folclore (CMF). A relação entre o Centro, uma instituição da burocracia estatal, com a CMF – uma sociedade civil, de natureza cultural, sem fins lucrativos; ocorre em dois níveis. O primeiro, de ordem pragmática, a CMF utiliza o espaço estatal para se reunir mensalmente; o CCPDVF consegue, usando o nome da CMF, captar recursos que lhes seriam vedados, devido à sua natureza de órgão público. O outro nível é a colaboração intelectual – as reflexões conjuntas sobre as decisões do CCPDVF, e, a publicação de artigos dos integrantes de ambos, no boletim quadrimestral da CMF – resultando num fortalecimento recíproco.

Há uma participação expressiva dos funcionários do Centro e de professores da UFMA na CMF¹¹⁶, apontando para a continuidade da parceria entre a universidade com os órgãos culturais do estado, mantendo-se a aproximação promovida a partir da atuação de Vieira Filho na FUNC. A presença de professores universitários na CMF e, a formação universitária dos funcionários das instituições culturais, indica uma priorização de uma abordagem do folclore a partir das ciências humanas e sociais. Neste sentido, o perfil atual dos intelectuais estudiosos do folclore no Maranhão foi recomposto, para prevalecer uma formação mais científica do que erudita dos folcloristas, e em alguns casos uma hibridização entre as duas formações,

¹¹³ Como por exemplo, a pesquisa sobre memória oral e cultura popular, que entrevistou pessoas consideradas significativas da cultura popular, resultando na “Coleção Memória de Velhos” publicada em cinco volumes separados por temas das manifestações, sendo lançados quatro em 1997 e o último em 1999.

¹¹⁴ A política administrativa apresenta três linhas principais: **I. buscar patrocínio**, para suprir os recursos do governo estadual, inclusive junto à iniciativa privada, entretanto; **II. treinamento de funcionários**; e, **III. qualificação de recursos humanos**. Há também o investimento administrativo no setor de conservação e restauro, com um laboratório de conservação parcialmente instalado. (Costa, 2000:50-52).

¹¹⁵ Referida no item anterior, ela foi fundada em 1948, mas funcionando, desde então, intermitentemente.

¹¹⁶ Braga (2000:25-6) fez uma relação dos membros da CMF onde consta: três professores universitários da UFMA; três funcionários do Centro; três funcionários públicos estaduais ligados à área da cultura; dois pesquisadores independentes.

conforme a definição de Rapchan (2000). Esta composição sugere que no Maranhão, nos anos 1990, as propostas de pesquisa com orientação científica, do Movimento Folclórico Nacional, foram implantadas sem haver mais interrupções (Vilhena, 1997). Este perfil dos intelectuais e a estrutura atual do CCPDVF vêm transformando-o num centro de referência local para pesquisa, que se sobrepõe e se subsume as suas funções dentro da organização institucional da cultura no estado, de classificar as produções da cultura, concebida por estas mesmas instituições, como popular. Como apontado por Braga:

É considerado um centro de referência, por possuir um setor de pesquisa e cadastro através do qual são classificadas e definidas as manifestações, o que serve como um guia para a distribuição de recursos do governo do Estado entre outras utilidades. (p.23) ...na atualidade, o CCPDVF detém a autoridade legítima para nomear, distinguir e eleger, em assuntos referentes ao que se define como folclore e/ou cultura popular. Os critérios utilizados para situar o órgão frente aos outros órgãos na estrutura de governo, referem-se não somente ao lugar institucional que ocupa em relação aos outros, mas à posição dos agentes a ele associados – professores universitários, pesquisadores, diretores de órgãos da própria Secretaria de Cultura. (Braga, 2000:30. Grifos meus).

A citação acima reforça a característica de órgão regulador atribuída institucionalmente ao CCPDVF, ao ser o responsável por classificar os grupos e apontar “o que é” e “o que não é” cultura popular. Na entrevista que me concedeu Michol justificou a apresentação do circuito de exposição com temas fixos: como bumba-meu-boi, tambor de crioula, religiosidade, divino espírito santo, porque são *os grandes aspectos da cultura maranhense que tem que ser mostrados*, para complementá-los existe a galeria Zelinda Lima, onde se realizam as exposições temporárias. A concepção teórica do museu para as exposições baseia-se na relação entre tradição e modernidade, trabalhando-se com um conceito de tradição dinâmico. Como Michol me assegurou *A tradição não pode estar aprisionada com medo de contaminação, deve ficar dinâmica. Daí que se mostra como era no passado e como é atualmente, para que o visitante [do CCPDVF] perceba que a Cultura Popular não está presa na vitrine*¹¹⁷, nessa justificativa transparece as conclusões do trabalho publicado por Michol (Carvalho, 1995).

Dessa forma, à classificação das produções culturais como erudita e popular, agora se sobrepõem as classificações de “tradicional” e “moderno”, anunciadas no Fórum, são

¹¹⁷ Entrevista Michol, 2001.

partilhadas pelos funcionários e diretores do Centro. No âmbito dos estudos das produções populares, estas novas classificações aprofundam a crítica ao folclore, que traz implícito na sua definição um sentido de tradição que remete os significados das produções culturais ao passado, enquanto que o conceito de cultura popular, agora utilizado, permitiria uma relação dinâmica dos significados do passado com o presente¹¹⁸. Portanto, a reforma museográfica, realizada entre 1995-97, e a nova composição intelectual e institucional dos estudiosos do folclore – com orientação acadêmica a partir das ciências humanas e sociais, críticos da terminologia folclore para este campo de estudo – contribuíram para o fortalecer teoricamente o termo cultura popular no Maranhão.

A ênfase nas classificações de tradição e modernidade, termos colocados numa relação de constante tensão, parece ser uma das principais contribuições das instituições culturais, lideradas pelo CCPDVF, para recompor os significados atribuídos a uma identidade maranhense, com deslocamento dos significados eruditos para uma centralidade da cultura popular. Sendo o bumba boi representado como a manifestação exemplar desta tensão entre tradicional e moderno. Nas conversas que mantive com Michol, percebi a recorrência da afirmação da “diversidade da cultura popular maranhense”, sugerindo um possível deslocamento dos significados atribuídos ao boi como central, para compor “o que é ser” maranhense, o que implicaria não mais afirmar uma identidade maranhense, mas um lugar para uma cultura do estado dentro da diversidade nacional. Entretanto, como apontei antes, o bumba meu boi afirma uma diferença do estado em relação à nação, a partir do qual as outras manifestações populares são ordenadas, tanto nas festas juninas, como fora delas quando o bumba é destacado como a principal, ou quando localmente se acentuam relações com o bumba para exprimir distintos níveis de pertencimento, e regular a tradição. Um exemplo dessa continuidade distintiva do estado mediada pelo bumba boi foi a inauguração da “Casa do Maranhão”, em 2002, um desdobramento do CCPDVF, exclusivamente para expor o acervo sobre o bumba meu boi em São Luís, mas que, entretanto, não poderei analisar aqui¹¹⁹.

¹¹⁸ Sobre a discussão de tradição associada ao folclore veja-se Frade (2002). Vilhena (1997) aponta as disputas e críticas dos cientistas sociais ao folclore. Burke (1989) salienta que, nas suas práticas, os produtores das manifestações populares realizavam as mudanças, porém preferiam afirmar que repetiam as fórmulas dos antepassados, dando maior legitimidade ao que faziam.

¹¹⁹ Este desdobramento do CCPDVF foi uma obra de ampliação mais abrangente, devido ao crescimento do seu acervo. Além da Casa do Maranhão, foram inaugurados ainda a Casa de Nhozinho – cujo acervo consta da cultura material e elementos do cotidiano da cultura popular maranhense. Estava prevista a inauguração ainda de

Merece ainda ser salientado, a função do CCPDVF de divulgar as produções culturais maranhenses, em apresentações públicas dos folguedos e no acervo do Centro, as quais mediam experiências para elaboração de identidade com símbolos, representações e significados expressos na cultura popular, positivamente valorizada por um órgão público. Na medida em que esse órgão opera como um classificador das manifestações populares, pode se contrapor ou concordar com outras classificações – como, por exemplo, as dos produtores das manifestações, intelectuais independentes, as suas assistências, etc – nos distintos espaços em que elas são apresentadas, tais como ruas, festas em bairros e arraiais oficiais e particulares. A sobreposição da tradição e do moderno na classificação do popular, feita pelo Centro e o CMF, recoloca os significados elaborados nas produções populares no presente, na contemporaneidade, assim as festas da cultura popular remetem para os sentidos “do que é ser” maranhense hoje, e não apenas uma possível origem remota no passado. Dessa forma, ao contrário do que acontecia com as discussões iniciais dos folcloristas maranhenses, Celso de Magalhães e Antonio Lopes, para os quais a literatura popular simbolizava a fundação imemorial do povo maranhense, e, os significados de uma identidade maranhense da época seriam experienciados através das produções eruditas; contemporaneamente, são as produções de uma cultura popular que mediam esta experiência, posto que, seus significados, instauram-se no presente, ao mesmo tempo em que sinalizam a longa duração do Maranhão, sem, entretanto, desprezar as produções eruditas como símbolos de afirmação, mediação dessa experiência de pertencimento.

Porém para que a discussão se estabilizasse primeiro foi necessário a realização do Fórum, onde se definiu que era necessário modernizar as letras maranhenses, a tradição *ateniense* era invocada para legitimar a produção cultural erudita da geração atual, e o termo moderno a ela associado significava “renovação”. O popular não poderia ser nem vanguarda e nem moderno, mas fonte de inspiração de como a modernidade transforma a tradição. Ou de outra forma, a relação entre tradicional e moderno interessa à erudição nos estudos do popular

uma outro espaço destinado a expor as festas que integram o ciclo da cultura popular. É significativo que apenas o bumba boi tenha um espaço específico, instalada num espaço denominado “Casa do Maranhão”, vinculando o estado ao folguedo. Nele a relação tradição/moderno é mantida com muita ênfase, posto que a concepção museográfica incorpora várias linguagens de comunicação (vídeos, computadores) e efeitos cênicos de iluminação que sugerem uma interrelação entre as tecnologia mais moderna e as tradições populares. Canclini (1989: 173-6)), chama a atenção para forma como as etnias indígenas são expostas no Museu de Antropologia do México – que lhe confere um destaque e uma separação que ressalta a dimensão de “mexicanidade”. De certa forma parece semelhante ao que acontece com esta separação do bumba boi no Maranhão.

para que esta erudição continue sendo a portadora exclusiva da modernidade. No plano da configuração dos símbolos que identificam o que é “ser maranhense”, com a nova definição das produções populares, eles passaram a ser colocados no presente, e não apenas no passado, e nem exclusivo das camadas populares como havia sido antes, portanto integrando a experiência de identidade. Esta nova relação entre popular e erudito, que confere uma centralidade simbólica ao bumba boi na configuração cultural que exprime ser maranhense é mais abrangente e inclusiva, na medida em que ser *ateniense* contemplava erudição estando o popular remetido ao passado. Atualmente eles aparecem como contemporâneos, ainda que permaneça a hierarquia entre ambos¹²⁰.

Entretanto, aqueles que continuam podendo falar sobre o popular estão no campo da produção cultural classificada de erudita. Se no plano classificatório o popular engloba atualmente as produções eruditas invertendo a hierarquia anterior, quem continua podendo falar sobre o popular e fazer sua classificação são os que detêm o conhecimento erudito. Nesse sentido, no plano das relações sociais em que os agentes se encontram não parece haver uma alteração das relações de poder. Esse processo foi também acompanhado por uma mudança significativa no campo intelectual, que deslocou a importância da AML junto aos órgãos de cultural estadual, sendo um dos novos interlocutores no debate outra instituição, a universidade, sendo, também, requerida dos intelectuais uma formação nessa última instituição.

¹²⁰ Para esta consideração sobre uma hierarquia entre erudito e popular nas configurações culturais que expressam identidade no Maranhão, baseio-me em Dumont (1985). Diante da relação percebida entre as classificações da cultura em erudito e popular ficou evidente que elas se constituem como partes de um todo, que se organizam hierarquicamente. Dumont (1985:256), criticando a ciência contemporânea e tentando entender a ideologia moderna e o individualismo como um valor nas sociedades atuais que informa sua configuração como uma totalidade, afirma: *tendemos a decompor a relação original [todo e partes], separando os valores das idéias e, em geral, dos fatos, o que significa que separamos idéias e fatos dos todos em que eles se encontram, na realidade.* E mais adiante: *... o valor de uma entidade está, pois, numa estreita relação de dependência em face de uma hierarquia de níveis de experiência onde essa entidade se situa.* (p. 257). Dumont considera que Idéias-valor ou valores-idéias são objetos multidimensionais, que se arranjam em uma configuração específica, resultando da hierarquização das ideais valores em uma dada direção. A *hierarquia*. *As idéias “superiores” contradizem e incluem as “inferiores”.* *Chamei a essa relação muito especial “englobamento”.* *Uma idéia que cresce em importância em status, adquire a propriedade de englobar o seu contrario.*(p. 259. Grifo no original). Mas hierarquia inclui a inversão como uma de suas propriedades. a *inversão*. (...) *Só se obscurece quando o pólo superior de uma oposição hierárquica coincide com o todo, e o pólo inferior somente é determinado em relação com ele...* (p. 260. grifos do autor). Nesse sentido na primeira configuração (*Atenas*), o erudito era o termo englobante, e atualmente a classificação popular ocupa a posição de englobante.

3.3.2.3. *Os Boletins da CMF e os estudos sobre bumba meu boi.*

Esta inflexão conceitual para o estudo dos folguedos populares coincide com o aumento dos estudos sobre o bumba, a partir da segunda metade dos anos 1980, o que pode refletir na centralidade simbólica que ocupa na atual configuração cultural que exprime ser maranhense¹²¹. Daí porque sua significação se reveste da mesma tensão entre tradicional e moderno, simultaneamente reforçando seu significado de completude das relações sociais, históricas e políticas no Maranhão.

A produção do Boletim da CMF pode ajudar a entender como as manifestações populares são classificadas e definidas pelas instituições culturais, posto que a CMF, desde sua rearticulação em 1992, colabora com o CCPDVF, cumprindo um dos objetivos da Comissão afirmado no editorial do Boletim nº 01: *colaborar com as Secretarias de Cultura, de Educação e de Turismo do Estado, com o Conselho Estadual de Cultura, com Fundações, Universidades, Academias de Letras e com outras entidades culturais, em programas que envolvam manifestações, a promoção e a divulgação do folclore e da cultura popular*¹²². Por isso, estou considerando o Boletim como um espaço onde os funcionários dos órgãos estaduais de cultura, intelectuais, pesquisadores da universidade podem exprimir reflexões e classificações das manifestações populares, que reforçam ou incorporam símbolos da cultura popular, para afirmar uma identidade local. Conseqüentemente, podendo aumentar os investimentos na promoção das manifestações da cultura popular relacionadas com uma identidade. O quadro abaixo ajuda na visualização da produção temática publicada nos boletins.

¹²¹ Estou me baseando para fazer esta afirmação nas fontes bibliográfica das pesquisas que analisei mais detidamente nos capítulos anteriores – Araújo (1986), Carvalho (1995), Azevedo Neto (1997), Sanches, (1997); Marques (1999); Reis (2000), Canjão (2001). Nelas predominam como fontes bibliográficas e documentos as notícias nos jornais locais que incluem os anúncios de ensaios e festas de boi, reportagens sobre as festas juninas e artigos de opinião sobre o bumba, relacionando-o com a identidade. Outro tema recorrente é a relação entre cultura popular e turismo. Aparecerem poucas publicações institucionais que tratasse do boi especificamente, por exemplo, pela FUNC uma publicação de 1971, e outra pela FURINTUR – instituição de desenvolvimento do Turismo. Foi publicado pela MARATUR, em 1976, um dicionário sobre o bumba-boi. Foram citadas 3 publicações do CCPDVF, porém estudos pouco exaustivos de até 10 páginas mimeografadas. De autores que publicaram fora de instituições culturais do estados são citados dois trabalhos. A bibliografia do trabalho de Carvalho (1995) é bastante minuciosa e apresenta detalhes sobre a publicação de autores que escreveram na década de 1970, até início dos anos 1980. A produção maranhense que ela utiliza, inclusive de órgãos institucionais são trabalhos mimeografados, com no máximo 30 páginas.

¹²² <http://www.cmfolclore.ufma.br/boletins/b1/index.htm>

Quadro 3. Temas de artigos publicados no Boletim da CMF, 1993-2002

Ano e Boletins publicados	1993	1994	1995	1996	1997	1998	1999	2000	2001	2002	Total
Temas	1	1	1	3	3	3	3	3	3	3	24
Bumba-meu-boi		1		5		4	2	9	6		27
Festejos juninos		(1)		(3)	(1)	(1)				(1)	(7)
Festa do Divino		1			1	2	1	1	1	3	10
Tambor de crioula			5			1					6
Culto afro				1	4	3	6	5	6	6	31
Catolicismo popular	1			3	2	5	1		2		14
Natal				3	4		5				12
Carnaval				6	1		1	3		1	12
Patrimônio cultural					1	2	2	1	1	2	9
Arqueologia (3)											
Artesanato					5	1	1	4			11
Medicina popular											
Artigos teóricos						2	1	1	2	3	9
Outros artigos					2	2	1	3	5	4	17
Resenhas de livros						2	2	2			6
Perfil popular				3	3	3	3	3	3	4	22
Total	1	3	5	24	24	28	26	32	26	24	193

Fonte: http://www.cmfolclore.ufma.br/sumarios/sumario_tema.pdf.¹²³

Este quadro ajuda a perceber que o boletim foi ampliando sua produção depois dos três anos iniciais de sua publicação, passando de uma para 3 edições anuais a partir de 1996. Simultaneamente o boletim, que informava sobre eventos e programações culturais, passa a priorizar a veiculação de artigos sobre manifestações populares, aumentando de um artigo no primeiro número, para uma média de oito artigos a partir de 1996. Os artigos que são publicados no Boletim apresentam uma distinção nas suas abordagens, há aqueles que são mais próximos das ciências sociais, e outros que expressam reminiscências do autor, impressões de viagens, opiniões, defesas e reivindicações sobre a cultura popular. Até o

¹²³ Este quadro foi composto a partir desta fonte cujo título é “Sumário por Temas”, uma relação de todos os artigos publicados em todos os boletins da CMF. Utilizei as mesmas categorizações da CMF para agrupar os artigos, entretanto condensei algumas categorias num termo maior, como por exemplo, os temas “santos” e “páscoa”, ficaram na classificação “catolicismo popular”. Nos outros agrupamentos os nomes originais são apresentados juntos, posto que eles são semelhantes, porém de níveis distintos, como patrimônio cultural e arqueologia. Juntei “medicina popular” com “artesanato” devido ao número reduzido de trabalhos em cada tema. Nos dois casos o propósito foi condensar os dados para facilitar a exposição. “Danças” e “Cultura Indígena” ficaram na classificação de “Outros artigos”, por terem, juntos 3 trabalhos. O tema “Perfil popular” trata de pequenos informes biográficos sobre personalidade da cultura popular local. O Bumba boi foi apresentado junto com as festas juninas por razões analíticas de dar relevo ao tema do boi, porém manteve separados os números de artigos em cada tema, para que o leitor possa também fazer suas interpretações. Analiso apenas os dados até 2002, por coincidir com o encerramento do trabalho de campo em São Luís. Os boletins continuaram sendo publicados regularmente em 2003-4.

número 24, publicado em dezembro de 2002, os artigos são mais curtos (3 a 4 páginas). A partir do número 26 os artigos tornam-se mais longos (8 a 9 páginas), sobressaindo a argumentação das teorias sociais.

A consolidação do Boletim, a partir de 1996, permitiu publicar artigos que parecem tentar abarcar a variedade da cultura popular maranhense, como é reconhecido no editorial do Boletim nº 01: *O Maranhão é um dos Estados da Federação em que as manifestações de folclore e da cultura popular são das mais ricas e diversificadas. (...) espera-se que ela [CMF] tenha condições de dar novo impulso ao melhor conhecimento das manifestações folclóricas e da cultura popular no nosso Estado*¹²⁴. O boletim pode ser visto como um espaço onde as manifestações populares aparecem na sua diversidade.

Entretanto, existem dois temas que se destacam numericamente e sugerem sua prioridade local: “culto afro” e “bumba meu boi”. Mesmo que a Festa do Divino e o Tambor de Crioula sejam considerados por Michol Carvalho, *como aquilo que deve ser mostrado da cultura maranhense*, juntamente com o bumba meu boi, aquelas manifestações não tem recebido a mesma atenção dos estudiosos locais. Nesse sentido parece que o Boletim passou a ser um novo espaço de debate sobre o tema do bumba boi, e sobre como ele é classificado. A tensão entre tradição e modernidade perpassa muitas dessas reflexões, e aqui destaco como exemplo fundamental a realização do Seminário de Estudos sobre o Bumba-meu-boi no Maranhão Hoje, que foi noticiado no Boletim nº 17 (Agosto 2000), como se segue:

*Junto com o Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, da Fundação Cultural do Maranhão, nossa Comissão organizou, no mês de agosto, um Seminário de Estudos sobre o Bumba-meu-boi no Maranhão Hoje, tendo em vista o fluxo turístico para o Maranhão e o crescimento dessa manifestação cultural que assume dimensões cada vez mais amplas. No seminário foram organizadas duas mesas redondas para debater Tradição e Modernidade no Bumba-meu-boi e Políticas públicas: dinâmica e funcionamento dos festejos juninos. Houve debates e uma palestra de encerramento proferida pela professora Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Parte do material apresentado pelos debatedores está publicada neste número do Boletim, cuja maioria dos trabalhos está relacionada ao Bumba-meu-boi, refletindo novos estudos que essa manifestação tem suscitado entre os estudiosos da cultura popular*¹²⁵. (Grifos meus)

¹²⁴ <http://www.cmfolclore.ufma.br/boletins/b1/index.htm>

¹²⁵ <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2017.htm>

Segundo os funcionários das instituições culturais que entrevistei, este Seminário era uma referência para orientar as ações da FUNCMA e do CCPDVF¹²⁶. Os resultados do Seminário norteavam a contratação de grupos para apresentações em eventos e para pensar a forma de realização da festa junina – o local da apresentação, o tempo de duração, e o calendário oficial da festa. O Seminário parece ser uma resposta ao debate jornalístico onde o boi é apresentado como um símbolo da identidade maranhense de forma direta, sem uma mediação argumentativa, sobre a composição dos seus significados ao longo do tempo, reforçando o sentido de perenidade e eternidade do folguedo como sinônimo de tradição. Ou seja, enquanto o resultado do seminário aponta para a relação dialética entre tradição e modernidade, que analisa as mudanças tendo por referência a tradição, o sentido opinativo do jornalismo, destaca a polêmica em torno das mudanças, intensificando as disputas entre grupos folclóricos, e de intelectuais.

O Quadro 3 acima, também evidencia duas peculiaridades na seleção de artigos para publicação pelo Boletim, primeiro a inclusão da arqueologia e discussões sobre patrimônio, temas pouco frequentes nos estudos da cultura popular, assim como do folclore. A segunda peculiaridade é incluir no campo do folclore e cultura popular os cultos afro-brasileiros que ganharam autonomia nas ciências sociais brasileiras, com encontros, revistas e jornais específicos¹²⁷. E é neste tema que se concentram a maioria dos artigos publicados, seguidos pelos artigos sobre o bumba boi. Entretanto os artigos sobre o patrimônio defendem o tombamento de casas de culto afro no Maranhão, mostrando como o boletim funciona como espaço de reivindicação de ações que fortalecem símbolos de identidade, posto que se transformam em patrimônio tombado.

É interessante perceber que os estudos sobre o Natal têm uma publicação expressiva, assim como sobre o Carnaval e o Divino Espírito Santo. A quantidade de artigos sobre esses temas está de acordo com o calendário das festas populares maranhenses, que se divide nos

¹²⁶ Entrevistas com Jeovah França, Mario Ferreira e Michol Carvalho.

¹²⁷ Vale lembrar que as religiões consideradas de origem africana localmente, não estão relacionadas com uma configuração de identidade, nesta configuração é ressaltada a religiosidade de forma mais abrangente incluindo práticas católicas, e algumas manifestações populares, como é o caso do bumba meu boi, assim como a relação com os mortos, que não explorei aqui. As religiões deste tipo são analisadas como mais específicas dos grupos negros maranhenses, e os seus sentidos rituais para organizar estes grupos menores na relação com a sociedade abrangente. Um dos focos de discussão é a continuidade da casa das minas que não conseguiu traçar uma linha sucessória (Ferretti, 1996). Parece-me distinto do que aponta Pinho (2003) para o sentido do candomblé, na cidade de Salvador, na composição da definição de um “mundo negro”, assim como para definição de Bahia.

ciclos de carnaval, junino, divino e natal. Porém no que se refere ao que *deve ser mostrado*, na exposição permanente do CCPDVF, segundo a entrevista de Michol Carvalho, o Natal não é mencionado, mas o tambor de crioula, sobre o qual pouco se publicou está incluído. Em certo sentido, nem sempre o que se publica no Boletim da CMF, está de acordo ao que se considera como devendo ser central entre os temas das exposições permanentes do Centro. Esta consideração sugere que o Boletim parece conseguir veicular tanto os artigos que se relacionam diretamente com os temas principais das instituições culturais, como os textos que atendem aos interesses dos pesquisadores, independente da sua relação com essas políticas, o que lhe confere uma certa independência editorial, simultaneamente fortalecendo os argumentos dos artigos do primeiro tipo, exatamente pela independência dos segundos.

Mas quem pode falar sobre o boi quando ele se transforma num dos principais símbolos de identidade maranhense a partir de uma configuração cultural, no âmbito das instituições culturais do governo estadual atualmente? A composição da diretoria da CMF nesses últimos 10 anos, pode auxiliar na compreensão da posição e localização, nas instituições de cultura, dos intelectuais que estudam cultura popular no Maranhão. O que pude perceber nessa análise, é que os intelectuais que ocuparam postos na diretoria da CMF vêm de três campos distintos: da Universidade; as instituições estaduais de cultura; e os estudiosos independente. O Quadro 4 abaixo mostra quem ocupou dos postos da diretoria da CMF:

Quadro 4. Composição das diretorias da CMF – 1993/2002

Cargos /ano	1993 ¹	1996 ²	1998 ³	2000 ⁴
Presidente	Sergio Ferretti	Carlos de Lima	Sergio Ferretti	Sergio Ferretti
Vice-presidente	Carlos de Lima	Valdelino Cécio	Valdelino Cécio	Carlos de Lima
Secretário	Michol Carvalho	Sergio Ferretti	Izaurina Nunes	Izaurina Nunes
Tesoureiro	Socorro Araújo	Michol Carvalho	Michol Carvalho	Michol Carvalho

¹<http://www.cmfolclore.ufma.br/boletins/b1/index.htm>

²<http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2006.htm>

³<http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2012.htm>

⁴<http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2018.htm>. O Boletim N° 18 foi publicado em janeiro de 2001, mas noticiava a diretoria como reeleita em novembro. A mudança de vice-presidente deve-se ao falecimento de José Valdelino Cécio.

Da universidade há o professor de antropologia Dr. Sérgio Ferretti, dos quadros da UFMA desde os anos 1970, foi o colaborador mais próximo de Domingos Vieira Filho durante a gestão da FUNC, tendo conduzido as pesquisas realizadas nesta instituição. Sua atuação foi muito importante para uma inflexão conceitual, dando um tratamento sociológico para os estratos populares da sociedade, para aquelas primeiras investigações, acentuando o

tratamento científico da cultura popular e do folclore. Sua presença atual na CMF evidencia que a universidade, através dos seus pesquisadores, contribui para as novas classificações da cultura no Maranhão, pelas instituições culturais. Socorro Araújo, também professora da UFMA e assistente social que atuou em cargos da administração pública fora das instituições culturais, realizou um dos primeiros trabalhos sobre o bumba, e participou do I Fórum de Cultura.

Carlos de Lima é considerado localmente como um pesquisador do folclore, tendo publicado dois trabalhos sobre o bumba: em 1966 publicou um livro sobre toadas, pela Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão (SUDEMA), e 1982 um livro sobre o Bumba, pela Editora Augusta¹²⁸. Profissionalmente foi funcionário do Banco do Brasil e não ocupou cargos no governo estadual.

Valdelino Cécio foi assessor da DAC na gestão de Jomar Moraes na FUNC, depois colaborador de Domingos Vieira Filho e Sergio Ferretti, nas pesquisas da década de 1970 sobre cultura popular. Assumiu vários cargos de assessoria nas instituições culturais do governo estadual do Maranhão, quando faleceu, em 29 de outubro de 2000, era chefe do Fundo Estadual de Cultura da Fundação Cultural do Maranhão e, vice-presidente da Comissão Maranhense de Folclore¹²⁹. Valdelino Cécio é muito citado como tendo sido um intelectual importante nos quadros de funcionários da FUNCMA, e pela sua atuação como diretor do CCPDVF. Na sua trajetória é ressaltado o fato de ter sido aluno de Vieira Filho na Faculdade de Direito, do qual se tornou amigo e colaborador; e, sua produção poética no movimento Antroponáutica, que originou o Laborarte, analisado no capítulo anterior. Na opinião de Joila Moraes, autora de artigo em homenagem póstuma, Valdelino *atuava em diversas áreas da cultura, integrando as diversas linguagens artísticas como literatura, música, dança, teatro, artes plásticas e cultura popular*¹³⁰.

Finalmente, Izaurina Nunes é funcionária do CCPDVF formada em Ciências Sociais, colaboradora regular do Boletim da CMF. Michol Carvalho, como já falei antes dirige o CCPDVF, desde 1995, sendo uma ativa pesquisadora de cultura popular.

¹²⁸ Marques, 1999:249.

¹²⁹ <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2018.htm>

¹³⁰ <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2018.htm>

A circularidade dos mesmos nomes na diretoria da CMF é evidente, e quase sempre contempla as três origens que identifiquei para os intelectuais. Nesse sentido, pode-se afirmar que do ponto de vista das instituições da cultura no Maranhão, são porta vozes reconhecidos para falar do folclore: os funcionários do CCPDVF, os professores da Universidade e intelectuais independentes. Entretanto, parece que os intelectuais independentes são os que se apresentam em minoria, ou com menos poder de interferir nos novos rumos das instituições culturais, posto que alguns nomes estão ausentes, por exemplo, dois autores de livros sobre o bumba publicados no início dos anos 1980: Américo de Azevedo Neto e José Ribamar Sousa dos Reis. Estes autores produziram fora da universidade e das instituições estaduais da cultura. Da mesma forma os criadores do Laborarte, como exceção de Valdelino Cécio, não aparecem como diretores da CMF. Quais as razões para essa seleção: seria de ordem teórica ou resultado da conjuntura política local, que até certo ponto, polariza-se entre partidários e contrários ao grupo Sarney, o que condiciona o ingresso em cargos públicos de assessoria, muito recorrente nos quadros institucionais da cultura? Não tenho uma resposta para esta questão, posto que, nos discursos dos dois autores, há uma aceitação das transformações das manifestações e ao mesmo tempo a defesa da tradição que continua, mesmo com as mudanças recentes da sociedade maranhense. Assim como, o trabalho do Laborarte valoriza a tradição e ao mesmo tempo propõe transformações. O que posso sugerir com alguma segurança é que a leitura de cunho científico sobre folclore e cultura popular, parece ter se tornado a orientação preponderante, sendo importante sua validação pela universidade, posto que, os funcionários da CCPDVF, na direção da CMF, apresentam esta formação e são considerados pesquisadores.

Em síntese, na segunda década de atuação da SECMA consolida-se o CCPDVF, que na estrutura interna das instituições estaduais para a cultura no Maranhão, tornou-se uma voz autorizada para falar sobre o folclore, sendo fundamental para as classificações da cultura, em especial da cultura popular. O termo modernidade foi inserido no debate intelectual a partir de uma necessidade da produção erudita, que se percebia em crise, tendo em vista sua ausência ou inexpressividade na cultura/literatura/artes plásticas da nação. O debate sobre tradição, expressa pelas manifestações populares, passou a ser estudada na relação com a modernidade. No processo de reestruturação do CCPDVF houve uma importante mudança conceitual, que deslocou teoricamente o conceito de folclore, substituído por cultura popular. Ao longo desse

processo o perfil dos intelectuais estudiosos da cultura popular se reconfigurou e parece requerer uma legitimidade adquirida na universidade para produzir este conhecimento. Por sua vez, os estudos sobre bumba meu boi tornaram-se mais recorrentes a partir dessa inflexão na concepção de cultura popular, sendo paulatinamente considerado a melhor expressão da tensão moderno/tradicional.

A concepção de modernidade proposta para a erudição, em especial a literatura maranhense, tinha como núcleo significativo a “renovação”, a inovação no campo estético, portanto a modernidade opunha-se ao atraso e ao isolamento. A publicação do Vagalume é um exemplo do esforço do campo erudito de construção da renovação cultural maranhense. Dessa forma a relação entre tradição e moderno passou a ser posta na produção cultural classificada de popular, enquanto que a erudição seria a portadora da modernidade. Por conseguinte, como os intelectuais que estudam as manifestações populares orientam-se pela erudição, o termo cultura popular passa a significar a modernidade no campo dos estudos dessas manifestações.

No ano de 1999 a SECMA estava desarticulada em face do objetivo da administração Roseana Sarney de alcançar a *Modernização do Estado e Fortalecimento da Cidadania...* Por conta desse objetivo *A estrutura governamental foi modificada com a extinção das Secretarias de Estado e a criação de oito Gerências Centrais e dezoito Gerências Regionais, com o que se promoveu a descentralização e a democratização da administração, fazendo mais próximos governo e povo...* (Diário Oficial, 27/12/1999, Anexo I, p. 131. Grifos meus). Foi do receio do esvaziamento da Secretaria, que comporia uma ampla Gerência que incluía a educação, que houve um esforço dos seus diretores – especialmente, Luís Bulcão, Jeovah França, José Pereira Goldão, Wellington Reis – em propor a criação de uma fundação de cultura. Segundo Braga, (2000:28), repetindo as informações de Valdelino Cécio, os dirigentes temiam *a possível perda de autonomia, assim como a perda de importância da posição da antiga Secretaria, no âmbito da estrutura do governo e, ainda, um rebaixamento nessa estrutura, na medida em que passaria à tutela da Gerência de Desenvolvimento Humano*. Já na opinião de Michol Carvalho, os receios diziam respeito à centralização das verbas para educação e cultura numa única Gerência que dificultariam o repasse dos recursos (Braga, 2000:28).

3.3.3. Fundação Cultural do Maranhão – FUNCMA

As reivindicações dos diretores da SECMA foram atendidas e a secretaria foi substituída pela Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), o novo órgão executivo para as políticas culturais no Estado do Maranhão¹³¹. Administrativamente a FUNCMA incorporou os órgãos que eram subordinados à SECMA. Houve a inclusão de uma nova área na estrutura administrativa das políticas culturais, com a criação do Centro de Pesquisas de História Natural e Arqueologia em 2000¹³². As artes cênicas foram fortalecidas, com a transformação do Espaço Cultural João do Vale em Centro de Artes Cênicas do Maranhão (CACEM), passando a incorporar o Teatro João do Vale¹³³. Estas mudanças sugerem que as políticas culturais estavam sendo vistas como um setor do executivo estadual em expansão, a ponto de uma área, que parece mais próxima da universidade, como a pesquisa arqueológica, procurar este órgão para conseguir apoio institucional.

A FUNCMA traçou cinco grandes programas de trabalho: 1. Programa de Municipalização da Cultura; 2. Programa de Dinamização Museológica; 3. Programa de Conservação do Patrimônio Arquitetônico, Paisagístico e Arqueológico; 4. Programa da Memória Documental e Bibliográfica; 5. Programa de Dinamização e Apoio à Produção Cultural¹³⁴. Dessa forma, os distintos órgãos que funcionam diretamente com o público passaram a trabalhar com um sentido integrado, mesmo possuindo autonomia administrativa para suas ações e promoção de eventos.

O Programa de Dinamização e Apoio à Produção Cultural tinha por objetivo: *Apoiar atividades culturais propostas pela comunidade e incentivar a produção de artes plásticas, musical, literária, cênica e cinematográfica no Estado do Maranhão*¹³⁵. Os objetivos deste Programa parecem ser os que melhor traduzem a missão institucional da FUNCMA, que segundo seu estatuto teria por objetivos:

Instituir o Programa Estadual de Cultura, utilizando a ação transformadora do processo cultural para o exercício da cidadania e desenvolvimento humano, com a

¹³¹ Lei nº 7379 de 7 de maio de 1999. A Fundação ficou subordinada à Gerência de Desenvolvimento Humano, porém mantendo o status *anterior* [da SECMA], *com as prerrogativas administrativa, orçamentária e financeira* (FUNCMA, 1999:3).

¹³² Decreto nº 17643 de 17/11/2000. (FUNCMA, 2001:18).

¹³³ Decreto nº 18194 de 28/10/2001. (FUNCMA, 2001:40).

¹³⁴ Diário Oficial, Ano XCIII, nº 089, 11/05/1999, p. 2-5.

¹³⁵ Diário Oficial, Ano XCIII, nº 089, 11/05/1999, p. 3.

democratização ao acesso às ações culturais e à memória histórica, visando descentralizar as atividades culturais através da municipalização da cultura, preservando e disseminando os valores culturais, patrimoniais, artísticos e paisagísticos do Estado do Maranhão, com o fim de estimular a produção cultural, valorizar e promover as manifestações artístico-culturais. (Diário Oficial, 31/03/2000. p. 42)

Nessa delimitação de objetivos há uma questão que merece destaque: a definição de cultura como um “processo transformador da população que propiciaria o exercício da cidadania e o desenvolvimento humano”. Aqui há um sentido mais instrumental, sugerindo a utilização da produção cultural para os propósitos do Estado de promover o bem estar social. Penso que nessa passagem há uma diferença frente às definições de cultura pelos órgãos anteriores. Por exemplo, a FUNC, colocava como uma de suas missões desenvolver a cultura através da preservação do patrimônio (*função básica do desenvolvimento cultural a preservação do patrimônio cultural e de áreas de beleza natural*. Maranhão, 1995:215). No plano da produção folclórica a FUNC direcionou as ações para a pesquisa, e no plano erudito a implantação dos museus. Durante o funcionamento da SECMA o debate em torno das concepções de cultura assumiu grande importância, tendo como um dos resultados, que perdura atualmente, a sobreposição do erudito e do popular com tradição modernidade e, a ascensão do termo cultura popular em substituição a folclore.

Pela minha interpretação, o conceito mais instrumental da FUNCMA, que relaciona as ações sobre cultura com o desenvolvimento do Estado, parece se aproximar da metáfora usada pela Governadora Roseana Sarney, que afirma: *Na cultura está a nossa força. Ela é o nosso mais importante fator de produção.* (folder festas Populares do Maranhão). Ou seja, não é apenas afirmar uma identidade maranhense em nível nacional, como uma saída para a perda de posições econômicas, onde cultura parece ser um ponto de apoio da defesa do estado frente às desigualdades da federação, mas promover, através de ações culturais, a própria transformação da realidade econômica, conseguindo novamente o desenvolvimento econômico perdido. Talvez por isso, o Programa mais diretamente voltado para a promoção de eventos, receba a maior atenção da Fundação, inclusive com o maior aporte de verbas durante os três anos iniciais do seu funcionamento. A relação da promoção cultural com o turismo também passa a ser mais evidente, como se verá no próximo capítulo.

Na sua estrutura interna a FUNCMA contava, para executar este Programa, com a Diretoria de Ação e Difusão Cultural (DADC), e com os seguintes órgãos subordinados: CCPDVF; Centro de Criatividade Odylo Costa, filho; Escola de Música do Estado do Maranhão; e, o CACEM. Num documento interno da Fundação, afirma-se que, o Programa de dinamização e apoio à produção cultural, teria por macro-objetivo: *Apoiar atividades culturais propostas pela comunidade, com ênfase na cultura popular, e incentivar a produção de artes plásticas, de literatura, de arte cênica e de arte visual.* (FUNCMA, mimeo). Da perspectiva da execução do Programa, foi exatamente isso que aconteceu: a priorização de eventos dos grandes ciclos das festas de cultura popular maranhense: carnaval, festa do divino, São João, e Natal. Além disso, foram destinados recursos expressivos para outras festas da religiosidade popular e da Umbanda. Dessa forma, nos três relatórios da FUNCMA, o CCPDVF e o Centro de Criatividade Odylo Costa, filho foram considerados os órgãos mais importantes para o sucesso de execução do Programa, o primeiro, pela sua relação e conhecimento dos grupos de cultura popular, o segundo, pela sua ação educativa, que em muito se baseia na produção popular.

Entretanto, a promoção de eventos culturais pelo governo estadual, a partir das manifestações populares, não se iniciou com a FUNCMA. Na segunda metade da década de 1990, a atuação do CCPDVF incluiu a divulgação de festas promovidas pelos grupos populares (festa do Divino, Festa de São Pedro, Cultos Afro-brasileiro), assim como na promoção de eventos que abrangiam a apresentação de manifestações populares (SECMA, 1995:11-14). Desde essa época, a produção de folderes de divulgação e convites, com informações que envolviam pesquisas, sobre as características das festas com seus realizadores e produtores, era feita pelo CCPDVF, que também dava continuidade ao cadastramento de grupos populares. Um exemplo de evento com apresentações de manifestações foi a realização do “Projeto O SEBRAE VAI À RUA”:

...com base em um acordo de Cooperação Técnica e Financeira firmado entre o SEBRAE/MA e a Comissão Maranhense de Folclore, com a participação da SECMA/CADC/CCPDVF, desenvolvido na área da Praia Grande (Praça do Reviver) entre os dias 07 e 09 de dezembro [do qual destaco] Apresentação do Grupo de Caretas, (...) Musical Barrica e Bicho Terra, (...) Amos Cantadores de Grupos de Bumba-meu-boi. (SECMA, 1995:13).

Também em 1995, a Secretaria Extraordinária do Governo do Estado do Maranhão, no Governo Roseana Sarney, realizou a “Exposição do Estado do Maranhão”, no Congresso Nacional, Brasília-DF, que contou com a colaboração do CCPDVF (SECMA, 1995:14). Dessa forma a SECMA, realiza eventos que divulgam o Maranhão nacionalmente, e conta com a colaboração do Centro de Cultura Popular. Este tipo de promoção será continuado pela FUNCMA, e o CCPDVF, terá uma atuação fundamental.

A atuação da FUNCMA irá intensificar este tipo de atividade, se respaldando na experiência das políticas culturais dos órgãos anteriores, e daqueles que ela incorporou a sua estrutura administrativa. O elemento novo é a relação mais intensa, planejada e articulada com as políticas de desenvolvimento do turismo, que se dá em paralelo com a associação entre cultura e “cidadania” e cultura com “desenvolvimento humano”. Também se intensificam as ações de promoção de eventos relativos ao ciclo das festas populares, o que possibilitou acentuar como significados de identidade maranhense os conteúdos veiculados por essas manifestações. A erudição, representada pelo epíteto de *Atenas* para São Luís, mantém-se em alguns significados, como a produção poética da cidade, mas fundamentalmente é o patrimônio arquitetônico, representação do passado maranhense, que mais aparece, posto que se transforma num cenário para estes eventos onde a cultura popular se encena.

Há uma curiosa operação entre passado e presente, onde se invertem as produções da cultura a eles associados, antes as manifestações populares ou folclóricas eram significadas como símbolos do passado, sendo apenas uma sobrevivência de um tempo primordial, prova da antiguidade da formação do Maranhão ou da nação, contemporaneamente, elas se tornam significativas para o presente, como expressões das relações vividas. A relação entre tradição e modernidade permite que a cultura popular ambigualmente se coloque entre estes dois tempos. Agora parece que a produção da cultura classificada como erudição foi colocada como um símbolo do passado, representada na arquitetura de um tempo que se foi, que re-situa São Luís nos tempos “coloniais”. Todavia, mesmo que seja assim pensada, é diferente do que ocorria com as produções populares anteriormente, quando se percebia São Luís como *Atenas*, os conteúdos e produções eruditas são significativos para a experiência. A localização da FUNCMA, no centro histórico, mostra esta mediação, especialmente porque este órgão não se transferiu para os novos complexos arquitetônicos construídos para sediar as instituições da burocracia do estado nos anos 1990 na nova São Luís. Da mesma forma, poesia transita entre

erudito e popular, e os literatos, junto com os fundadores franceses, nomeiam ruas, praças, edifícios, mantendo-se presentes na experiência de ser maranhense.

Portanto, ao longo do processo de institucionalização da cultura no Maranhão, apreendido a partir das concepções de cultura e as classificações daí decorrente, de distintos agentes situados em instituições culturais, percebe-se a oposição que se dá entre os termos erudito e popular mantidos numa relação hierárquica. Dessas classificações resultam duas configurações distintas: uma cuja centralidade simbólica é *Atenas Brasileira*, onde popular confere um sentido de antiguidade do povo maranhense num território específico, que é mantido no presente pelas camadas mais pobres da população e pelo sentido de antiguidade que tem, deve ser preservado. Deste popular, apenas uma parte pode significar antiguidade, muitas produções são consideradas chulas e incivilizadas. Esta configuração para exprimir e afirmar identidade pressupõe a civilização das camadas populares em dois sentidos, pelo menos: controlando a violência, propondo uma educação universal erudita, e num segundo sentido suprimindo manifestações inadequadas – ou seja, quase todos os folguedos inclusive o bumba boi, posto que nesse momento os estudiosos do popular privilegiam a poesia e literatura como prova da antiguidade maranhense. Penso que dessa forma pode-se entender melhor porque o bumba boi foi perseguido durante tanto tempo em São Luis. E é através dessa regulação que uma produção popular pode dizer algo sobre uma identidade maranhense, falar apenas do passado, o horizonte do presente e do dever ser remetia proporcionar formação erudita para todos¹³⁶. Esta configuração cultural perdurou até a década de 1970, mesmo que durante este período tenha havido distintas definições sobre folclore e cultura popular. Mesmo o esforço de traduzir o folclore como expressão de uma “alma maranhense” se fazia a partir das qualidades atribuídas a esta “alma”, a partir das qualidades derivadas do ser *ateniense*. Não parece, portanto haver uma proposta semelhante ao romantismo de retorno aos valores por eles imputados ao popular, mas sim um ideal de alcançar uma erudição que também significava progresso.

Na década de 1970 inicia-se o processo de inflexão dessa configuração, assim como o fortalecimento institucional da cultura com a criação de órgãos no executivo estadual. Ela coincide com outros acontecimentos que relatei no capítulo 1 e 2, que relembro aqui. Esta

¹³⁶ Nesse sentido parece se coadunar com as proposições de Gellner (1993) ao explicar a nação e sua relação com a erudição.

inflexão se correlaciona com a reconfiguração espacial da cidade de São Luis, e coincide com ações de grupos fora dessas instituições com e sobre cultura popular (Laborarte, e posteriormente Pai Simão), e também com as ações para o turismo que discutirei no próximo capítulo. Esta institucionalização é iniciada pelos órgãos destinados à normatização, regulação e financiamento de produções culturais eruditas, e ações de pesquisa sobre cultura popular, que subsidiaram a criação e inauguração dos órgãos para produções populares na década de 1980. Nesse sentido, parece que primeiro foi necessário formar uma infra-estrutura institucional para produções eruditas, para somente então, serem proporcionados órgãos semelhantes para produções populares. Nesse processo, alterou-se também as concepções de cultura, que passou do enfoque conceitual “folclore”, para cultura popular, assim como uma recomposição dos intelectuais em termos de formação, agora especialmente com formação universitária nas áreas de humanidades. Entretanto a oposição dos termos popular e erudito não foi abandonada para as classificações culturais, sobre eles foram postos dois novos termos: tradicional e moderno, sendo o moderno exclusivo de erudição, e o par tradição/moderno posto sobre folclore/cultura popular.

Dessa forma há uma nova configuração para exprimir e afirmar identidade onde o popular está posto no presente, e tem uma significação mais positiva, sendo também uma configuração mais inclusiva do que o termo *Atenas* representou anteriormente, posto que as produções eruditas afirmam e mediam experiência de ser maranhense. Entretanto, como afirmei antes, esta nova configuração, se alterou a hierarquia entre erudito e popular, passando este ultimo a englobar o primeiro na configuração que exprime e afirma identidade maranhense, não significou que os produtores dessa cultura assumissem os postos administrativos nas instituições que classificam a produção cultural em nível do estado. Estes postos são ocupados por intelectuais que têm formação nas universidades. Esta nova configuração cultural tão pouco significou uma mudança de posição sócio-econômica ou diminuiu as desigualdades dos produtores da cultura popular na estrutura social do estado, cultura popular que permanece correlacionada aos estratos mais pobres da população local, e o estado permanece entre os mais pobres do Brasil. Mas em certa medida, os grupos, no que se refere à regulação dos conteúdos simbólicos através da categoria tradição, expressa pelos sotaques, parecem ter uma lógica específica e ter uma certa autonomia, sobre o que lembrar, esquecer e aceitar como criações novas que permanecem. Mesmo que as instituições culturais

governamentais se mantenham atentas quanto ao que deve ser mudado, ou sobre o que deve permanecer, em termos das novas criações através de cursos, seminários, e ordenamento das festas pelas políticas culturais.

Por sua vez, a relação permanente entre produção cultural e desenvolvimento econômico do estado, que também marcaram estes embates, hoje se torna mais forte com a promoção do turismo, designado de “turismo cultural”. O próximo capítulo, trata sobre esta relação e tenta evidenciar como processos econômicos se inter-relacionam, com a dimensão política e simbólica, de formulação dessas configurações para afirmar e exprimir ser maranhense no contexto da nação.

CAPÍTULO 4

O “produto turístico” Maranhão e identidade maranhense.

Um povo feliz¹

*Somos um povo alegre, festeiro, feliz e hospitaleiro,
e nos orgulhamos de nossas manifestações artísticas e populares.
Na cultura está a nossa força.
Ela é o nosso mais importante fator de produção.*

Uma introdução

O primeiro órgão de turismo do Maranhão foi criado em 1962² – Departamento de Turismo e Promoções do Estado. Era dirigido por Domingos Vieira Filho, simultaneamente diretor do Departamento de Cultura, conforme analisei no capítulo anterior³. Este órgão foi sucessivamente substituído pelo Fundo de Incentivo ao Turismo e Artesanato (FURINTUR), e depois pela Empresa Maranhense de Turismo S/A (MARATUR) na década de 1970 até o final dos anos 1990, quando deu origem à Sub-gerência de Turismo. Dessa forma, paralelo à criação das instituições para as políticas culturais, houve o investimento governamental no turismo. Estes dois conjuntos de instituições, aparentemente, tratam de fenômenos bastante distintos, posto que o turismo é definido como uma indústria, demandando principalmente ações econômicas de infra-estrutura e serviços; enquanto a política cultural, idealmente, promoveria a cultura para o aprimoramento espiritual da humanidade através do autoconhecimento. Entretanto, a distinção é tão somente aparente. Uma das formas de

¹Roseana Sarney – Governadora do Maranhão. Folheto turístico: Festas Populares do Maranhão.

² Lei nº 2.239 de 28/12/1962. (MARATUR, 1982:5). , órgão de assessoramento do Governador e subordinado diretamente ao seu Gabinete, no Governo Newton Belo. Sobre este período no Brasil, Cruz (2001:10) afirma: *Apenas muito recentemente (...) o turismo ganhou importância entre as políticas públicas setoriais, apesar de, desde a década de 1960, ter sido criado um aparato institucional para a gestão da atividade em todo o território brasileiro.*

³ O Departamento de Turismo tinha como suas atribuições planejar e coordenar as atividades de desenvolvimento do turismo – que compreendia, desde organizar um registro do patrimônio turístico, até proposição de medidas de proteção de “logradouros” que tivessem atrativos turísticos. (MARATUR, 1982:6).

motivação do turismo é o conhecimento de culturas – quase sempre apresentada como “bens” nas formas de eventos, artesanato/souvenir, arquitetura, museus, paisagens⁴. Portanto, a relação entre turismo e cultura esteve presente no Maranhão desde as primeiras iniciativas para instaurar as instituições governamentais, destinadas ao planejamento de ambos na década de 1960⁵.

Esta relação foi marcada por disputas ou delimitação das ações entre órgãos de turismo e de cultura, que variaram ao longo do tempo. Como visto anteriormente, na década de 1960, as instituições governamentais de cultura orientaram suas ações para produções culturais classificadas como popular e erudita. As instituições de turismo concorreram propondo ações semelhantes, principalmente, na promoção de eventos com manifestações populares e comercialização de artesanato, particularmente em São Luís. Além disso, a prefeitura de São Luís também investiu no turismo, por exemplo, na vigência do Departamento de Turismo e da FURINTUR, o setor de turismo foi, alternado ou simultaneamente, de responsabilidade estadual e municipal⁶.

No processo de efetivação da política estadual do turismo aparece com grande destaque o nome de Dona Zelinda Lima, ocupando postos-chaves em todos os órgãos de turismo entre 1960-80⁷. Nas suas gestões destacam-se as seguintes atividades: Festival de Folclore; criação de duas cooperativas de artesanato e uma exposição sobre o tema no Rio de Janeiro; inclusão

⁴ Ver Canclini (2001:61-69) para uma discussão sobre a regulamentação da indústria cultural, tendo em vista a interrelação entre cultura e economia, também preocupado com a cultura popular. Veja-se Farias (2001) para uma discussão da relação entre festas populares e sua espetacularização decorrente do investimento no turismo (correlacionada pelo autor como ócio/negócio). Ver também Marques (2002), para uma reflexão da experiência cultural através do turismo.

⁵ Em nível nacional, iniciativas como esta são apontadas por Della Monica (1999), por exemplo, o I Congresso Brasileiro de Folclore (1951), cujo resultado são expressos na Carta Magna do Folclore Brasileiro, recomendava o apoio e proteção do folclore por instituições culturais, como também uma cooperação com os órgãos de turismo. (Della Monica, 1999:20). O livro oferece uma rápida história da relação entre turismo e folclore no Brasil. Na Unidade V, a autora apresenta uma relação dos estados brasileiros e suas diversas manifestações folclóricas, é curioso que no caso do Maranhão o Bumba meu boi não aparece destacado das outras manifestações. Braga (2000:128) na sua análise da trajetória de Domingos Vieira Filho, também chama a atenção para esta ausência nas ações institucionais para a cultura no Maranhão.

⁶ Tanto a prefeitura da capital quanto o governo estadual, instituíram impostos para hotéis e empresas de entretenimento ou voltadas para o turismo, em decorrência da criação do Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais em 1963, pela Prefeitura de São Luís (MARATUR, 1982:7). Na sua denominação, o órgão municipal, deixa claro o vínculo da cultura com as políticas para turismo.

⁷ D. Zelinda Machado de Castro Lima ocupou os seguintes cargos em órgãos governamentais de turismo: diretora do Departamento Municipal de Turismo e Promoções Culturais; diretora do Departamento Estadual de Turismo (1966); secretária executiva do Fundo de Incentivo ao Turismo e Artesanato (FURINTUR). Foi Diretora de Promoções e Eventos, e depois Presidente da MARATUR (MARATUR, 1982:7-17). Na entrevista que me concedeu ela estimou em 12 anos sua passagem por esta empresa.

do Bumba-meu boi no Calendário Turístico do Brasil editado pela EMBRATUR em 1971; e “promoções periódicas juninas, natalinas ou carnavalescas” (MARATUR, 1982:13). A FURINTUR organizou o cadastro de grupos folclóricos, realizou levantamento do artesanato no Estado, providenciou a confecção de material de divulgação e organizou o arquivo fotográfico turístico cultural (MARATUR, 1982:10. Grifos meus). Além disso, Dona Zelinda Lima participou, representando o Maranhão, em dois eventos de turismo: III Simpósio Internacional de Turismo, no qual se destacou a apresentação de um bumba meu boi⁸, I Simpósio Nacional de Turismo, na Guanabara. No que se refere ao folclore e cultura popular dona Zelinda destacou, em entrevista, a construção do Parque do Folclore (Vila Palmeira, subúrbio de São Luís), quando era presidente da MARATUR, em 1981. (*O Parque do Folclore é assim uma coisa inédita no Brasil? É um estádio que se fez para as danças folclóricas*). Durante um período, que ela não soube precisar, as festas juninas de São Luís foram realizadas neste Parque⁹. Segundo Dona Zelinda o apoio do governo, aos grupos de cultura popular, foi iniciado na gestão de Sarney. Entretanto, ela não mencionou, que esta ação do governo, coincidia com o exercício do cargo de diretora no Departamento de Turismo.

No seu relato abaixo, sobre o bumba boi, Dona Zelinda mostra as formas de apresentação dos bois anterior ao apoio governamental:

Dançavam na casa deles, que eles chamam rebanho, onde o boi fica alojado. De lá a primeira dança era dos padrinhos, que era também gente de lá ou de outro bairro perto. (...) Depois eles iam para casa das pessoas que ajudavam, que... Enfim faziam aquela peregrinação nos próprios bairros, né? E era muito difícil, assim, chamar pra pagar, era muito difícil, geralmente a pessoa dava... Eu morei muito tempo no Apeadouro, lá ia muito boi. (...) Formava um largo na porta da minha casa. Minha casa era de esquina, e, por exemplo, mandava fazer o mingau, cachaça. Era o que a gente obsequiava, nunca por dinheiro, porque não havia pagamento, assim, de cachê... Agora, no interior, nessa época, que eu estive no interior, eles dançavam, por exemplo, o Boi de Leonardo ia daqui pra Cururupu, pra Guimarães, que ele é de lá. Então eles faziam uma paliça, assim redonda, que eles chamam brincar no círculo, e cobravam entrada. Isso naquela época remota, né? E outra coisa que eles recebiam muito, em forma de patrocínio, lojas Pernambucana, (...) A loja dava as camisas dava os tecidos e eles iam passar fogo [correr entre “buscapé” – um tipo de fogos de artifício] na porta da Pernambucana. Quer dizer, estavam divulgando a loja, né? Era do interesse divulgar a loja. (Entrevista, Dona Zelinda, 2002)

⁸ Realizado pelos internos da “Colônia Nina Rodrigues”, com um caráter de terapia ocupacional.

⁹ Vale lembrar aqui que até 1981 ainda não existia o CCPDVF, e que as ações das políticas culturais na área das manifestações populares foram mais incisivas para a pesquisa do que para promoção de festas, tanto na década de 1960, quanto nos anos 1970 com Domingos Vieira Filho.

Na continuidade desse relato Dona Zelinda, mesmo evidenciando o apoio do governo, não parece vincular estas ações ao turismo, mas como uma promoção da cultura local para os locais, ou de retribuição do apoio recebido em campanha:

Quando Sarney foi governador, os bois estavam muito acabados (...) Porque as fitas estavam curtas, porque vai estragando, eles vão cortando (...) seu Nilton, ele era até jornalista, e ele uma vez encontrou com Sarney, e pediu pra ele: ‘oh compadre, mande buscar umas fitas pros bois, os bois estão feios’. Ai ele [Sarney] me chamou, mandou eu procurar onde tinha. Só tinha em Santa Catarina, foi uma luta pra essas fitas vim de lá pra cá. (...) não tinha telefone, não tinha nada. Sei que essas fitas chegaram no outro ano, vieram assim uns 3 caixotes. Foi distribuído igual pra todo mundo. [até no] (...) interior. E eles ficaram muito satisfeitos. Aí pediram canutilho e miçanga... Isso tudo nos anos 60, né?(...) Eles diziam assim: ‘olha comadre Zelinda, um chapéu, pra se dizer que é um chapéu bom, chapéu de homem, brincador bom, tem 100 ponta, (...) 100 ponta arrastando no chão. Nosso boi ta um trapo, tem que falar com o governador, (...) pra ele dar uma ajuda. Ele que vinha tanto aqui, (...) ele dizia assim (rindo) quando ele era pobre, ele vinha tanto aqui. Agora que ele é governador... Aí eu, com jeitinho, fui falando até que ele foi ver, aí reparou mesmo, achou... Então: [fala de Sarney] ‘É ta muito pobre mesmo, ta muito ruim...’ (...) Assim como ele mandou buscar as fitas, ele mandou buscar também as miçangas, canutilhos, muito veludo, já usava o veludo nessa época.

Nesses trechos da fala de Dona Zelinda tudo se passa em tom familiar, como se a ação do governo para a cultura popular tivesse, de fato, o caráter de “ajuda”, conforme apontado pelos atuais funcionários do CCPDVF e da FUNCMA. Ao mesmo tempo, atribuiu a Américo de Azevedo Neto a criação do cachê, durante sua gestão num órgão de turismo da prefeitura da capital, procedimento mantido pela MARATUR, posteriormente. Porém, mesmo que essa Empresa iniciasse uma ação mais efetiva no patrocínio dos grupos populares – estipulando os critérios de classificação para pagar os cachês, e prestar “assessoramento” – dona Zelinda parece querer desvincular esta atuação do turismo. Na fala abaixo, ela mantém o tom de promover as apresentações como uma “ajudar” aos grupos nas apresentações para os locais:

A MARATUR, nesse tempo, é que ajudava os grupos de boi. A gente tinha um critério... é... eles eram... Todos os bois tinham uma seleção, que tinha um grupo, era dividido em grupo A, B e C. O grupo C era aquele... Tinha os especiais, que era da Colônia Nina Rodrigues, do Leprosário.... Você vai botar um boi de promessa, é só esse ano, então você entrava nesse grupo especial. E o grupo C eram aqueles que estavam formando um boi, ou que estavam muito decadente e que estava... E que a gente ia incrementar pra que, recebia uma boa ajuda pra poder, e material, pra poder melhorar. Estava ali, vamos dizer, (...) numa incubadeira pra receber melhoria pra crescer, né?Os grupos novos que iam se formando... (...) Então a gente dava um assessoramento pra toda essa... Diretamente pros grupos, né? E depois... Aí depois a

*prefeitura criou um departamento de turismo, que foi Américo Azevedo que ficou lá tomando conta. E ele chamou pra ele essa parte toda de grupos folclóricos, tirou da minha parte, tirou de mim. Eu fiquei só com artesanato e com turismo. Continuei dando cursos de... guarda, soldados, guarda de trânsito, polícia feminina que tinha neste tempo, vários cursos...*¹⁰

Na década de 1980 o CCPDVF começou a funcionar. Dona Zelinda considera que a partir daí, estas atribuições com os grupos populares, deixam paulatinamente de ser da MARATUR, ficando e sob a responsabilidade do Centro. Mas isso não parece uma mera coincidência, posto que Domingos Vieira Filho, falecido em 1981, era crítico das ações do turismo, preferindo que as instituições estaduais da cultura investissem no estudo, pesquisa e preservação da cultura popular, como visto no capítulo anterior¹¹. Por sua vez, Dona Zelinda, declarou-me ser favorável a esta relação, o que se refletiu no seu ingresso, na década de 1990, nos cargos de direção nos órgãos estaduais de cultura¹², período em que as ações do CCPDVF tornam-se mais constantes junto aos grupos populares, e, os órgãos de turismo, aumentam suas ações de planejamento e investimento na infra-estrutura demandada pelo setor¹³.

Todavia, não deixa de haver um certo esforço em esquecer esta relação, por exemplo, o trabalho de Carvalho (1995), que analisou as apresentações extra-época decorrentes da relação entre os grupos de boi com o turismo, não detalhou a atuação da MARATUR; e, nos trechos da entrevista citados antes, Dona Zelinda, destaca o patrocínio da MARATUR aos chamados “Boi de Promessa”¹⁴, que seria uma ação desvinculada do turismo, acentuando um certo

¹⁰ Este trecho da entrevista parece confuso em termos de data, mas é esclarecido pelo histórico de turismo da MARATUR, como visto acima, a gestão de Américo de Azevedo na prefeitura foi no início dos anos 1970. Os cursos que Dona Zelinda se refere é de formação de mão-de-obra para prestação de serviço ao setor de turismo.

¹¹ *Há hoje o problema da invasão do turismo. O perigo é a sofisticação da manifestação folclórica para agradar o turista. O normal deve ser a manifestação pura, espontânea, na sua criatividade material, sem o dirigismo do homem erudito, da camada culta. O dirigismo é que deforma a espontaneidade formadora, a criatividade folclórica que lhe tira a condição de anônima.* (Vieira Filho, apud Braga, 2000:130).

¹² Dona Zelinda ingressou na Secretaria de Cultura, inicialmente na Coordenação dos Museus e Biblioteca, indo em seguida para o CCPDVF. (Entrevista, 2002). Ela declarou ao Vagalume que a gestão de Nerine Lobão, no início dos anos 1990, trouxe uma outra visão da cultura para o estado. Foi na gestão de Nerine Lobão, como Secretária da Cultura, em 1991, que Dona Zelinda assumiu o cargo de diretora do CCPDVF, avaliada como uma direção que dinamizou as atividades do órgão, que se encontrava em processo de expansão (Vagalume, Ano VI, Nº 22, 1993:27). Nesse momento também foi rearticulada a CMF, que teve papel de destaque no planejamento das ações do CCPDVF.

¹³ A segunda metade dos anos 1990, a SECMA e o CCPDVF serão fundamentais na classificação dos grupos e programação das apresentações populares, com ênfase na organização das festas juninas, até assumir a forma que tinha em 2001-2.

¹⁴ São os bois montados para pagar uma promessa sem que dê continuidade a organização do grupo não ano seguinte. Sendo esta a forma pela qual surgiram alguns grupos que hoje são considerados grandes, como é o caso do Boi de Maracanã, analisado por Carvalho (1995).

“espírito de proteção” sobre produções populares. Talvez por isso, Dona Zelinda seja lembrada, atualmente, e ao lado de Domingos Vieira Filho, como folclorista, quase não sendo mencionada sua atuação no desenvolvimento do turismo no Maranhão, nem tão pouco sua antiguidade. Assim, a política cultural maranhense com manifestações populares, instituíram-se também sobre outra tensão: entre as ações de pesquisa e as ações de promoção de eventos. As posições distintas de Dona Zelinda e Domingos Vieira Filho, como visto nos capítulos anteriores, repercutiram nas ações do governo do estado e, também, parece ter contribuído para re-configurar os arranjos simbólicos para exprimir e experienciar *ser maranhense*, fortalecendo a presença do bumba boi em relação aos conteúdos culturais concebidos como eruditos. E deve ser lembrado aqui, que o convite ao boi para dançar no palácio, foi uma idéia de Dona Zelinda, no momento em que atuava nas instituições de turismo e promovia ações junto a estes grupos.

Por sua vez, ao construir um relato sobre a história do turismo no Maranhão, a MARATUR (1982) avaliou essa concentração em ações de apoio aos eventos culturais, principalmente as que foram efetuadas pelos primeiros órgãos estaduais de turismo, como tendo *esgotado seus esforços* nessa promoção. Por conta disso, a direção da MARATUR propunha-se priorizar os investimentos na infra-estrutura turística, anteriormente preteridos¹⁵. Entretanto, esta disposição não implicou no abandono imediato das ações culturais pela MARATUR, como visto acima. Somente na década de 1990, a atuação das instituições estaduais para cultura, será mais incisiva na promoção de eventos e festas, com a responsabilidade de classificar e cadastrar os grupos e as manifestações populares, orientando os investimentos estaduais.

¹⁵ A MARATUR foi criada em 1976, como uma empresa pública vinculada à Secretaria de Indústria, Comércio e Turismo. Sobre este momento no país Cruz (2001:10) afirma: *Em se tratando de Nordeste, há uma importante valorização da atividade, a partir do final da década de 1970*, portanto a MARATUR inseria-se dentro de uma política nacional. São destacadas na história do turismo no Maranhão as seguintes realizações pela empresa: adquiriu o prédio para instalação do Museu de Alcântara (1978); construiu o Parque da Juçara (açaf) (1979) – a juçara é muito importante na alimentação maranhense, havendo uma grande festa no mês de outubro para esta planta. Além disso, construiu uma Hospedaria em São José de Ribamar (1979), cidade litorânea da Ilha de São Luís; uma área de Camping na praia do Calhau, na capital (1980); e um terminal de passageiros na Praia do Jacaré (1980). (MARATUR, 1982:17). A MARATUR tinha os seguintes postos de informações: um posto na Av. Pedro Segundo (onde se localiza o Palácio dos Leões e o Hotel Vela Rica, que por muito tempo foi um dos maiores de São Luís); Largo do Ribeirão – onde funcionou a FUNC e tem uma das fontes mais importantes da cidade, um dos lugares onde se realizavam as apresentações contratadas para turista (inclusive aquelas chamadas “extra-época”. Diário de Campo; Carvalho, 1995); no Aeroporto do Tirirical; e no Museu de Alcântara. (MARATUR, 1982:17)

Dessa forma o desenvolvimento do turismo no estado também influenciou na configuração dos símbolos que exprimiam identidade no Maranhão. Como visto no capítulo anterior, os debates sobre produções populares e eruditas ganharam novas dimensões com as ações da MARATUR, sobrepondo-se a estas classificações da cultura os termos tradição e modernidade. A publicação jornalística foi um meio privilegiado para o debate, com propostas de regulação das mudanças, tendo em vista as ameaças à tradição, atribuídas às promoções de apresentações para os turistas, ameaçadoras do folguedo, valorizado como expressão da distinção do estado em relação à nação e agora, também, mediador da experiência de identidade. Resultaram ainda em pesquisas que incorporavam fortemente a relação entre tradição e modernidade, tinham o boi como símbolo de resistência popular e um certo esquecimento do símbolo de Atenas para São Luís, que vigorava desde a segunda metade do século XIX. Estes debates se prolongaram durante a década de 1990, mesmo com mudanças na relação entre os órgãos de turismo e os órgãos de cultura do governo estadual.

No primeiro governo de Roseana Sarney (1995-99) novos acontecimentos reestruturaram a organização estadual do turismo, tendo conseqüências em arranjos simbólicos definidores de uma identidade maranhense¹⁶. Nesse período a MARATUR, sob a presidência de Kátia Maria X. R. e Lima, publicou o Plano Estadual de Turismo (1995-1999), que reunia *ações e procedimentos básicos, necessários ao adequado planejamento e fomento da atividade no Estado* (MARATUR, 1995:4). Na Introdução do documento percebe-se que a MARATUR pretendia centrar seus esforços na criação de condições estruturais que pudessem *...dar aos investidores privados a garantia de viabilização dos seus empreendimentos*. [Para isso se fazia necessário organizar o setor em nível macro, através da] *análise da demanda, adequação do produto turístico, publicidade e propaganda e avaliação das políticas propostas* (MARATUR, 1995:4). Neste documento, além do estado, que propicia a infraestrutura (saneamento, energia, telefonia, urbanização, estradas, etc), dois agentes são considerados fundamentais: a população maranhense e a iniciativa privada.

¹⁶ Na década de 1990 o turismo passou a ter grande importância nas políticas públicas nacionais, segundo Cruz (2001: 10) *Um marco dessa mudança é a Política Nacional de Turismo, instituída durante o primeiro mandato do governo Fernando Henrique Cardoso (1995-98)*.

A Sub-gerência de Turismo foi criada em 1999, subordinada à Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Este órgão continuou as ações da MARATUR, inclusive mantendo-se Kátia Lima como principal dirigente, no cargo de subgerente. A sub-gerência formulou o novo documento para planejamento e organização do turismo no estado, intensificando as ações de infraestrutura para estimular o investimento privado no setor, assim como a conscientização da população através de ações educativas específicas. Na perspectiva dos funcionários da área da cultura, do turismo e do setor de propaganda privada, a Sub-gerência do Turismo é positivamente avaliada por promover no estado, pela primeira vez, um planejamento integrado, especialmente pela proposição e execução do Plano Maior.

O Plano Maior propunha dois eixos de atuação: 1. preparação interna: infraestrutura e treinamento da população para receber os turistas; 2. divulgação externa: captar recursos, atrair investidores e convencer os turistas. Estas atividades foram centrais para criar o produto Maranhão no mercado de turismo, produto que foi composto pela elaboração de uma identidade para o estado. É no material de divulgação turística que melhor se expressa uma construção da identidade maranhense, baseada em duas dimensões principais: de um lado a cultura – de acordo com as classificações de erudito e popular; de outro a natureza – de acordo com sua intocabilidade.

Portanto, paralelo ao deslocamento das ações culturais de promoção de eventos para o CCPDVF e Secretaria de Cultura, na segunda metade da década de 1990, a MARATUR passou a privilegiar as ações de organização do turismo, de forma a convencer os agentes do setor privado, e a própria população maranhense, da viabilidade do *produto Maranhão*, no mercado turístico. A centralização das ações da MARATUR, na infraestrutura e preparação dos agentes turísticos, parece requerer o deslocamento, quase total, das ações culturais para os órgãos estaduais de cultura. Esta separação torna-se mais evidente com a criação da FUNCMA, para as políticas culturais, e a substituição da MARATUR, pela Sub-gerência de Turismo, ambos no final dos anos 1990. E, esta autonomia dos órgãos de cultura na promoção de eventos, implicou em uma vinculação de suas ações com o desenvolvimento do turismo, como pretendo mostrar aqui.

Partindo dos folhetos de divulgação turística do estado do Maranhão, neste capítulo, analiso como a narrativa turística se relaciona com os processos identitários, anteriormente

descritos. Por um lado, procuro entender como elas compõem os conteúdos erudito e popular, sobrepostos pelos termos tradição e modernidade, para atribuir significados definidores de uma identidade maranhense. E, como são propiciadas as possibilidades da sua experiência, para os maranhenses e os turistas, através de promoções culturais, resultado da inter-relação de políticas de turismo com políticas culturais. Para proceder à análise baseio-me, fundamentalmente, no material de divulgação turística do governo estadual, desenvolvido a partir do Plano Maior, documentos oficiais, entrevistas com os agentes governamentais do turismo e da cultura em âmbito estadual, e, retomo algumas considerações sobre a promoção de eventos culturais na cidade de São Luís¹⁷.

Por sua vez, o material de divulgação do turismo no Maranhão coloca a natureza em grande destaque para compor a descrição do estado, através de suas formações geográficas que, mediadas pela cultura, transformam-se em paisagens. Entretanto, durante o trabalho de campo, não me pareceu que este tema fosse destacado nas falas como definidor do Maranhão¹⁸. Questões sobre natureza e/ou território são incorporados de forma pontual, especialmente para demarcar a posição regional do estado, enfatizando-se suas características climáticas e geográficas, permitindo situa-lo, na divisão geo-política brasileira, entre o Norte e o Nordeste. Portanto, não sendo totalmente de uma região ou de outra.

Da perspectiva de São Luís, onde me localizava, falava-se de natureza maranhense não tanto como paisagens, mas recoberta pela idéia de constância das chuvas e fertilidade do solo, contraposta ao regime de secas sazonais e pobreza do solo dos outros estados nordestinos, destacando o exemplo do Ceará, de onde vieram muitos migrantes expulsos por sucessivas estiagens. Esta comparação era resumida “numa riqueza agrícola” maranhense, conhecida nos tempos coloniais, e presumida ou real nos tempos atuais. Para alguns, negar esta idéia de “riqueza natural”, da qual decorre não haver fome no Maranhão, era motivo de ofensa quase pessoal¹⁹. Dessa forma, o destaque ao tema natureza como uma paisagem, nos folhetos

¹⁷ Há outros tipos de material de turismo produzido por prefeituras e empresas. Aqui vou me deter no material do governo estadual porque nele se percebe todo o processo de produção de turismo, assim como pela interrelação com as políticas culturais.

¹⁸ Ver capítulo 1.

¹⁹ Nessas falas havia um esquecimento das desigualdades sociais no rural maranhense, marcado por disputas pela posse da terra (Ver Soares, 1981; Figueiredo, 2000). Para uma exposição panorâmica da formação socioeconômica do Maranhão, numa perspectiva histórica e política, salientando suas desigualdades e os entraves à recuperação da economia, ver Correa (1993). Sobre a delimitação da área do Projeto Grande Carajás, realizada arbitrariamente pela burocracia estatal e sobrepondo-se às terras camponesas, indígenas e de outras categorias

turísticos, sugere novos símbolos para compor definições de identidade no Maranhão, concorrentes e sobrepostos aos significados das manifestações populares, como apontado no capítulo 2 deste trabalho.

Uma análise da operação turística torna possível perceber os conteúdos simbólicos de identidades que estão sendo ressaltados para atrair o turista, que compreende afirmar cada lugar, como “um lugar único”. Marcar as diferenças e especificidades de cada destino é uma dimensão relevante da propaganda turística²⁰. O turismo é uma indústria, e como tal, vende produtos e serviços. Levar em conta ações de alguns agentes turísticos, para compreender uma formação de identidades, possibilitaria ressaltar a relação que se dá entre cultura e estrutura econômica, a qual se soma à dimensão política dos processos identitários, no caso maranhense, uma reposição de propostas anteriores de retomar o crescimento econômico, acionando o valor de sua produção cultural.

Os atrativos do Maranhão relacionados nos folhetos turísticos realçam importantes características locais, sua aproximação e distanciamento de características atribuídas ao nacional, evidenciando disputas de significados entre regiões dentro da nação. Estas disputas, que são simbólicas e políticas, estão, também, situadas no plano econômico. Na perspectiva interna da indústria do turismo, o lugar de destino anunciado é “um produto econômico”, e simultaneamente, na sua dimensão de propaganda para o turista é composto como uma

sócias, acentuando os processos de concentração fundiária e deslocamentos populacionais no rural maranhense, ver Almeida (1993, especialmente, apresentação e introdução). A obra destaca as novas simbologias da riqueza mineral amazônica.

²⁰ A produção de um destino turístico como “único”, inter-relaciona conteúdos simbólicos sobre cultura e natureza, no caso de países tropicais, tendem a destacar imagens de “paraíso” e reencontro com modos de vida perdidos pelo ocidente, ressoando os reclamos ambientalistas atuais, e os enaltecimentos da tolerância, baseada numa suposta aceitação da “diversidade cultural”. Urry (1996) analisa a questão a partir do recorte do olhar do turista, construindo uma história para o turismo moderno e sugerindo um turismo pós moderno. O autor faz uma tipologia do turismo baseado em três dicotomias: autêntico/inautêntico; histórico/moderno, romântico/coletivo. Sendo a dimensão que perpassa todas elas o contraste rotineiro e extraordinário (ou seja o cotidiano em contraste com as férias.). A obra ajuda a situar o fenômeno em sua escala mundial, que vem trazendo muitas transformações nos locais de destino, algumas semelhantes ao que acontece no Maranhão. Entretanto, suas considerações vão numa direção que difere da que tomo aqui de discutir processos econômicos e a formação de identidade no Maranhão. Algumas pesquisas: ver Lopes Jr. (1997), para produção de Natal como um lugar turístico. Ver Lehmann-Carpzov (1994) para uma discussão sobre identidade, ressaltando a dimensão de gênero, no contexto de turismo sexual em Recife. Ver Piscitelli (2001), sexualidade e gênero, num contexto de turismo sexual em Fortaleza, a partir de relações entre nacionalidades distintas. Ver Gewert e Errington (1991) para adaptações de rituais de iniciação entre os Chambri (Papua Nova Guiné) num contexto de turismo internacional, e expectativa de desenvolvimento oferecido por este encontro, mantendo-se “chambri” e afirmando uma visão específica de poder e reciprocidade, dentro do novo estado-nacional e suas propostas de desenvolvimento para os povos autóctones. Este texto foi particularmente inspirador para as reflexões que desenvolvo aqui.

“cultura”, um “lugar”, uma “sociedade”. Do cruzamento destes dois propósitos do planejamento do turismo (criar a infraestrutura de serviços e, elaborar uma composição de uma cultura, um lugar, uma sociedade), o que confere distintividade ao produto turístico “Maranhão” é sua composição como uma identidade específica no Brasil e em relação aos outros estados. Portanto, considero pertinente compreender este processo atualmente, cujo resultado é o produto turístico Maranhão como uma experiência de identidade, onde novos agentes se propõem a definir conteúdos para expressar o estado, o que possibilita outros ângulos para compreensão dessa formação, conforme venho tratando aqui.

Como apontado nesta introdução, este processo vem ocorrendo desde a década de 1960, e agora se intensifica com novas percepções sobre o planejamento do turismo. Para apresentar estas discussões o capítulo está dividido em mais quatro itens. O primeiro situa o Plano Maior que estrutura o planejamento atual do turismo no Maranhão, definindo os elementos considerados necessários para compor um produto turístico. A análise enfoca estas ações que se referem à montagem de uma infraestrutura de serviços, o convencimento dos moradores e dos investidores. Também salienta o que estes planejadores consideram elementos culturais e naturais que compõem este produto, conferindo-lhe distinção para concorrer no mercado de turismo nacional e internacional. Tento relacionar essas dimensões econômicas, com os processos de formação de identidade maranhense.

No segundo item analiso o material de divulgação referente ao Pólo São Luis, especialmente a cidade de São Luís, a mais importante deste pólo. Procuo compreender como os textos e ilustrações formulam uma cultura desta cidade, que se estende para todo o estado. Faço a interpretação baseando-me nos qualificativos dos maranhenses segundo os folhetos turísticos, que transformam significados relacionados como uma identidade, em comportamentos ou modo de vida, que aproxima a definição dos maranhenses como caráter, ou alma do povo. Além disso, considero as atribuições de origens étnicas e históricas do estado e sua capital, de acordo com o material de divulgação. Esta análise é fundamental posto que, o material de divulgação faz a mediação entre os turistas e locais, assim como possibilita compreender o que é oferecido ao turista como uma experiência de identidade ao escolher conhecer o Maranhão. Portanto, ela dá continuidade à formação do produto turístico Maranhão como uma experiência de identidade. O eixo analítico considera também a relação entre erudito e popular na formulação de uma identidade para o Maranhão como produto turístico.

No terceiro item me detenho sobre a relação entre natureza e cultura veiculada nos folhetos que elaboram natureza como uma paisagem. Também considero de que forma são significadas as relações entre homem e natureza, do ponto de vista da sua ausência ou presença, a partir da qual se estabelece uma gradação de intocabilidade das formações naturais. Aponto ainda disputas com o estado do Piauí relativas a algumas dessas paisagens situadas na fronteira territorial maranhense. No último item, faço algumas considerações, relacionando este processo recente das operações turísticas, que oferece o produto Maranhão como uma experiência de identidade, com a configuração cultural do Maranhão como uma identidade, conforme venho tratando ao longo deste trabalho.

4.1 Maranhão o segredo do Brasil. O Plano Maior: cultura e natureza como fonte de riqueza.

O Plano Maior – Plano de Desenvolvimento Integral do Turismo do Maranhão – foi pensado dentro de um Programa Plurianual do Estado do Maranhão, que contemplava um projeto de modernização na segunda gestão de Roseana Sarney (1999-2002)²¹. O Programa tratava das prioridades e estratégias que orientariam todas as ações do executivo no período de 2000-2003. Nele buscava-se um planejamento do desenvolvimento do estado, baseado numa filosofia modernizadora, de integrar as ações do executivo para mantê-las interdependentes e racionalizar o processo administrativo. O turismo foi citado no item de estímulo à participação do setor privado em investimento estratégico (como efeito multiplicador de mão de obra, e, para verticalizar o setor produtivo). As ações culturais incluíam apoio para manifestações populares, como estratégia de fortalecimento da cidadania no Maranhão (Plano Maior, 2000:8)²². Aparecendo em objetivos distintos, as ações para turismo e cultura se completam, posto que, as políticas culturais, realizadas como eventos festivos, com apresentações de grupos populares (tratadas nos capítulos 1 e 2), fazem parte dos atrativos turísticos do estado.

²¹ Neste programa as secretarias estaduais do poder executivo foram reduzidas e passaram a ser chamadas de “gerências administrativas” seguindo a terminologia empresarial. O Programa Plurianual continha os seguintes macro-objetivos: 1) dinamização e modernização do aparelho produtivo; 2) conservação e proteção do meio ambiente; 3) promoção do desenvolvimento sustentável, visando a redução das desigualdades espaciais e sociais de renda e riqueza; e, 4) modernização do estado e fortalecimento da cidadania (Plano Maior, 2000).

²² Conforme visto no capítulo anterior, a FUNCMA justificava a política de eventos, baseada nas manifestações populares, como uma forma de fortalecer a cidadania da população maranhense.

Elas são definidas nos folhetos como uma das dimensões de identidade atribuídas aos maranhenses, e são oferecidas como uma possibilidade de experiência dessa identidade.

O Plano Maior, além de estar integrado a uma política de reforma administrativa, tinha por pressuposto planejar o turismo baseado em resultados de pesquisa empírica, portanto em bases racionais e modernas, para adequá-lo à economia “globalizada”²³. Em 2000 o governo estadual publicou o *Informe Executivo: “Plano Maior: Plano de desenvolvimento integral do Turismo no Maranhão”*, um relatório técnico que resume todos os passos de consecução do programa de desenvolvimento turístico do Estado. O relatório destinava-se prioritariamente aos investidores (agências governamentais de financiamento, empresários locais e de fora) e aos operadores (agências de viagens, companhias áreas, principalmente). No texto de apresentação assinado pela governadora, Roseana Sarney, ela afirma:

O imenso potencial turístico do Maranhão sempre foi reconhecido como um dos mais importantes recursos estratégicos para a promoção de seu desenvolvimento econômico. A situação geográfica privilegiada do Estado responde pela grande variedade de ecossistemas aqui encontrados, reunindo características de pelo menos três regiões brasileiras: Norte, Nordeste e Centro-Oeste. É detentor da segunda maior costa marítima do País, em que se estende, majestoso, o único delta em mar aberto das Américas, com suas dezenas de ilhas, compondo um cenário de belezas inigualáveis.

No conjunto das nossas inúmeras atrações, inclui-se a mais diferenciada paisagem de todo o Brasil: o Parque Nacional dos Lençóis. (...) No aspecto urbano, a cidade de São Luís destaca-se pela singularidade e relevância dos seus recursos histórico-culturais. A capital, onde se levanta o maior conjunto arquitetônico de origem civil portuguesa, faz merecer o honroso título de PATRIMÔNIO DA HUMANIDADE, outorgado pela UNESCO, em 1997.

Entretanto, durante muitos anos, nenhuma ação consistente, com base num planejamento sério e aprofundado nas nossas reais possibilidades de exploração do turismo, foi objeto de metas prioritárias do Governo. (...).

O meu governo encarou o desafio. (...) investiu num abrangente planejamento, que envolveu pessoal técnico de reconhecida capacidade, resultando no mais completo e bem elaborado documento que já se produziu no Maranhão sobre a indústria do turismo: O PLANO MAIOR. (...).

Portanto, é com grande satisfação que levo ao conhecimento público o presente Informe Executivo, que detalha métodos adotados e metas a serem alcançadas reafirmando que as aspirações do povo que, por duas vezes me elegeu Governadora, é que, de fato, orientam os meus atos administrativos. (Plano Maior, 2000:3 – os negritos são meus).

²³ Aqui repito a terminologia do Plano Maior para denominar a estrutura da economia atual. As etapas de implementação constavam de: diagnóstico (pesquisas); estratégia de desenvolvimento (distribuição dos recursos turísticos); plano operacional (fases e divisão da implantação).

Esta citação é emblemática para a caracterização do estado em todo material de divulgação, que será desenvolvido a partir da estratégia de marketing do Plano Maior. Ela demarca o Plano como sendo uma inflexão no processo de desenvolvimento do turismo na história do estado, destaca o rigor do planejamento, que se assemelha a uma garantia do retorno dos investimentos. Considera-lo como uma resposta às “aspirações do povo”, atribui aos moradores uma vontade em receber os turistas, expectativa que parece ter sido frustrada anteriormente. Ao se colocar nesse diálogo, e ao mesmo tempo definindo quais são os “recursos turísticos” do estado, a governadora sugere que essas definições são legítimas e verdadeiras, resultando da experiência local de identidade e auto-reconhecimento.

Por outro lado, essas qualidades do estado se constituem *como um dos mais importantes recursos estratégicos para a promoção do desenvolvimento econômico*. E como ela abre o discurso da governadora, significa que o planejamento econômico foi fundamental para delinear tanto uma estratégia de propaganda, como o processo de implementação do Plano para que, de fato, o desenvolvimento econômico fosse bem sucedido. A divisão do Maranhão em pólos obedeceu a essa lógica e se fez de acordo com a classificação do lugar de destino, que possibilitasse a realização do turismo cultural, e ecológico no Maranhão²⁴. A divisão interna do estado, portanto, buscava dar sustentação econômica às ações do turismo, criando um produto viável por se basear num planejamento racional que orienta os investidores privados, quanto às expectativas de retorno do investimento, e gerar emprego e renda para população, daí cultura e natureza poderem ser classificadas de recursos²⁵. Como

²⁴ Segundo os teóricos e planejadores de turismo do Plano Maior o Maranhão teria potencial para turismo cultural e ambiental, e posteriormente para o turismo decorrente de eventos – empresariais, acadêmicos e outros tipos de encontros promovidos por associações – assim como turismo de negócios. Esta classificação do turismo é recorrente nos manuais que tratam do tema, por exemplo, Barreto (1999).

²⁵ Segundo Marx (1985) não se pode falar de recursos naturais ou culturais como produtores de valores por si mesmos. Eles se transformam em valor somente através da ação mediadora do trabalho humano, que está organizado pela divisão social do trabalho. O trabalho humano aumenta sua produtividade de acordo com as forças produtivas nas quais se baseia. No capitalismo a circulação do valor se dá na forma mercadoria, cujo valor é dado pelo quantum de trabalho humano que elas contêm, sendo necessário antes considerar esse trabalho humano, não pela sua qualidade diferenciada, mas na sua equivalência de trabalho abstrato. No Plano Maior o sentido de recurso dado à natureza e à cultura, está relacionado ao desenvolvimento econômico, e à geração de emprego e renda para a população maranhense. Como fonte de riqueza, portanto, estes recursos devem ser mediados por uma organização da produção e pela divisão social do trabalho nela implicada. Para dar conta das questões aqui desenvolvidas considero as contribuições de Sahlins (2003) que complementa a análise da produção da mercadoria dentro de uma lógica cultural, assim como as de Appadurai (1986), que apontam para o fato de que as coisas são mercadorias em contextos históricos e sociais específicos. Urry (1996) considera que turismo é uma mercadoria, porém não especifica uma trajetória social como faço aqui, e não especifica exatamente se a mercadoria são apenas os serviços dessa indústria ou o conjunto oferecido como um todo, como

Sahlins (2003:166) afirma, a organização da produção econômica não tem apenas um sentido “utilitário”, ela é também significada culturalmente (as coisas só são coisas pelos significados culturais que lhes são investidos). Por sua vez, Appadurai (1986) afirma que as coisas têm um ciclo histórico social específico, no curso da qual elas adquirem valor econômico em situações sociais também específicas (contextos)²⁶.

As considerações deste autor me parecem importantes, porque complexificam a discussão que faço aqui sobre a configuração da cultura maranhense de forma a expressar uma identidade. A discussão sobre o turismo, posta nos termos de uma mercadoria, destaca novos agentes nos debates e embates dessa elaboração, e ao mesmo tempo, permite pensar sobre processos econômicos relacionados com a atribuição de identidade, além da dimensão política e simbólica que marca as considerações teóricas atuais sobre o tema (Hall, 1997).

Retomando Appadurai, é possível pensar que nem toda viagem para conhecer novos lugares, pessoas e paisagens pode ser classificada como mercadoria, posto que elas podem ser realizadas fora do circuito organizado pela indústria do turismo. Uma das fases de organização do turismo no Maranhão serve de exemplo, na década de 1960, o turismo aí desenvolvido não colocou esta rota de viagem num circuito de *trocabilidade* – ou seja, as ações para produzir as viagens e vendê-las não conseguiram perdurar, posto que não havia organização da produção turística para tanto²⁷, nem uma demanda neste sentido. O que tento fazer aqui – e apenas como

específico adiante. Ele salienta a dimensão cultural do turismo, ou seja, como ele se orienta por uma demanda cultural, mas que seriam insuficientes para o caso que estou analisando.

²⁶ Como ele afirma: *I propose that the commodity situation in the social life of any “thing” be defined as the situation in which its exchangeability (past, present, or future) for some other thing is its socially relevant feature. Further, the commodity situation, defined this way, can be disaggregated into: (1) the commodity phase of social life of any thing; (2) the commodity candidacy of any thing; and (3) the commodity context in which any thing may be placed.* (Appadurai, 1986:13. grifos no original). Com esta definição entre outros objetivos o autor quer ressaltar que existem mercadorias em sociedades onde predominam trocas recíprocas, assim como trocas recíprocas na sociedade ocidental e nuançar as classificações das coisas, como podendo conter nas trocas intenções de valor econômico e de reciprocidade [neste caso conforme Mauss (1950)]. Assim como, evidenciar que as coisas saem e entram da fase mercadoria, relacionadas a contextos sociais específicos em processos de longo tempo, que elas têm vida social e, portanto, uma história. É útil citar um exemplo de caso agudo de transformação em mercadoria de coisas que estavam protegidas de troca mercadoria foi a diversão. Appadurai salienta que focar sobre o que se troca, mais do que na função da troca, possibilita pensar que a ligação entre troca e valor é política, posto que o valor é um julgamento feito pelo sujeito. O valor é relativo também à demanda – não apenas à produção – considerando assim o desejo do sujeito que compra. Nesse sentido a questão é que tipo de troca é troca de mercadoria. E neste caso fazer esta análise aqui pode ajudar a compreender até quando a cultura, como expressão de identidade maranhense se manteve, ou foi protegida desta fase mercadoria.

²⁷ Dona Zelinda em entrevista, afirmou que não havia estradas, que o aeroporto era precário, havia apenas um hotel, não tinha telefone, e a luz elétrica era por gerador, esta infraestrutura não permitia transformar o potencial turístico de São Luis e Alcântara em “negócios” turísticos.

uma contribuição que merece novos desdobramentos – é sugerir a possibilidade de que o “produto Maranhão” para o mercado turístico – no seu conjunto²⁸ – e, conforme o planejamento governamental e os desdobramentos em investimentos privados, poderia atualmente ser analisado como estando na sua “fase mercadoria”, o que não acontecia antes, e que inclusive poderá sair deste “caminho” (*path*). Vale lembrar, como afirmado por Marx (1985), que uma mercadoria só existe com uma base produtiva. Mas, como acrescenta Sahlins (2003), e numa crítica e complementação a Marx, as coisas só são produzidas porque têm um significado cultural investido na sua “utilidade”²⁹. Este significado cultural do “produto Maranhão”, na minha concepção, pode iluminar as discussões sobre o processo de formação de identidade maranhense, expressado por distintas configurações culturais ao longo do tempo, conforme venho discutindo aqui.

Para realizar essa discussão apresento primeiro como foi organizado o processo produtivo, que pôde transformar o Maranhão num produto dentro da indústria do turismo, conforme sua organização internacional. Em seguida tento compreender o que o distingue dos outros produtos, ou seja, qual a lógica da demanda, conforme Appadurai, ou conforme Sahlins, o significado cultural que lhe é investido para que os consumidores se interessem por este “produto” segundo a designação dos seus planejadores.

4.1.1. A montagem do “produto Maranhão” pela lógica da indústria do turismo.

O Plano Maior procurou demonstrar sua racionalidade a partir da sua estruturação para criar o produto Maranhão, onde cada etapa de execução respondia a objetivos precisos encadeados com a etapa seguinte. A etapa de diagnóstico exemplifica os pressupostos econômicos e científicos do Plano, com uma proposta de realizar uma “radiografia” do estado: aspectos sociais, culturais, urbanos, naturais e de infra-estrutura. Dessa “radiografia” resultou

²⁸ Destaco que é no seu conjunto posto que o produto Maranhão é vendido levando em conta tudo o que será oferecido tratado como “pacotes”, que ordena o traslado, estadia, passeios, diversão e compras de outras mercadorias como os souvenirs. E nos termos da definição interna do Plano Maior o produto Maranhão somente se completou quando estas condições foram reunidas e divulgadas.

²⁹ Segundo Sahlins (2003:214): *Assim procede a economia, como locus institucional dominante [na sociedade capitalista, ou ocidental]: produz não somente objetos para sujeitos apropriados, como sujeitos para objetos apropriados. Ela joga uma classificação sobre toda superestrutura cultural, ordenando as distinções de outros setores através da oposição de seus próprios setores – exatamente como ela usa essas distinções para seus próprios propósitos (lucro). (...) Mas se elas incorporam processos lógicos e são usadas para pensar o mundo cultural (e portanto estar dentro dele), ainda assim não podem ser consideradas desmotivadas, como um produto de interesse meramente especulativo. Elas pressupõem – talvez somente de maneira inconsciente – conexões que já estão presentes na vida social, que já existem na práxis social.*

a identificação de 149 “recursos” turísticos. Paralelamente sete comissões, compostas por 120 pessoas dos diferentes setores do turismo, identificaram os problemas e potencialidades de cada um, a partir de uma classificação em pontos fracos e pontos fortes (Plano Maior, 2000:10). A população maranhense foi investigada quanto a sua percepção do turismo e dos recursos naturais e culturais do estado. No que se refere aos turistas, o diagnóstico buscou definir, por um lado, o perfil dos visitantes, e por outro lado, realizou uma pesquisa junto aos operadores de turismo ecológico na Europa, Cone sul e sudeste do Brasil, para identificar o nível de conhecimento e opinião sobre o Maranhão. As estratégias para realizar o diagnóstico do Maranhão revelam quais agentes eram considerados, pelo Plano Maior, como fundamentais para a promoção do desenvolvimento do turismo no Estado: a população maranhense, os investidores do setor, e os operadores que atuam no convencimento do turista na escolha do destino, além, é claro, do próprio poder executivo estadual. Por sua vez, a identificação de “pontos fracos” e “pontos fortes”, anuncia que caberia ao estado solucionar as questões relativas à infra-estrutura, posto que sem ela – estradas, saneamento, comunicação, urbanização, etc – não poderia ser realizada a divulgação do produto Maranhão. Ou seja, a formatação do produto, na concepção dos divulgadores do turismo, requer que primeiro haja uma infraestrutura mais geral, assim como, o ordenamento de serviços oferecidos diretamente ao turista – hotéis, restaurantes, lojas, passeios, diversão etc.

O Plano Operacional, que corresponde à fase de implantação do Plano Maior, foi subdividido em cinco Macroprogramas: 1. *Desenvolvimento* (implantar/melhorar a infraestrutura do município, os equipamentos turísticos, captar recursos governamentais e privados); 2. *Marketing* (definir a mensagem global do estado e promover sua divulgação); 3. *Maior Qualidade* (preparar o setor de serviços que são ou serão oferecidos no Maranhão para a nova realidade do turismo a partir do Plano Maior); 4 *Sensibilização da Comunidade* (preparar e conscientizar a população para o turismo); 5. *Comunicação* (que integra todas as demais na medida em que se propõe *fazer compreender, criar atitudes e motivações, mudar comportamento* (Plano Maior, 2000:27), para o desenvolvimento do turismo no Maranhão).

O *Macroprograma de Comunicação* coloca em evidência como o Plano Maior iria interligar todas as etapas de sua implantação, para que todos os esforços fossem no sentido de fortalecer a marca global produzida pelo *Macroprograma de Marketing*. Simultaneamente aos investimentos governamentais em infraestrutura, haveria um convencimento dos investidores e

prestadores de serviços locais para ampliarem seus negócios, ou criarem novos negócios ligados ao turismo. Paralelamente eles seriam treinados para as demandas dos novos turistas que estavam sendo esperados. Assim, todos os agentes do setor de serviços do Maranhão, voltados para o turismo, seriam sensibilizados através de seis programas gerais do *Macroprograma Maior Qualidade*: “Segmento de alimentação – *Sabores do Maranhão*; Setor de hospedagem – *Pousadas do Maranhão*; Área de cultura popular – *Sagrado e Profano*; Nos transportes e mobilidade – *Percorrer o Maranhão*; Na cenografia urbana – *Maranhão Bonito*; No artesanato – *Artes nas Mãos*” (Plano Maior, 2000:24. Grifos no original). O mesmo material de divulgação do Plano Maior seria utilizado para a promoção dessas campanhas de implantação do desenvolvimento do turismo, junto à população maranhense, especialmente as parcelas consideradas como mais diretamente relacionadas ao setor.

O *Macroprograma de Desenvolvimento* identificou as possibilidades de financiamento do turismo, destacando como principais fontes do governo federal: PRODETUR, PROECOTUR e Embratur (Plano Maior, 2000:16)³⁰. Foram considerados recursos indiretos da SUDENE e da SUDAM³¹, posto que os municípios onde seriam implantados pólos turísticos, integravam a área de atuação da primeira, e alguns também da segunda, sendo ambas instituições especiais de incentivo e promoção de desenvolvimento. Neste Macroprograma é ressaltado que *O desenvolvimento turístico sustentável só tem sucesso em locais que proporcionam boa qualidade de vida a seus habitantes. O PLANO MAIOR tem por base a visão simultânea do Maranhão como destino turístico e sede da vida cotidiana de seus cidadãos* (Plano Maior, 2000:19). Por isso tem como idéia implícita ao crescimento turístico o desenvolvimento integrado do estado, que inclui as dimensões sociais, econômicas, urbanas e preservação dos recursos naturais. É curioso que não mencione cultura, nem como condição para alcançar o desenvolvimento, nem como recurso para o turismo.

Entretanto, parece-me que uma mudança de percepção da “qualidade” do trabalho, pelos maranhenses, foi considerada fundamental no *Macroprograma Maior Qualidade*, e no

³⁰ PRODETUR – Programa de Desenvolvimento do Turismo do Nordeste criado na década de 1990 (Cruz, 2001). PROECOTUR – Programa para o Desenvolvimento do Ecoturismo na Amazônia Legal. Embratur – Empresa Brasileira para o Turismo.

³¹ SUDENE – Superintendência de Desenvolvimento do Nordeste, e SUDAM – Superintendência de Desenvolvimento da Amazônia.

Macroprograma de Comunicação, mudança que se direciona para classificações e sentidos do trabalho, numa perspectiva cultural. O primeiro ao salientar

...que cada maranhense (seja artista, o profissional do setor turístico, etc) pense na sua rotina e veja o que pode fazer para dar mais qualidade ao seu próprio trabalho. (...) transformar a situação atual de setores fundamentais para o bom desenvolvimento do turismo. (Plano Maior, 2000:23).

No segundo, *Macroprograma de Comunicação*, são propostas transformações e mudanças diretamente na área de comportamento, e em certo sentido, de visão de mundo que dizem respeito ao trabalho e ao investimento financeiro voltados para o turismo. O macroprograma, logo após uma pequena frase de abertura apresenta (destacadas num retângulo em tons de rosa e escritas em maiúsculas) as seguintes frases: *FAZER COMPREENDER; CRIAR ATITUDES E MOTIVAÇÕES; MUDAR COMPORTAMENTO* (Plano Maior, 2000:27). Os verbos que abrem os 11 objetivos do macroprograma evidenciam um sentido de “conscientizar” a população, como por exemplo: *sensibilizar para; conscientizar para; fazer compreender; criar opinião*. Ou seja, por um lado, há um sentido de formar uma opinião sobre novas modalidades de divisão e organização do trabalho, assim como de investimento. E por outro lado, de saber satisfazer os turistas mediante este trabalho, e ao mesmo tempo, continuar a divulgação do Maranhão no cotidiano dos moradores do estado.

Portanto, o Plano Maior mostra as etapas para formar um produto turístico, neste caso o Maranhão, pautada na lógica de funcionamento do turismo internacional. Primeiro, porque foram as operadoras de turismo ecológico da Europa, sudeste do Brasil e Cone Sul, que responderam às questões relativas ao nível de conhecimento e avaliação dos recursos turísticos do estado, de forma a orientar as ações dos planejadores estaduais do turismo. Segundo, porque a estratégia de desenvolvimento, localmente, procurou divulgar para a população o novo tipo de turista que viria ao estado, e treina-la para receber este novo turista. Terceiro, porque procurou convencer investidores locais e de fora da eficácia e eficiência do Plano, através do planejamento pautado nos padrões internacionais do turismo, e do elenco das agências governamentais para captação de recursos. Quarto, providenciou a montagem da infra-estrutura, que seriam de responsabilidade do governo estadual – estradas, comunicação, aeroporto, etc.

As interrelações dessas distintas atividades, revelam também a lógica produtiva do setor do turismo, ou seja, sua divisão interna de trabalho e sua força produtiva, implementada pelo Plano Maior no Maranhão. Somente assim uma parte da preparação do produto turístico Maranhão estaria realizada. Neste processo foram envolvidos tanto os moradores do estado, como os investidores já existentes e os que poderiam ser convencidos a investir, sendo maranhense ou não. Penso que dessa forma pode-se entender o sentido de “recurso” atribuído à cultura e à natureza na fala de abertura do Plano Maior, assinada por Roseana Sarney, enquanto governadora do Maranhão. Dessa forma, a governadora poderia oferecer desenvolvimento econômico para o estado, atuando para empresários locais e para os trabalhadores. Dessa forma, também, o Maranhão parecia ter a oportunidade de se inserir com sucesso na economia mundial “globalizada”³². E por fim, concluída a montagem desta fase produtiva, o Plano Maior investiu fortemente na implementação do Macroprograma de Marketing, que fecha as ações necessárias para a criação e sucesso do produto turístico Maranhão, na concepção dos planejadores.

Segundo um jornalista³³ que entrevistei, não se pode falar de um produto turístico sem que se tenha a divulgação e a preparação interna. Na opinião dele somente após o Plano Maior pode-se falar do “produto Maranhão”, porque o plano realizou estas duas etapas. Deu como exemplos a restauração, ampliação e sedimentação da oferta de serviços da área do centro histórico de São Luis, que passou a requerer maior tempo para conhecê-lo³⁴; surgimento de pacotes de turismo para o pólo dos lençóis maranhenses; e, uma conscientização dos grupos de boi para cumprirem o horário das apresentações – não se atrasar, posto que para turistas isso não fazia sentido, como para maranhenses, os quais, enquanto o boi não chegava, aproveitavam para conversar e beber calmamente³⁵. Além disso, como ele enfatizou, o turista quer conforto, nesse sentido, sem hotéis e outros serviços oferecidos de acordo com as

³² Quanto ao crescimento do turismo no estado atualmente, segundo Carlos Martins (funcionário público do setor de turismo em entrevista), entre 2003-4 houve um crescimento de mais de 35% do setor, havendo lotação completa dos hotéis.

³³ Este jornalista prestou serviço ao setor de turismo no Maranhão, assim como a agência de divulgação do turismo no estado, porém não se considera um especialista do setor. Entretanto, escrevia textos para revistas sobre o turismo no Maranhão assim como para subsidiar *Fã Tur* – grupos de jornalistas especializados em turismo que vão a lugares de destino, em geral com patrocínios governamentais, para escrever posteriormente reportagens nas revistas especializadas.

³⁴ Esta questão é fundamental porque a oferta de atrativos se relaciona com a permanência do turista no lugar de destino. Portanto, a ampliação do centro histórico de São Luís poderia implicar na necessidade de um tempo maior para conhecer toda a cidade.

³⁵ No capítulo 1 dei o exemplo de um locutor que associou tradição com pontualidade num arraial central.

expectativas de conforto, não poderia haver o produto turístico Maranhão. O investimento em marketing foi fundamental para que fossem criados os pacotes de turismo – traslado, hospedagem, em especial para os Lençóis e São Luís. Nesse sentido o marketing integra a formação do produto para que ele seja conhecido e vendido, caso contrário a preparação interna não terá retorno. A seguir descrevo o *Macroprograma de Marketing* do Plano Maior e suas estratégias e orientações para criar o produto Maranhão.

4.1.2. Estratégias de venda do “produto Maranhão”: o marketing.

O Marketing do Plano Maior foi subdividido em quatro programas, cada um deles destinados a grupos específicos relacionados com o turismo³⁶: os profissionais de turismo (operadoras); os investidores (gestores de espaços e equipamentos turísticos); a imprensa (classificada como formadora de opinião); população maranhense; e, os turistas. Esses programas resultaram em campanhas de venda e promoção do produto Maranhão, que parece abarcar todos os grupos e profissionais que atuam no turismo, além dos próprios turistas. Por essa estratégia o Maranhão é divulgado entre as empresas que convencem o turista sobre a escolha do destino; entre as empresas que montam os equipamentos turísticos; entre os jornalistas, que são considerados formadores de opinião e assim suscitam o desejo de conhecer o estado como se fosse independente de um convencimento direto, e, obviamente, entre possíveis turistas. Complementam a estratégia de marketing, porém derivada de um outro macro objetivo do Plano Maior, a conscientização da população maranhense, em cada um dos pólos, da importância do turismo para o desenvolvimento do estado e geração de emprego e renda³⁷.

³⁶ Estou seguindo a terminologia dos técnicos que redigiram o plano maior. Equipamentos turísticos no caso são os hotéis, restaurantes, e outros estabelecimentos que prestam serviços ao turista. Agências e operadoras responsabilizam-se pela venda da viagem ao turista, incluindo o transporte, acomodação e programações durante a estadia.

³⁷ Foi produzido apenas um folder especificamente para a população, juntamente com o PROECOTUR, de sensibilização da comunidade da Floresta dos Guarás. O Plano Maior, como indiquei antes realizou o macroprograma de sensibilização da comunidade, que se deu tanto entre as pessoas envolvidas diretamente com a prestação de serviços, inclusive entre os realizadores da cultura popular, tendo em vista os eventos promovidos pelas instituições culturais. Também foram realizadas atividades nas escolas, no caso voltado para o conhecimento e divulgação da cultura popular. Este treinamento contou com a participação também das instituições de educação do governo estadual. Em todas elas o Plano Maior fornecia o próprio material de divulgação do turismo como parte dessa sensibilização. Carlos Martins (entrevista, 2004).

O marketing vem sendo desenvolvido por uma empresa privada a VCR Comunicação e Marketing. Segundo um dos seus funcionários, é a primeira vez que o estado investe tão fortemente na divulgação, como se vê na sua fala abaixo:

Existiam iniciativas mais tímidas na divulgação. Nunca foi uma tão, assim... determinada como foi agora no governo de Roseana. Que foi uma determinação que ela teve. Tanto que ela criou um plano pra que isso não fosse assim... não se perdesse com o final do governo dela, espero que não se perca. Porque é um plano bem estruturado. Espero que ele vá pra frente. Agora de outros governos eu não sei, principalmente por eu ser de fora.

Este investimento em marketing pelo Plano Maior, transparece na própria trajetória do profissional citado acima, que veio do Sudeste do País, convidado especialmente para trabalhar na divulgação turística do Maranhão. Na sua opinião, a propaganda foi pensada de acordo com o diferencial de cada pólo, que resultou na campanha voltada para os turistas: *Maranhão. O segredo do Brasil*. Do ponto de vista do marketing, os autores do Plano Maior consideram que:

*A força de uma marca está na coerência que é estabelecida entre ela e o produto. Uma boa marca dispensa informações complementares, fala por si só e remete diretamente ao produto. (...) [A marca] 'Maranhão. O segredo do Brasil' (...) É composta de ícones e cores que melhor caracterizam **a natureza e a cultura** maranhense. É uma marca geral que integra todos os pólos turísticos estabelecendo unidade estética e conceitual entre as diferentes regiões (...) cada um dos 5 pólos tem sua marca específica. (...) Para a veiculação, apenas a marca geral aparecerá sozinha. Já as marcas dos pólos, mesmo nas propagandas individuais, virão sempre acompanhadas da marca do Estado. Graficamente, optou-se por uma tipologia moderna e duradoura, em harmonia com a política de um Estado que está fazendo grandes transformações em busca de um futuro melhor. (Plano Maior, 2000:21. Grifos meus).*

Nesta citação são apresentados os objetivos e a definição de marketing que norteiam a propaganda turística veiculada pelo governo do estado do Maranhão³⁸. O Plano Maior,

³⁸ No total são 7 documentos, inclusive o Plano Maior: um álbum –destinado às operadoras de turismo; 1 folheto; 2 folderes; um guia – os três últimos destinados aos turistas; 1 folder destinado à conscientizar a população de um dos pólos voltados ao ecoturismo. Aqui chamei este conjunto alternadamente de folhetos ou material de divulgação. Quando os cito, faço a indicação da fonte. O governo estadual não é o único a produzir material de promoção turística do estado do Maranhão. Também encontrei material produzido pela Prefeitura de São Luís, mas apenas na segunda estada no campo (junho/julho-2002), sendo um material menos variado, de apresentação menos luxuosa, circulando em menor quantidade. Quase toda programação cultural do São João de São Luís, por exemplo, foi produzido pela FUNCMA nos anos de 2001-2. A Prefeitura também o fez, mas em uma escala muito pequena. Ressalto ainda que o material de propaganda analisado aqui foi confeccionado por uma empresa privada de comunicação, contratada pelo governo do estado. A descrição mais detalhada deste material encontra-se no anexo 3.

segundo sua estratégia de desenvolvimento, subdividiu o estado em *cinco Pólos potenciais (...)* [considerando] *os recursos naturais e sócio-culturais dos municípios que constituem cada pólo de atração* (Plano Maior, 2000:17 – grifos meus)³⁹. São eles: **Floresta dos Guarás; Parque dos Lençóis; Delta das Américas; São Luís; e, Chapada das Mesas**. Cada um desses pólos apresentava recursos distintos, os quais, nos folhetos turísticos, são apresentados como tendo qualidades intrínsecas de “natureza” e de “cultura” exclusivas do Maranhão e dos maranhenses, que convenceriam o turista a visitá-lo. Simultaneamente eles procuram organizar a alocação dos serviços e ordenar a oferta dos produtos, tendo em vista a expectativa de retorno dos investidores e das operadoras de turismo ao montarem pacotes de viagens para cada um deles. A classificação dos pólos também ajuda a pensar sobre os tipos de turista esperados, e dessa forma revela a lógica da demanda, ou os significados culturais que esta montagem busca responder, e não apenas sua “utilidade”. A seguir apresento um quadro, organizado conforme a caracterização dos pólos feita pelos idealizadores do Plano Maior, segundo o tipo de turismo, atividades e origem dos turistas:

Quadro dos Pólos Turísticos do Maranhão segundo tipo de turismo, atividades, e origem dos turistas

Pólo	Parque dos Lençóis	Delta das Américas	Floresta dos Guarás	Chapada das Mesas	São Luis
Tipo de turismo	Ecoturismo	Ecoturismo	Ecoturismo	Ecoturismo ¹	Cultural
Atividades	Contemplação Caminhadas Banhos em lagoas	Contemplação Navegação Exploração Pesquisa	Observação de pássaros Navegação Pesca Esportes náuticos	Lazer em cachoeiras Esportes radicais	Arquitetura museus de cultura popular Festas populares
Local de origem dos turistas	Europa Cone Sul Sudeste do Brasil	Europa Cone Sul Sudeste do Brasil	Europa Cone Sul Sudeste do Brasil , EUA	Estados vizinhos esportistas Maranhenses	Todos os turistas dos demais pólos

Fontes: Dados do Plano Maior e do Álbum.

¹No Plano Maior este pólo é classificado para Lazer e Aventura, entretanto, atividades propostas são realizadas em espaços naturais (cachoeiras e montanhas), a partir de uma associação natureza com práticas arriscadas, ou lugar de descanso e relaxamento. Por isso do ponto de vista analítico, estou considerando como ecoturismo, porque também estar associando turismo e natureza.

³⁹ No total o Plano atinge 19 municípios do Estado agrupados nos seguintes pólos: **Floresta dos Guarás** (municípios: Cururupu, Guimarães, Cedral e Porto Rico); **Parque dos Lençóis** (Barreirinhas; Humberto de Campos, Primeira Cruz, Santo Amaro do Maranhão e Morros); **Delta das Américas** (Tutóia, Paulino Neves e Araiões); **São Luís** (São Luís, Alcântara, São José de Ribamar, Raposa e Paço do Lumiar); e, **Chapada das Mesas** (Carolina, Imperatriz e Riachão).

Há um ordenamento do tipo de turismo como ecológico e cultural, que reporta aos recursos de turismo no Maranhão: natureza e cultura. Predominam os pólos onde se realiza turismo ecológico, porém as atividades são distintas para cada um deles, variando da contemplação e atividades que remetem a calma (caminhadas e banhos), proposta para o Parque dos Lençóis, até a aventura com um sentido mais radical – associada a práticas de esportes radicais ou esportes náuticos – Chapada das Mesas e Floresta dos Guarás. Para todos eles o local de origem dos turistas é mais ou menos a mesma – Europa, Cone Sul e Sudeste do Brasil – com exceção da Chapada das Mesas, onde os turistas seriam de origem regional. Apenas o pólo São Luís teria um turismo cultural, com ênfase na arquitetura e nas festas populares, o qual, como “porta de entrada” do estado, poderia receber os turistas de todos os outros pólos. Este ordenamento sugere uma classificação cultural da natureza, perceptível nas atividades propostas para cada pólo indo da contemplação até a aventura. Esta classificação evidencia uma significação da natureza baseada na presença humana – indo da quase ausência da ação humana “natureza intocada”, até uma natureza com maior presença da ação humana, que diminui sua intocabilidade. Esta caracterização das atividades também reflete sua proximidade maior ou menor de centros urbanos, como também, se já são lugares onde existia turismo anteriormente, como, por exemplo, a Chapada das Mesas já tem uma estrutura voltada para o lazer das cidades vizinhas.

Esta classificação da natureza como mais ou menos intocada pela ação humana, mais ou menos próxima de centros urbanos, assim como se já era explorada pela população local para o lazer, parece condicionar junto a qual público se fará sua divulgação. Neste sentido quanto mais a natureza é classificada como intocada, a origem do turista se assemelha – países europeus, cone sul e sudeste do Brasil – não por coincidência onde o nível de vida da população é mais elevado, nos respectivos continentes e dentro do país. No Brasil, a cidade considerada de maior prioridade é São Paulo, na Europa – os países França, Alemanha, Portugal; no Cone Sul – Argentina. Neste sentido, seguindo a proposta de Sahlins (2003), se os significados culturais explicam a produção dos “bens”, este ordenamento dos pólos pelo Plano maior, sugere que os turistas, com estas origens nacionais, teriam um interesse

específico pela natureza “intocada”, e/ou num tipo de cultura, que São Luís oferece, pautada nas festas populares.

Como a força de uma marca está na coerência que é estabelecida entre ela e o produto, os profissionais de marketing, procuraram expressar as qualidades de natureza e cultura de cada pólo graficamente. Há uma concepção estética: cores, ilustrações e projeto gráfico, que se repete em todas as marcas, a geral, para o estado, e a dos cinco pólos em que ele se divide, como se vê abaixo⁴⁰:



A elaboração dessas marcas, como afirmado no macro-programa de marketing, enfatiza uma tipologia de letras que reforça uma semelhança entre os pólos. Por outro lado, as figuras estilizadas, em linhas simples, procuram retratar os atrativos geográficos específicos de cada pólo, e uma produção cultural para São Luís, que lembra sua arquitetura colonial. Letras e desenhos são assemelhados pela sinuosidade de formas, que parece transpor para as marcas os ritmos da musicalidade local, considerados pela empresa de propaganda, como característica distintiva do Maranhão. O colorido das marcas parece evocar as cores das

⁴⁰ As fontes para as imagens são: http://www.geplan.ma.gov.br/turismo/mac_marketing.htm; http://www.geplan.ma.gov.br/turismo/sao_luis.htm; <http://www.geplan.ma.gov.br/turismo/floresta.htm>; <http://www.geplan.ma.gov.br/turismo/lencois.htm>; <http://www.geplan.ma.gov.br/turismo/delta.htm>; <http://www.geplan.ma.gov.br/turismo/chapada.htm>.

indumentárias das danças e folgedos populares, também distintivas do Maranhão de outros destinos turísticos, compondo assim um dos significados de identidade atual⁴¹. Nesse sentido, o objetivo de construir uma marca que remeta diretamente ao produto, parece ser alcançado, pelo menos graficamente.

Essas marcas, através da propaganda e a mediação nela implicada, apresentam os elementos que *melhor caracterizam a natureza e a cultura maranhense*, para turistas, investidores e população maranhense. Na sua construção natureza e cultura, com ênfase nas manifestações populares e na história, são inter-relacionadas para caracterizar o Maranhão como um lugar único e que, portanto, deve ser visitado. A categorização dos recursos orienta a divisão em pólos, e permite estabelecer relações entre elementos dispersos, reunidos como uma unidade, por conta disso não são pólos turísticos separados que são oferecidos, mas o produto Maranhão que os reúne, reforçado pela norma, de que a marca Maranhão, deve sempre acompanhar a divulgação de um pólo específico, afirmando em ato o que as marcas apresentam graficamente⁴².

Portanto, o material de divulgação completa a formação do produto Maranhão para o mercado de turismo, realçando suas especificidades baseada na significação de natureza e num recorte de produções culturais. A classificação dos pólos mostra que tipo de demanda turística busca-se atender, segundo sua categorização, destacada no quadro acima, seria: uma formação cultural da cidade de São Luís, e uma significação de natureza numa escala de intocabilidade. Algumas considerações do funcionário da VCR, podem elucidar melhor a lógica da demanda, que orientou este recorte de atrativos para o “produto Maranhão”. Veja-se a fala abaixo, especificamente sobre São Luís:

O turismo aqui de São Luís, ele é ligado diretamente à cultura. Por que, qual o diferencial que se tem para oferecer pro turista? É a arquitetura, e a cultura, que é muito diferenciada e muito rica. Então tudo que liga São Luís e Alcântara. Então, uma preocupação muito grande do governo, da secretaria de turismo, tem pessoas pra fazer essa ligação.

⁴¹ Em entrevista com o profissional de propaganda da empresa que criou a campanha de marketing, foi afirmado que os elementos distintivos do Maranhão seriam a batida percursiva das músicas de cultura popular assim como as cores das indumentárias, especialmente do bumba meu boi.

⁴² Relembro aqui trecho da citação que define o marketing: *Para a veiculação, apenas a marca geral aparecerá sozinha. Já as marcas dos pólos, mesmo nas propagandas individuais, virão sempre acompanhadas da marca do Estado.* (Plano Maior, 2000:21. Grifos meus).

Mas cultura divulgada em São Luís é direcionada para algumas atrações bem delimitadas. Algumas expressões que podem ser transformadas em eventos culturais, simplesmente não são consideradas nos folhetos de divulgação turística. O caso do reggae é ilustrativo de como o marketing excluiu manifestações culturais, consideradas inadequadas para exprimir a distinção do produto Maranhão. Segundo uma das explicações o reggae seria muito específico da população mais pobre, recoberto pelo estigma da violência, importado de fora e recente na cidade, localizado em bairros “perigosos”, sem condições de garantir segurança ao turista⁴³. Da mesma forma manifestações que podem ser classificadas de erudita não fazem parte da montagem de atrações para o turista que visita São Luís, sendo evitado pelo governo este tipo de divulgação, segundo o representante da agência VCR. Por exemplo, o Teatro Artur Azevedo, a partir da contratação de Fernando Bicudo como seu diretor em meados dos anos 1990, foi reformado para receber montagens de espetáculos eruditos como óperas, porém não pôde ser aproveitado para atrações culturais para o turismo, ficando aberto apenas a visitação como se fosse um museu.

Outra questão relativa à composição dos atrativos do pólo São Luís, diz respeito ao enfoque das praias da Ilha no material de divulgação. Em 2001, participei de uma reunião avaliativa do Plano Maior, com a presença dos prefeitos das cidades da Ilha, secretários municipais de turismo, e, os técnicos do Plano. Paralelo a acusações, feitas pelos administradores municipais, aos técnicos do Plano Maior de privilegiarem a divulgação do pólo Parque dos Lençóis, em detrimento do pólo São Luís, eles também criticaram a ausência das praias dos seus municípios nos folhetos turísticos. Especialmente o prefeito de Raposa, onde há praias que lembram a paisagem dos Lençóis. A defesa da sub-gerente de turismo, Kátia Xavier, da estratégia do Plano Maior, parece resumir a proposta de formatação do produto Maranhão de forma muito clara. Ela enfatizou que esses atrativos não faziam parte da cidade de São Luís, por não terem condições de concorrer em beleza cênica com Pernambuco, por exemplo. E quanto à Raposa, considerava que suas praias eram bonitas, mas não suficientemente urbanizadas para serem divulgadas. Havia rivalidades políticas perpassando o

⁴³ O mesmo jornalista citado acima me fez estas considerações durante sua entrevista. Ele me relatou que ouvira por acaso um turista que conversava com outro surpreso por não ter visto nada de reggae na cidade e que gostaria de ver. Ele considerou que não poderia indicar um salão de reggae para o turista porque ficava num bairro pouco seguro, onde o turista seria, com certeza, assaltado. Com relação à resistência ao reggae na construção da identidade maranhense ver Silva (2000).

debate⁴⁴. Entretanto, nessa resposta, havia mais do que rivalidade política, uma determinação em manter uma coerência interna do produto Maranhão – aliando infra-estrutura e expectativas da demanda – decorrente do controle do conhecimento sobre o que seria “desenvolvimento turístico”, reforçado, naquele momento, pelo sucesso que o Plano Maior estava alcançando.

Portanto não é qualquer “cenário natural”, nem qualquer expressão da cultura que interessa ao turismo, mas um recorte específico, baseado nas manifestações populares, e ainda assim, dentro das produções populares há aquelas que são privilegiadas, no caso manifestações da cultura popular relacionadas com tradição. Veja-se o que fala o funcionário da VCR:

A gente tenta trabalhar o respeito pela tradição. Tanto que a gente não quer divulgar, o governo não quis, e a agência também parte da mesma filosofia, que a gente não deve divulgar... Por exemplo, o bumba meu boi, muitos grupos tão querendo... Eles precisam ganhar dinheiro. Então o que é que eles estão fazendo, não tão respeitando a religiosidade que é ligada ao bumba meu boi. Então muitos já estão fazendo fantasias de plumas, que é mais ligada ao carnaval, e tal. Esse tipo de evento a gente nem divulga.

Neste trabalho seletivo a empresa de marketing conta com o apoio dos funcionários dos órgãos culturais, os quais revisam textos explicativos sobre cultura popular, veiculados em folhetos de divulgação. Durante a entrevista, de onde retirei o trecho acima, foi destacado o nome de dona Zelinda Lima como uma colaboradora assídua, de certa forma, uma autoridade⁴⁵ nas questões de cultura popular, e os nomes de Michol, Bulcão e Godão⁴⁶. Além disso, cabe aos órgãos culturais fazerem a classificação, ordenamento e regulação das atrações populares, incluídas nas festas juninas, uma das atividades oferecidas para turistas em São Luís.

Portanto, a cultura popular e a natureza que conferem especificidade ao produto Maranhão no mercado turístico constituem-se, dentro do material de propaganda, através de um determinado ângulo. Não é qualquer produção popular, não é também qualquer natureza,

⁴⁴ Na época a representante do turismo do governo municipal de São Luís era a filha do então prefeito Jackson Lago, o qual é rival político do grupo Sarney.

⁴⁵ Said (1990) trata da questão da autoridade para validar as representações que são construída dentro de um campo intelectual, como sendo legitimador de imagens recorrentes que se formam ao longo do tempo. Este parece ser o caso de Dona Zelinda, o que para o turismo pode ser mais significativo tendo em vista sua posição de destaque na constituição das instituições do turismo e da cultura no âmbito do governo estadual.

⁴⁶ Todas estas pessoas foram tratadas nos capítulos anteriores, relembro aqui que Maria Michol dirigia o CCPDVF, Bulcão era o presidente da FUNCMA em 2001 e 2002, Godão, além de assessor da FUNCMA, idealizou a Companhia Barrica e continuava como um dos seus principais diretores.

mas antes dimensões da cultura e da natureza que o material divulga. Fica evidente que sua elaboração obedece a uma lógica da produção do turismo, muito mais do que uma lógica da cultura maranhense, apesar de muito do que se escreve sobre o Maranhão no material de divulgação procure oferecer um panorama de conjunto, onde tudo se encaixa e faz sentido. Por que se procura determinado ângulo para compor as representações que explicam o Maranhão e os maranhenses para compor este produto turístico? Segundo as informações da própria agência esta composição primeiro considerou o que existia no Maranhão, e a forma de relação do maranhense com a sua cultura. A agência constatou o grande orgulho pela identidade local, um sentimento nativista, como se vê na fala abaixo do funcionário da agência VCR, dando sua opinião pessoal:

O maranhense tem uma identidade específica, eu por ser de fora, acho que consigo vislumbrar isso mais do que o próprio maranhense. Eu digo que, uma coisa que eu acho apaixonante no maranhense, é o amor que ele tem pelo Maranhão e pela sua cultura, não é nem um brasileiro, já é quase um caso a parte. Você falar mal da cultura maranhense, prum maranhense, você ofende demais. Falar mal até do Maranhão... Até se você reclamar do calor, do clima, de alguma coisa assim... Pelo menos pros maranhenses mais assim, antigos, que eu conheço, os verdadeiros, eles se ofendem muito. O maranhense, ele é apaixonado pelo Maranhão. Eu acho que isso é um diferencial deles. Eu acho que eles são apaixonados pelas terras dele. Eles admiram e gostam da terra deles. Se você fala que falta muita coisa, eles dizem não aqui não falta, aqui tem isso, aqui tem aquilo.

Por outro lado o jornalista que me deu informações sobre seu trabalho junto a *fãs tur*, faz afirmações que vão na mesma direção da fala acima, destacando que o maranhense fica ofendido quando se fala mal de um bumba boi. Mesmo que o estado seja provinciano – no sentido de que outros valores locais só são reconhecidos, quando são aclamados fora do estado, citando como exemplo o caso do sucesso do músico Zeca Baleiro – no que se refere às manifestações populares elas são admiradas, independente da apreciação daqueles que vem de fora. Na sua concepção, no Maranhão não houve necessidade de um estímulo governamental de valorização da cultura popular. A cultura popular é tão recorrente na vida cotidiana do maranhense que ele não sabe defini-la, e por sua vez, vem sendo amplamente estudada pelos intelectuais, em especial o boi e o tambor de crioula. E são estas danças, junto com o cacuriá, que são tratadas no material turístico de divulgação, para completar o produto Maranhão. Portanto, na lógica de produção do turismo é necessário encontrar para o lugar de destino uma especificidade e, no caso maranhense, foi uma natureza intocada; e, uma cultura popular

relacionada com tradição, identidade, e variedade. (*Eu acho que aqui em São Luís, aqui em São Luís não, no Maranhão, tem-se um respeito muito grande pela cultura popular. Ela não é marginalizada como é em outros estados, se é que outros estados têm uma cultura tão forte quanto a daqui.* Funcionário da VCR) Dessa forma a cultura popular maranhense quase sempre vem acompanhada com o adjetivo riqueza, além do tradicional, riqueza que indica variedade, mas no caso do turismo e da lógica da elaboração do produto, também está sendo transformada em riqueza que significa desenvolvimento econômico.

Esta formação do produto turístico procurou corresponder às expectativas do mercado de turismo, no que se refere à organização da produção do turismo, como visto anteriormente. Mas esta mesma lógica parece que direcionou a busca do “diferencial” para o produto Maranhão com base numa outra lógica, a lógica da demanda, no sentido de trazer de fato aquilo que faz do Maranhão um produto específico, para além da montagem dos serviços inerentes ao processo de produção turística, e que lhe possibilita concorrer com outros hotéis e serviços oferecidos em todos os destinos turísticos. Como salienta Appadurai, a demanda é uma expressão econômica de uma lógica política do consumo⁴⁷, na minha concepção é ainda mais apropriado pensar, para o caso maranhense, que os processos econômicos, relativos ao turismo, também mudaram significados políticos e culturais locais, havendo influências mútuas entre essas dimensões da vida social.

É novamente na entrevista do funcionário da agência VCR que o objetivo de construir o produto para “atender a uma lógica da demanda turística”, expressa-se como uma das metas do Plano Maior. O Maranhão foi divulgado em determinados nichos do mercado de turismo, e

⁴⁷ *Demand, that is, emerges as a function of a variety of social practices and classifications, rather than a mysterious emanation of human needs, a mechanical response to social manipulation (as in one model of the effects of advertising in our own society), or the narrowing down of a universal and voracious desire for objects to whatever happens to be available. (p. 29). Demand is thus the economic expression of the political logic of consumption and thus its basis must be sought in that logic. (Appadurai, 1986:31.Grifo meu). [mais adiante, na mesma página, o autor afirma] Demand thus conceals two different relationships between consumption and production: 1. On the one hand, demand is determined by social and economic forces; 2. on the other, it can manipulate, within limits, these social and economic forces. The important point is that from a historical point of view, these two aspects of demand can affect each other. (grifado pelo autor). Entretanto concordo com Sahlins, que os processos simbólicos são acompanhados rapidamente por mudanças econômicas, provocando novos arranjos simbólicos. Este autor quer destacar as influências mútuas e constantes entre organização da econômica e readaptações simbólicas no ocidente. Sua crítica incidi sobre subordinação da superestrutura pela infraestrutura. No caso maranhense, houve um grande investimento econômico e de treinamento da mão de obra, onde os processos econômicos e políticos se influenciaram mutuamente, e certamente pode haver novas resignificações para as produções culturais. Internamente o turismo também era significado como desenvolvimento econômico, e externamente o turista pretendido era o que tinha maior renda.*

não indiscriminadamente⁴⁸. Procurou-se, por um lado, evitar o turismo de massa que poderia ameaçar ecologicamente o Parque Nacional dos Lençóis, por isso, para este pólo, a proposta era um turismo de “contemplação” da natureza. E por outro lado, o turista interessado em cultura popular fora de circuitos “carnavalizados”, semelhantes ao que ocorreu com o carnaval do Rio de Janeiro. Ou seja, a dimensão de uma cultura enraizada, vivida, admirada e sentida pela população local, com um forte controle sobre as transformações das manifestações culturais através da tradição [que também é aproveitada pelas instituições culturais oficiais para exercer o controle sobre a cultura popular a seu modo], transformou-se num “diferencial” na elaboração do produto Maranhão, nos folhetos de divulgação, e a partir disso escolheu-se onde e para quem oferecer este produto:

Que o turista que se interessa por isso é o turista europeu, que tem esse perfil e o paulista [de apreciar a contemplação da natureza] (...)

Tem o típico turista que é aquele que tá sentado no hotel e quer, por exemplo, que um grupo de bumba meu boi vá dançar lá. Pra esse turista você pode apresentar qualquer grupo, inclusive esse que já está se tornando carnavalesco. É o turista que vem pra curtir o hotel. Ainda existe esse tipo de turista, e muito, mas que... Não muito que vem pra cá. Agora, o turista que vem pra ir pra rua, se você falar se ele quer ir num show, ou se ele quer ir lá na rua da casa do boiero, ele prefere ir lá. Tem esse perfil, sim, de turista que vem pra cá. [Por que as pessoas estão buscando o tradicional?] Porque já cansaram do carnaval, desse enlatado que já virou, mesmo aqui no Brasil a gente já tem. Em São Paulo, no Rio... Acho que o turista... Por isso que tem esse perfil do turista paulista, que é o turista que procura o diferente, aquilo que ele não viu, que não chega lá, não tem como um grupo desse chegar lá.

Mas se o diferencial é a cultura maranhense e suas paisagens “naturais”, parece-me que nesse processo de construção do produto, os serviços são escondidos, não que eles não sejam importantes (*o turista quer conforto*), mas eles interessam por que vem junto com uma experiência de cultura, de uma identidade, e de apreciação de natureza como observador contemplativo. Melhor dizendo, o produto turístico Maranhão, que foi elaborado segundo a lógica da produção turística, transforma-se em algo mais do que serviço ao ser apresentado pela lógica da demanda, ele se transforma numa possibilidade de uma experiência de identidade, conforme sua definição e qualificação nos textos dos folhetos turísticos sobre o Maranhão. O consumo direto aparece com sutileza, oferecido de forma diluída, em meio aos adjetivos e qualificativos que descrevem, em tom romantizado, o Maranhão para os turistas.

⁴⁸ Até o ano de 2002, quando encerrei a coleta de dados no campo o governo do Maranhão mantinha dois escritórios de turismo fora do estado, um em São Paulo e outro em Buenos Aires – Argentina.

Dessa maneira estou sugerindo que pela lógica da demanda, o produto Maranhão se complementa enquanto uma experiência de identidade, ou seja, o produto turístico é o “Maranhão como uma experiência de identidade”, e é isso que move os turistas que são convencidos pelos folhetos, a visitá-lo.

Nesse processo a propaganda tem a função de convencer, e quando o consegue, fazer uma mediação da relação dos turistas com os locais, como um balizamento daquilo que será encontrado e a forma como deve ser compreendido pelo turista⁴⁹. E, por outro lado, os maranhenses são orientados sobre a forma adequada de apresentar sua cultura para os turistas, assim como qual a forma de trata-los, especialmente na oferta de serviços – hotelaria, comércio, gastronomia, transporte e guias. Assim, a propaganda parece fazer uma triangulação nestas relações, com uma função de mediadora, traduzindo para ambos como devem proceder nesta relação entre supostos diferentes. No próximo item complemento a análise desse produto Maranhão como uma experiência de identidade, focando como os folhetos compõem uma cultura maranhense, e uma natureza significada como paisagem. Tento compreender como os planejadores governamentais do turismo contribuem para formular uma identidade maranhense para os turistas, enquanto “novos” agentes nesse debate, conforme venho tratando nesse trabalho.

4.2. *Venha para essa festa que é o Maranhão*⁵⁰: folhetos turísticos e oferta de “cultura” maranhense

Na concepção dos planejadores do turismo no Maranhão é perceptível a importância da propaganda, a partir da qual são montadas estratégias de convencimento para o turista, para os maranhenses e para os investidores. Através dela o estado é apresentado aos visitantes para

⁴⁹ Aqui não estou me propondo a fazer uma análise de recepção de mensagem. Tenho os folhetos como um material etnográfico que me permite entender como eles apresentam o Maranhão para os turistas e para os locais. Porém concordo com Sahlins citado acima, a economia “produz não somente objetos para sujeitos apropriados, como sujeitos para objetos apropriados” (214). Nesse sentido os folhetos são analisados pensando que tipo de sujeito ela deseja produzir, sem considerar até onde ela consegue convencer, nem as interpretações que os turistas fazem sobre elas.

⁵⁰ Frase de chamada do livreto festas populares do Maranhão, que integra o material de divulgação do Maranhão para o turismo, destinada para operadoras e para os turistas, assim como para a população maranhense, especialmente alunos de primeiro e segundo grau e de graduação. Carlos Martins, em entrevista. Pinho (1998) analisa guias de turismo que apresentam qualificativos semelhantes para Salvador, alguns produzidos na década de 1950. Sua análise está voltada para dimensão ideológica desses folhetos em produzir uma “Bahia no fundamental”.

convence-los a vir conhece-lo. Nela também é reservado um espaço para promover nos moradores o sentimento de orgulho pelo que fazem, que parece se transformar naquilo que eles “são”, e onde é sugerido que este sentimento pode se transformar em ganhos econômicos e de desenvolvimento. Portanto, os maranhenses deveriam procurar o modo adequado de mostrar o Maranhão, re-apresentando o que fazem, como aquilo que eles são ou devem ser, para quem os visita. Aqui estarei analisando especificamente como os folhetos formulam uma cultura do Maranhão, delimitando suas qualidades, que confere um suposto caráter ao povo maranhense, adequado para atrair turistas.

No material de divulgação turística do Maranhão, percebe-se três elementos em comum: localizar espacialmente o estado do Maranhão; destacar sua especificidade cultural e geográfica; e, no que se refere ao pólo São Luís, definir a cidade de São Luís como a “expressão” de uma cultura maranhense. Todos os folhetos apresentam para os turistas os atrativos culturais e naturais do estado, sendo concentrada as ofertas culturais em São Luís. Para os investidores e moradores são destacados os ganhos econômicos, lucro para os primeiros e emprego e renda para os segundos. Cabe ao governo, quando ele se posiciona, ser o agente que se compromete em propiciar as condições de desenvolvimento do setor.

Com exceção do livreto sobre cultura popular, todas os folhetos iniciam apresentando o estado através de mapas, posicionando-o numa região específica do globo. O esforço de localizar o estado se dá por uma aproximação gradual e decrescente, partindo de um mapa mundial, para América do Sul, Brasil, Maranhão, Ilha de São Luís, até a cidade de São Luís e o traçado de suas ruas. Como se procurasse aproximar lentamente o turista, ou o investidor, do lugar que ele vai conhecer ou realizar seu empreendimento. Ainda que não haja um esforço comparativo com outras regiões do globo, uma cultura maranhense é posta em relação com a nação, para em seguida ser destacada naquilo que ela tem de específico, o que aproxima e distancia o Maranhão do Brasil, como na seguinte passagem:

As maravilhas do Brasil fascinam gente do mundo todo. A maestria do futebol, a beleza das praias e da natureza, a riqueza cultural, a alegria do seu povo cativante, tudo isso já está nos álbuns de fotografias e nos corações de milhões de turistas. Mas o Brasil também guarda seus segredos, preciosidades que atravessaram os séculos intocadas. Agora, o mais apaixonante desses segredos está sendo descoberto pelo mundo: é o Maranhão. (Álbum, Maranhão o segredo do Brasil. S/d:3)

Esta aproximação da nação, mesclada de distanciamento, reflete-se no slogan central da campanha publicitária: “*Maranhão. O segredo do Brasil*”. Nesse sentido, o estado pertence à nação, porém é desconhecido e precisa ser revelado. Poder-se-ia pensar que o Maranhão estaria apresentando um Brasil diferente e novo, o qual, ao ser reconhecido, passa a integrar a pluralidade atualmente ressaltada na definição da nação. Como na seguinte passagem do folheto em português, Maranhão, o segredo do Brasil: Passear por São Luís, visitar seus museus e igrejas é conhecer mais de perto o Brasil e a história maranhense. Esta afirmação, onde o Brasil é conhecido através do Maranhão, termina por fortalecer o conhecimento deste estado como um lugar singular no país.

A revelação do Maranhão, como sugerido pelos mapas, que paulatinamente precisam onde ele se situa, é complementada por suas características geográficas. Um sentido de natureza parece compor um importante papel de diferenciação que integra, junto com significados culturais, as características de identidade que serão reveladas nos qualificativos do povo maranhense. Nesta linha de composição os autores dos textos do álbum de divulgação dos pólos turísticos do Maranhão podem afirmar: “...até a natureza é apaixonada pelo Maranhão.” (Álbum, s/d:4). E após descrever as maravilhas naturais dos 4 pólos do interior, dizem: “E se a natureza se esmerou no Maranhão, o homem não deixou por menos.” (Álbum, s/d:4). Esta frase precede a apresentação de São Luís como porta de entrada destas “maravilhas”, sendo esta cidade portadora de cultura e de história, e qualificada como *Expressão do Maranhão*. Mas se natureza, como um valor de paisagem, é menos evidente para se conhecer São Luís, nem assim deixam de estar presentes fenômenos naturais, principalmente relativos à geografia, ao clima, à cor do céu, à luminosidade, às marés, aos ventos e brisa marinha. O clima serve de moldura para a apreciação da história, da arquitetura e de cultura: *Aos que se inclinam a conhecê-la amorosamente, ela [São Luís] então se entrega aos poucos, revelando-se em ventos, cheiros, sons, cores, nomes e sabores*. (Guia Turístico. São Luís, 2001:5 – grifos meus). E sua situação geográfica é também realçada:

Conhecer São Luís é deixar-se perder nesse encontro generoso como o abraço das baías de São José e São Marcos e constante como os rios que banham suas veias e artérias. O elemento água é seu denominador, desafiando a noção que reservou às ilhas um destino de isolamento. (Guia Turístico. São Luís, 2001:6. Grifos meus).

A sua característica insular, apresentada como um elemento de diferenciação, é somada à posição da cidade e do estado na divisão regional do país, estando localizada na confluência das regiões Norte e Nordeste, que aumentaria sua originalidade e sua dimensão de segredo para o Brasil. Estas duas características, em geral, eram também afirmadas em muitas conversas que mantive com moradores da cidade, quando definiam o estado. O fato de ser uma ilha, entretanto, parecia ter um sentido distinto do que é exposto nos folhetos, por um lado, salientando-se o seu isolamento do continente (*São Luís não é passagem, é apenas ponto de chegada*), e por outro, sua forte relação histórica com Portugal, posto que de São Luís se contempla a vastidão do Atlântico que leva até a Europa (*São Luís como ponto de partida*). A localização na confluência de duas regiões administrativas do Brasil é positivamente destacada para justificar a peculiaridade cultural maranhense, que se estende para demarcar uma identidade. Ora como um paradoxo de estar situada politicamente no Nordeste, porém ter mais semelhanças com a cultura da região Norte, ora por ser vista de fato como uma mescla das culturas das duas regiões, e tendo na Bahia um parâmetro de semelhança e distinção com o nordeste (Bahia apenas festas, enquanto o Maranhão seria de festa e de trabalho).

Paulatinamente os folhetos vão compondo sentidos para São Luís, como uma cidade que merece o título de Patrimônio da Humanidade (*“Não existe no mundo nada igual ao acervo cultural e arquitetônico de São Luís”*). A frase da Unesco é lapidar ao reconhecer na capital maranhense uma das jóias do planeta. Guia Turístico. São Luís, 2001:7). E este patrimônio é situado, simultaneamente, na arquitetura e no passado histórico, que desloca a descrição da cidade da geografia, para cultura e história, como na seguinte passagem, onde a *tradição* é denotada na permanência do passado “*intacto*”, assim como, no *romantismo* que se mantém nas construções e nos seus detalhes:

Um passeio nos revela a poesia e o romantismo de uma outra época, que permanecem intactos nos mirantes, nos lampiões, nas escadarias e nas janelas de onde avistamos a composição artística dos telhados. (Folheto, Maranhão o segredo do Brasil – português. Grifo meu).

É por isso que, conhecer São Luís, implica em andar por suas ruas, sendo ressaltado nos textos a homogeneidade e imponência do casario colonial, que possibilita a sensação de uma viagem através do tempo. Note-se que a noção de tempo é relativa à história oficial, que registra os acontecimentos cronologicamente, mas é também expressão de uma relação

específica dos moradores com sua arquitetura, e com seus antecedentes históricos. O sentido de intacto remete a permanência, a arquitetura teria se mantido sem mudanças nas construções, e por isso se mantém hoje, como era num suposto ontem. Os folhetos acentuam, por outros léxicos, o sentido de tradição que caracterizaria cultura em São Luís e no Maranhão, do qual ela é a expressão. Estas características se coadunam com uma auto-imagem que alguns ludovicenses têm de si mesmos, como visto no capítulo 1. Entretanto, nos folhetos a tradição confere uma aura de romantismo à cultura de São Luís, como se fosse possível uma volta ao passado, como uma alternativa ao tempo presente. Todavia, na percepção local o termo tradição estabelece uma relação entre passado e presente, ela é acionada para regular as inovações, em especial na cultura popular, de acordo com os sotaques do bumba boi conforme apontado no capítulo 2. Nesse sentido, enquanto localmente a tradição evidencia tensões e negociações de significados e temporalidade, nos folhetos, ela aparece como um diferenciador que tranqüiliza a relação do turista com o passado, que ele pode apreciar na cidade de São Luís, em certa medida um passado plano, sem relação com o presente. A citação seguinte, do Guia Turístico de São Luís, exemplifica esse tipo de definição de tradição:

A mais lusitana das capitais brasileiras está longe de ser apenas portuguesa. (p. 13) (...) São Luís é essencialmente brasileira, uma bem-sucedida alquimia de influências diversas que aponta para o futuro, caminhando em harmonia com o seu passado. (p. 13. Grifos meus).

Nesse texto, tradição é significada como um passado em harmonia com o futuro, que reforça a passagem do tempo como a manutenção das características originais intocadas. Esta passagem sugere outro sentido para tradição: conferir autenticidade à identidade presente ao mostrar seu enraizamento no passado⁵¹. Através das origens étnicas e históricas de São Luís o material de divulgação indica como surgiram as qualidades dos moradores, seu modo de ser, seu caráter. Pode-se pensar este mecanismo como uma forma de revelar a autoctonia dos moradores de São Luís e do Maranhão, legitimando sua presença no território que o delimita. Dessa forma, esta composição parece compreender identidade como um caráter enraizado ao longo do tempo, onde tradição confere autenticidade às suas formas atuais.

⁵¹ Urry (1996) faz uma tipologia do turismo, onde, entre outras oposições, autenticidade se opõe a atrações turísticas inautênticas. A procura por autenticidade estaria também ligada a elaboração de significados tradicionais para restaurações no patrimônio e seu uso para o turismo. Entretanto, considero que os folhetos aqui analisados evidenciam outras questões relacionadas a uma elaboração de identidade para São Luís que desafiam esta classificação dicotômica apontada por Urry.

Os folhetos apresentam a formação étnica da cidade como uma sucessão de povos que habitaram o território atual. Primeiro os tupinambás, que denominavam a Ilha de Upaon-Açu (Ilha Grande). Depois os franceses fundaram São Luís, em 1612, para ser a capital da França Equinocial, corroborando sua distinção de única cidade de origem francesa do país. Foi reconquistada por Portugal, que se julgava seu legítimo dono, em 1615. Nos anos iniciais de 1640 São Luís foi invadida pelos holandeses, os quais foram vencidos pelos lusitanos, em 1644, a partir de então os únicos colonizadores até a independência maranhense. Serão os africanos, *que não pediram para vir*, que deixarão as marcas mais profundas numa identidade maranhense, na concepção dos redatores do Guia Turístico de São Luís.

Estes antecessores apresentam semelhanças e diferenças da formação do povo maranhenses em relação à nação, posto que repete a idéia da formação nacional baseada no cruzamento de três raças: índios, negros e brancos (subdivididos em nacionalidades européias). A subdivisão dos brancos em nacionalidades, destaca a diferença da fundação francesa de São Luis, e sugere uma legitimação ao colonizador de origem portuguesa, sendo invasores apenas os brancos franceses e holandeses. Uma vitória da metrópole colonial portuguesa sobre outras nações da Europa, que disputavam o povoamento e colonização do novo mundo, é transformada numa vitória maranhense e serve para afirmar um grau maior de lusitanismo. Com esta associação o Guia Turístico compõe um maranhense distinto, francês de origem, porém inserido na nação brasileira, que também considera as vitórias portuguesas no Brasil, sobre os outros europeus, como constitutiva da nação. Entretanto, a afirmação que conclui esta apresentação, não se direciona para delimitar o qualificativo de miscigenação para os maranhenses, como se poderia supor, ela só será retomada depois. Curiosamente, a conclusão da explicação da origem insinua a atribuição de uma outra qualidade distintiva dos maranhenses: a *hospitalidade*, conforme a citação a seguir que no Guia Turístico São Luís encerra a descrição do povoamento do território maranhense:

Consciente de sua condição de guardião de uma trajetória única no processo civilizatório do País, São Luís do Maranhão é uma cidade orgulhosa. Orgulho de quem sabe receber sem ser invadida e conquistar seus conquistadores. (Guia Turístico. São Luís, 2001:14)

A característica de *saber receber* aparece nos diferentes folhetos como uma qualidade distintiva dos maranhenses apresentada por diferentes termos: *hospitalidade*, *hospitaleiro*,

cativante, apaixonante, caloroso. Estes atributos são requisitos gerais de um bom anfitrião, e pretendem garantir ao visitante o “sentir-se à vontade” numa casa que não é sua, porém sem que dela tome posse, talvez por isso o texto acima seja encerrado com o paradoxo do *conquistador conquistado*. Numa conversa com um comerciante do Mercado das Tulhas, localizado no Reviver, ele me dizia que todos os maranhenses são *hospitaleiros*, que essa era uma qualidade dos maranhenses, ricos ou pobres, do campo ou da cidade, que o diferenciava dos outros brasileiros. Essa afirmação foi repetida em diferentes ocasiões, assim como experimentada em momentos de festas ou de convites que recebi de hospedagem quando retornasse a São Luís, confirmando um sentimento compartilhado pelos maranhenses de serem bons anfitriões e cultivarem esta qualidade com despreendimento. E, da mesma forma que é ressaltado o receber bem, é recorrente a certeza de que apreciam as novidades, mas não se deixando contaminar por elas, tendo um modo próprio de selecioná-las.

No material turístico não há uma associação explícita entre hospitalidade e miscigenação. Porém, o ser *hospitaleiro*, também remete para outro atributo qualificativo apresentado como distintivo dos maranhenses: a miscigenação. Num certo sentido é como se a miscigenação e o “ser hospitaleiro” se complementassem, na medida em que as relações interraciais e interétnicas pressupõem o “estar aberto para receber os estranhos”, por conseguinte ser hospitaleiro. Por sua vez a miscigenação tende a ser apresentada como um processo cujo resultado é uma originalidade atual de uma cultura maranhense, inclusive aproximando-a dos significados atribuídos ao nacional, na repetição do “sincretismo das três raças”. Todavia, da mesma forma como aconteceu com a noção de tradição, encerrar a apresentação dos povoadores originais do Maranhão conferindo aos maranhenses a qualidade de “*hospitaleiro*”, parece retirar das relações de miscigenação as tensões e conflitos, transformando-as numa visita cortês de convidados para anfitriões solícitos. E, simultaneamente, parece encobrir com este termo *hospitaleiro* uma tensão entre a “miscigenação” proposta para o Maranhão distinta da nacional. Ou seja, a ênfase na sucessão de fundadores, e de raças distintas, não são condensadas numa síntese. Se a apresentação inicial das origens étnicas não destacou contribuições específicas, aos poucos elas vão se revelando, cada uma delas tendo deixado traços culturais que perduram hoje: azulejos portugueses – a mais lusitana das cidades

brasileiras; fundação francesa enfatizada em nomes de ruas e palácios governamentais; danças africanas – *os tambores de São Luís*⁵².

Talvez por isso a miscigenação é mais insinuada nos textos, e aparece com certa ambigüidade – entre uma afirmação do sincretismo, e no destaque de contribuições distintas dos povos e raças fundadores. Nos textos o esforço de definição de uma cultura maranhense, tem uma aura de verdade histórica, mas é uma verdade romantizada, com um cuidado de atenuar as disputas e violência, subjacentes às relações inter-raciais e inter-étnicas no Maranhão e no Brasil. Disputas que continuam hoje na cidade de São Luís e também em Alcântara cujo exemplo mais conhecido são as ações jurídicas e conflituosas de demarcação de terras de comunidades remanescentes de quilombos. Outro elemento de disputa se dá no campo da música quanto à posição do reggae em São Luís, e o título de Jamaica Brasileira para a cidade, que segundo Silva (2000) é rejeitado devido à definição do reggae como uma música de negros.

A romantização da miscigenação e das trocas culturais, aponta apenas uma dimensão positiva de criar uma cultura original, tão original que se torna *exótica* até para os brasileiros, com os quais os maranhenses compartilham toda uma história comum. Exotismo e miscigenação se explicam mutuamente, e aparecem através de diferentes atributos de maranhenses e ludovicenses, assim como em distintos “bens” culturais, nos textos de divulgação turística, como por exemplo, na culinária: *A mistura de elementos afro-indígena e portugueses tornou a culinária Maranhense eclética, saborosa e original*. (Folheto, Maranhão o segredo do Brasil – português. 3ª pagina). Exotismo e miscigenação são apresentados também através de um outro termo, considerado um atributo dos maranhenses que define seu modo de ser: o *mistério*, exemplificado nas práticas religiosas e no gosto por histórias lendárias. O termo mistério atribuído a São Luís, parece reforçar o slogan da campanha publicitária: *Maranhão o segredo do Brasil*.

Os folhetos, na medida em que se arrogam a traduzir São Luís para os visitantes, revestindo de verdade suas descrições com dados históricos, topográficos e culturais, compõe uma identidade para cidade, e através dela para o Maranhão. Dessa forma, na sua função de

⁵² Título de um romance de Josué Montello. Noto aqui que este romance é usado como metáfora em contexto muito distintos, inclusive sua alusão em publicações científicas que não tratam de cultura popular e identidade é também recorrente.

propaganda, faz uma mediação entre os turistas e os moradores, tornando triangular esta relação, ou seja, nesta função a propaganda atua nessas relações. A passagem seguinte, do Guia de São Luís, é um bom exemplo de como as representações sobre uma identidade maranhense nos folhetos, também articulam as relações entre turistas e locais:

A referência a lendas e mistérios é obrigatória quando se fala de São Luís, pelo muito que dizem do imaginário popular. Pode-se afirmar, sem exagero que, festa e mistério são duas grandes vocações dos maranhenses, podendo a festa ser a celebração do mistério, a exemplo da Festa do Divino. Segundo a mais antiga das lendas da ilha (O Milagre de Guaxenduba), de proporções épicas, a própria Virgem Maria teria descido dos céus para ajudar os batalhões portugueses a expulsar os franceses em 1615. (Guia Turístico. São Luis, 2001:19).

Nessa passagem, além de ser destacada a categoria do mistério para compor uma identidade maranhense, relacionado com a origem, festas populares, lendas e religião, é introduzido um novo atributo, uma nova qualidade para os maranhenses como um caráter, um modo de ser, uma alma específica que é a festa. Ser *festeiro* constitui-se num atributo fundamental do maranhense, expresso por diferentes adjetivos e substantivos de qualidade em todas os textos do material de divulgação turístico. Os adjetivos e substantivos que dão significados para a festa – *alegria, alegre, feliz, animada, musicalidade, divertido, sincretismo de três raças, fantásticas cores ritmos e movimento, vibrante, efervescente* – parecem rerepresentar todas as qualidades analisadas acima, como se fosse um núcleo aglutinador da composição de uma cultura maranhense nestes folhetos. A festa pode ser vista como a encenação da hospitalidade, como uma dádiva do anfitrião e expressão de sua alegria de receber, e também de experienciar *ser maranhense*. A religiosidade, inerente a muitas danças populares, recobre-as de mistério e ao mesmo tempo sugere a sua revelação enquanto uma prática e uma encenação. No geral a origem das danças são atribuídas à miscigenação – o exotismo elaborado pelas três raças. Entretanto, ao pontuar cada povo, cada raça na sucessão de antecessores originais, assim como atribuir, certas danças como de negros (tambor de crioula), a fundação francesa da cidade, e ao mesmo tempo seu lusitanismo, pelos seus azulejos e modo de falar o melhor português; sugere que no Maranhão, cada um deles deu uma contribuição específica que perdurou no tempo, e podem ser facilmente identificadas e localizadas ainda hoje. Dessa maneira, na composição dos folhetos parece ser proposto uma miscigenada e sincretismo racial e cultural, para não contrapor a uma das atribuições mais fortes em relação à formação do Brasil, que é a miscigenação, e o sincretismo daí decorrente.

Por sua vez, o ser *festeiro*, como nenhum dos outros atributos, possibilita a encarnação de uma identidade, possibilita torna-la substantiva. Na medida em que as festas, ao contrário do patrimônio arquitetônico, da história, da miscigenação, da hospitalidade e do mistério, são realizadas em cenários públicos, por maranhenses e simultaneamente assistidas por maranhenses e turistas, os quais são também convidados a participar e compartilhar. Ela oferece a possibilidade da experiência de identidade apresentada tão minuciosamente adjetivada no material de divulgação turística.

O ser *festeiro* dos maranhenses tem um lugar para acontecer, não é qualquer festa, como se pode ver nesta citação: *A cultura popular é um dos segredos mais fascinantes do Maranhão. As influências portuguesa, indígena e africana fizeram dos maranhenses uma gente criativa e festeira.* (Álbum. Maranhão o segredo do Brasil, s/d:24). Noutro folheto, a definição da festa como sendo aquelas originadas na cultura popular é ainda mais evidente, onde se afirma em espanhol:

...un pueblo alegre, hospitalario, con espíritu festivo y poseedor de una diversidad cultural característica de Maranhão, que se manifiesta a través de fiestas populares como la de “Bumba-meu-boi”, la “Dança do Coco”, el “Tambor de Crioula” entre otras. Por eso, São Luís es la verdadera expresión de Maranhão. (Maranhão: El secreto do Brasil).

Estas festas da cultura popular conferem distinção ao maranhense, e ao mesmo tempo, sua capacidade de associar-se com os outros atributos que definem o Maranhão nos folhetos turísticos, aglutinam muitos significados⁵³. Elas requerem explicações que remontam à origem, pertencimento e modo de vida maranhense, parecendo assim propiciar também uma densidade à experiência de identidade oferecida aos turistas. Dentro da cultura popular são destacados os ciclos do Carnaval, da festa do Divino e do São João, como os mais importantes para uma experiência da identidade maranhense. Porém é a festa de São João que recebe maior

⁵³ Esta significação para as festas populares nos folhetos turísticos atuais torna possível associa-las, com uma definição de identidade, porque elas têm significados que vão além do momento da sua encenação – presente de forma subjacente, por exemplo, na explicação de sua origem e os motivos da sua realização. Este tipo de definição parece distinto do que apontou Ferreti (1995) na sua análise do tambor de crioula para os turistas, como um espetáculo. Os folhetos atuais procuram mostrar que estas festas se encadeiam com a ordem do vivido no Maranhão sendo isso que as transforma em atrativos importantes para os turistas, o que confere diferencial para que possam mediar a experiência a eles oferecidos. Talvez por isso, o artesanato de origem popular perdeu atualmente um lugar central nas ações governamentais para o turismo, que teve nos anos 1960-70 – como apontei na introdução deste capítulo. E por outro lado, as apresentações de danças populares para turistas, como analisado por Ferreti, parecia estabelecer uma tensão de outro tipo, voltada para a questão do espetáculo e sua separação do vivido pelos seus realizadores.

investimento da FUNCMA, e dentro dessa festa o bumba meu boi é que faz a diferença entre o Maranhão e o Brasil, tanto na elaboração de identidade maranhense pelos folhetos, como na configuração atual de cultura como expressão de identidade acatada localmente.

Folclore e cultura popular são associados desde o século XVII na Europa, e século XIX nas Américas, como a base para uma nacionalidade, como os portadores de significados para a explicação da autoctonia e do nativismo, a relação de um povo a um lugar, a demonstração da sua longa permanência, e ao mesmo tempo da sua diferença de uma razão universal disseminada a partir do iluminismo, em especial o francês⁵⁴. Ao compor uma identidade maranhense partindo da centralidade das festas, os divulgadores do turismo procuram também oferecê-las como uma experiência aos turistas. Como é enfatizado no Plano Maior, cultura popular foi considerada *atrativa*, na medida em que as observações das manifestações populares indicaram que elas estavam “vivas” e eram “autênticas”, ou seja, integravam as práticas dos maranhenses, independente das ações do setor governamental de turismo, ou mesmo de “incentivos” e ações governamentais de preservação e resgate/revitalização.

Portanto, a centralidade da festa nesta definição dos maranhenses, salientada nos folhetos, vai além do debate intelectual, e também não se confunde com uma produção de significados descolados da experiência local. E segundo a lógica da produção do produto Maranhão, é neste ponto que se alcança a lógica da demanda, ou seja, o diferencial do produto frente aos demais e sua possibilidade de sucesso no mercado de turismo internacional e nacional: oferecer uma experiência de identidade. Esta elaboração de identidade, pelos agentes governamentais do turismo, tenta refletir a produção de significados locais de auto-definição, assim como o modo de experienciá-la. É sugestivo pensar porque se tornou estratégico uma formação do produto turístico Maranhão como uma experiência de identidade. Neste processo está subjacente um contraste entre Maranhão e Brasil, e de certa forma o mundo. Esta

⁵⁴ Para tanto há uma ampla bibliografia. No Brasil esta procura nativista é atribuída a Gonçalves Dias, Silvio Romero, que se baseou em Celso Magalhães ([1873] 1973), dentre outros. Para a Europa são muitos os autores antigos, sendo o caso mais exemplar os autores do romantismo alemão e sua procura nativista. Ortiz (1985; 1992) investiga as relações entre cultura popular e identidade nacional brasileira. Especificamente sobre a tensão entre racionalismo iluminista e romantismo para definição do campo do folclore no Brasil veja-se Rapchan (2001) e Vilhena (1997). Burke (1995) recupera a posição da cultura popular na história européia e sua relação com identidade, ainda que de forma mais periférica. Schama (1996) investiga a significação cultural da natureza para elaborar nacionalidades, relacionando o movimento nativista alemão com o valor das matas na construção da autoctonia. Smith (1990) destaca que houve em quase todos os processos particulares de formação das nações européias alternâncias de ênfases entre romantismo e nacionalismo.

elaboração dos folhetos sobre o Maranhão, permite colocar uma questão, ela exprime uma concepção de cultura pelo paradigma da diversidade ou da diferença⁵⁵?

A centralidade das festas no material de divulgação turística e de divulgação do Maranhão é evidenciada na produção de um material específico sobre as festas populares no estado, em especial São Luís. Este material aprimora as relações da festa com as outras qualidades atribuídas aos maranhenses, como um modo de vida, uma maneira de ser. Nela são ambigüamente afirmados mestiçagem racial e sincretismo cultural, paralelo às afirmações das contribuições específicas de cada povo e raça, como por exemplo, a associação da devoção de São Benedito à população negra do Maranhão. Por sua vez, elas subsumem disputas e desigualdades baseadas nas classificações raciais e estratificação social. Entretanto, nas imagens que ilustram o folheto parecem se sobressair, pela sua predominância, as pessoas de tom de pele mais escura, o que poderia levar a questionar se as festas populares seriam mais negras do que mestiças, e depois apropriadas como de “todos”⁵⁶. Esta ambigüidade, como salientei antes, evitaria confrontar com a definição mais recorrente quanto à composição racial do Brasil, e por outro lado, as sutilezas do racismo brasileiro das teorias do branqueamento, cuja versão mais atenuada foi o elogio da mestiçagem. Como se vê nesta imagem, onde predominam pessoas negras e que se repete nas outras fotografias que ilustram o folheto danças populares no Maranhão:



Foto 34 - Brincantes no Centro Histórico. Fonte: Folheto Festas Populares

⁵⁵ Ver sobre diversidade e diferença Bhabha (1998) e Dumont (1985). Ver também capítulo 1 deste trabalho. Relembro que este debate sobre o turismo tem por objetivo destacar as dimensões econômicas da elaboração de identidade, que é também política e simbólica, no caso maranhense que trato aqui.

⁵⁶ Prado (1977), no seu trabalho sobre bumba meu boi ressaltou que os brincantes tendiam a ser sempre os mais pobres dentro das comunidades camponesas.

Note-se também o enquadramento desses brincantes de boi, tendo como fundo a fachada de uma construção colonial, que se repete na estrutura ilustrativa do folheto. Esta relação entre danças populares e casario colonial é reforçada pela editoração do folheto, que complementa as imagens das danças, com fotografias que enfocam detalhes característicos da arquitetura colonial de São Luís, azulejos, portas e janelas, intercaladas aos textos. A predominância das danças populares e a localização da arquitetura como um detalhe ilustrativo, coaduna-se com uma configuração de cultura que exprime a identidade maranhense, e media sua experiência, onde as classificações de cultura erudita se tornam longínqua. Pouco se repete atualmente a metáfora de *Atenas* para São Luís, mas as produções eruditas não estão ausentes, e também afirmam e mediam estas experiências, ainda que englobadas pelo popular.

Nos folhetos as produções eruditas locais aparecem como uma composição na qual, arquitetura e literatura, são entrelaçadas nos nomes poéticos das ruas, ou em homenagem aos literatos maranhenses de renome nacional; e, nos detalhes arquitetônicos: azulejos, pedras de cantaria, telhados. A citação abaixo (que encerra a descrição de São Luís como Patrimônio da Humanidade) parece-me exemplar da extensão da erudição para o mundo da produção literária que justificou o título de *Atenas* para São Luís:

São inúmeras e instigantes, as curiosidades que cercam o Centro Histórico de São Luís. (...) Suas ruas possuem nomes poéticos e cobrem-se com o brilho das fachadas azulejadas e a beleza dos incontáveis telhados. (...) Há pedras de cantaria portuguesas nas calçadas seculares por onde, pelo menos uma vez, passaram nomes como Gonçalves Dias, Aluísio de Azevedo, Sousândrade, Josué Montello e Ferreira Gullar. Em cada beco e em cada esquina há uma história a ser contada. Talvez por isso diz a lenda: “Quem por aqui pernoita, amanhece poeta”. (Guia Turístico. São Luís, 2001:8).

Esta aproximação entre arquitetura e literatura parece conferir concretude simbólica a um atributo recorrente nos folhetos: a *inteligência* do povo maranhense, dessa forma símbolos culturais são apresentados, como específico um modo de ser. Nessa operação de delinear um caráter para eles, essa *inteligência*, seria demonstrada por uma produção literária erudita reconhecida nacionalmente, como se vê na passagem abaixo:

O título de Atenas Brasileira, conferido no passado a São Luís devido à tradição de bem falar o português e ao gosto pela leitura, ainda honra os ludovicenses (ou são-luisenses), como são chamados os nativos da ilha. (Guia Turístico. São Luís, 2001:11).

Esta característica passa a recobrir todos os maranhenses, qualifica outras produções culturais, inclui fenômenos climáticos e alcança as manifestações populares:

O Maranhão, de tanta tradição de cultura e inteligência é o chão propício da poesia, da música, das artes cênicas e visuais, permanentemente batido pela brisa que dilata o som dos tambores africanos, dos pandeiros, das caixas e das matracas, na marcação dos ritmos das danças, dos folguedos populares e dos cultos religiosos. (Festas Populares do Maranhão. Grifo meu).

Nessa passagem “tradição de cultura” sugere as produções eruditas derivadas da inteligência, a qual se enraíza no solo maranhense e levada pelos ventos impulsiona todas as outras produções culturais⁵⁷. Dessa forma, poesia, ritmo, e danças evocam o qualificativo inteligente. Assim a inteligência maranhense, também passa a ser revelada na produção da cultura popular, cujo maior exemplo são as festas. Em certo sentido, essa composição da identidade dos redatores dos textos dos folhetos, assemelha-se ao esforço de Antônio Lopes, que na década de 1940-50, procurou interpretar cultura popular, como um modo peculiar do povo traduzir a produção dos *atenienses*, por conseguinte da alma maranhense⁵⁸. Nos dias de hoje essa associação se estende para o “português bem falado”, enriquecido por “todos os erros” que o transforma num “maranhês”: *Mas estes [ludovicenses] souberam dar à herança portuguesa “a contribuição milionária de todos os erros”, como disse Mario de Andrade, moldando coloquialismo único (...) Um “maranhês”, falado por quase um milhão de habitantes. (Guia Turístico. São Luís, 2001:11).* Ou seja, o bem falado português maranhense dos eruditos, se transforma no *maranhês* elaborado pela cultura popular, em ambos os casos decorrentes da inteligência maranhense, sendo que o *maranhês* revela ainda um outro ângulo da inteligência local, a *criatividade* da qual são tributárias as festas e danças populares, tão originais, do Maranhão e de São Luis.

Assim, produções eruditas e populares aparecem na formulação de uma identidade maranhense nos folhetos turísticos, relacionadas harmoniosamente e de derivação de um no

⁵⁷ Note-se também o nativismo que as imagens de natureza (chão propício) evocam. Esta mediação de forças da natureza para espalhar a inteligência das produções eruditas pelo Maranhão é muito sugestiva e mereceria muitos desdobramentos que não é possível estender aqui.

⁵⁸ Discussão que realizei no capítulo anterior.

outro. O Guia Turístico de São Luís, ao apresentar o São João como uma das mais importantes festas populares ressalta que *...é junho o mês por excelência da grande festa popular maranhense, quando já virou lugar-comum dizer-se que a ilha se transforma em um grande arraial...* (p. 17) No parágrafo seguinte continua: *É hora de rufarem os tambores de São Luís.* (p. 18), fazendo um jogo com o título do livro de Josué Montello “Tambores de São Luís”, assim mesclando erudito e popular. Com esse tipo de formulação os redatores dos textos atenuam, ou mesmo apagam, as tensões e disputas que marca a relação local entre popular e erudito, repetindo as interpretações sobre as relações inter-raciais, pelo termo miscigenação e pelo sincretismo, e na relação com o tempo através do termo tradição, que romantizou o passado da cidade para ser vivido pelos turistas. Dessa forma desigualdades que são sustentadas por essas categorias de classificação, podem ser subsumidas em favor de apresentar uma identidade dos maranhenses, a partir da cidade de São Luís, como um caráter, um modo de ser, onde totalidade é também harmonia. Penso que a passagem seguinte exemplifica adequadamente como é sintetizada, a partir de todos os atributos anteriores, essa formulação harmônica nos folhetos que apresentam o Maranhão para os turistas:

Em uma cidade que se moderniza a passos largos, é emocionante constatar o respeito quase místico que seus habitantes, sem diferenças de classe, mantêm por suas tradições culturais. O mesmo orgulho pela São Luís dos grandes literatos é demonstrado diante dos artífices da cultura popular. Em São Luís, todos parecem reconhecer que tudo jorra da mesma fonte, que o erudito não subsiste sem o forte substrato da cultura popular. (Guia Turístico de São Luís. p. 15)

Em síntese, os folhetos apresentam São Luís gradativamente. Após sua localização geográfica e suas qualidades climáticas, segue-se uma composição da arquitetura, que se encadeou com uma erudição literária, emoldurando uma produção de cultura popular. Através de alguns qualificativos os folhetos atribuem sentidos para uma identidade maranhense, situando São Luis como sua expressão maior e mais verdadeira. As principais categorias de classificação das qualidades dos maranhenses veiculadas nos textos são: *festeiro; hospitaleiro; inteligente; religioso; tradicional; misterioso; exótico*. Eles foram se encadeando de tal forma até apresentar os limites e uma composição do ser maranhense, do seu modo de vida e do seu estar no mundo, revelada no seu comportamento. Considero que esses qualificativos são posteriormente plasmados nas produções culturais, propiciando as relações dos turistas com as atrações que são oferecidas na e pela cidade.

Outro tipo de folheto produzido pelo marketing do Plano Maior foi direcionado às populações das cidades que compõem o Pólo Floresta dos Guarás. Este material serve de exemplo para as ações voltadas a treinar e convencer a população sobre a importância do turismo, e como se relacionar com os turistas, através do “Macroprograma Sensibilização da Comunidade” cujo lema é *O turismo gera emprego, o turismo é futuro*. O programa partia do pressuposto, que a população: *desconhece o próprio Estado, sua história, seu patrimônio natural e suas riquezas culturais*. Conclusões tiradas a partir de uma pesquisa realizada em São Luís. *A campanha Descubra o segredo apresentará o Maranhão aos maranhenses como um lugar privilegiado, motivo de orgulho para todos e, ao mesmo tempo, trabalhará para que esse orgulho se converta em gestos e ações que contribuam para transformar positivamente a situação atual em benefício de todos*. (Plano Maior, 2000:25). Este tipo de material refere-se à fase de preparação anterior dos maranhenses, tanto para as performances adequadas para apresentar sua cultura, e ao mesmo tempo de estímulo aos moradores dos pólos turísticos para fazerem seus empreendimentos, conformando-os aos padrões do turismo internacional, especialmente sobre a forma adequada de atender ao turista⁵⁹.

Dessa maneira, o produto se completa, uma cultura maranhense foi composta pela propaganda, oferecida como uma possibilidade de vivencia-la através das festas. Em certa medida a propaganda cumpre uma função de triangular as relações entre maranhenses e turistas, para dentro – treinando a mão de obra, ordenando através das instituições culturais algumas dimensões da festa junina, especialmente horário e classificação das manifestações, conforme analisei anteriormente – e para fora, apresentando previamente ao turista os tipos de experiências oferecidas, e por outro lado, o tipo de conforto garantido nos hotéis. Aqui se deve notar, que do ponto de vista das coisas trocadas, o produto Maranhão como uma experiência de identidade, compõe um conjunto que envolve objetos e serviços – já definidos como mercadorias – e relações culturais – fora desta intenção, concebidas como relações recíprocas, a participação nas festas⁶⁰. Nesse sentido as relações entre turistas e maranhenses estão permeadas por intenções puramente econômicas e por intenções de reciprocidade. Onde há expectativas de viver alteridade – conhecer um outro ainda que livre de certos ruídos e perigos

⁵⁹ Urry (1996) apresenta uma análise sobre serviços como um produto onde a interação no momento da compra é fundamental. O consumidor tem expectativas de racionalidade e eficiência, mas principalmente quanto à emoção que permeia a interação, preocupações que orientam o treinamento da mão de obra da indústria do turismo internacional. (especialmente capítulo 4).

⁶⁰ Reciprocidade no sentido dado por Mauss (1950) a este termo.

que toda relação desse tipo comporta, posto que traduzida previamente e rodeada de conforto e segurança – como também de alcançar desenvolvimento econômico – mostrando suas festas para o outro. Em certa medida o dilema Chambri (Gewert e Errigton, 1991), dos interesses trocados entre turistas e locais, parece se repetir aqui, posto que os turistas querem manter os lugares que visitam como estão, pensando no caso maranhense, estes querem os turistas para mudar o que são alcançando o desenvolvimento. Se me permitem a ironia, vivendo-se também ilusões recíprocas, ou como melhor dito por Suassuna: *E é aí que eu, apesar de partir ‘da realidade rasa e cruel do mundo’, como Clemente, dou também razão a Samuel, quando diz que, na Arte, a gente tem que ajeitar um pouco a realidade que, de outra forma, não caberia bem nas métricas da Poesia*⁶¹.

4.3. Brotados do chão: folhetos turísticos e oferta de paisagens como “natureza” maranhense.

Enfatizei no início do item anterior que no material de divulgação turística do Maranhão, percebe-se três elementos em comum: localizar espacialmente o estado do Maranhão; destacar sua especificidade cultural e geográfica; e, no que se refere ao pólo São Luís, definir a cidade de São Luís como a “expressão” de uma cultura maranhense. Quando o material de divulgação apresenta os outros pólos, em que o estado foi dividido pelo Plano Maior – Parque Nacional dos Lençóis, Delta das Américas, Floresta dos Guarás, e Chapada das Mesas – há uma mudança da ênfase sobre cultura para natureza. Este tipo de folheto passa a evidenciar especificidade e diversidade na geografia do Maranhão, para apresentá-lo aos turistas, investidores e à população maranhense. Esta apresentação se dá através da relação entre cultura e natureza, as duas categorias a partir das quais esse material será analisado por mim.

A natureza é significada como paisagem. Os solos férteis e as chuvas regulares, que localmente significam natureza maranhense, são substituídos por beleza cênica, e ausência da ação humana que compõe a idéia de natureza intocada. Na imensidão dos planos fotográficos, os humanos figuram quase como aparições, um detalhe de um turista solitário, ou de um

⁶¹ Retomo estes autores mais adiante repondo esta mesma questão. Cito Ariano Suassuna, em Romance d’A Pedra do Reino (1970:22). Não me estendo nas considerações sobre estas relações e suas múltiplas possibilidades, porque, relembro aqui, o enfoque da análise se dá sobre a formação da identidade maranhense, que será retomada no ultimo item deste capítulo.

morador que aparenta ganhar o seu sustento, ou crianças em situações de brincadeira num conagraçamento com a natureza, entre as imagens textos explicativos que os classificam. Tendo em vista este arranjo editorial do material de divulgação, considero dois indicadores como principais para a analisar como se formula uma identidade maranhense a partir da significação da natureza: o primeiro deles é o posicionamento dos seres humanos nas fotografias; o segundo, são as categorizações sobre os humanos e a natureza nos textos. Também tentarei relacionar os significados de natureza para compor identidade maranhense nos folhetos⁶².

Como visto anteriormente o material de divulgação do Maranhão, localiza o estado com mapas em escalas graduais e decrescentes, apresentados sucessivamente: mapa mundial, América do Sul, Brasil, Maranhão, e dentro deles os diferentes pólos. São Luís como portadora de uma cultura maranhense é a única cidade cujos mapas apresentam o traçado das ruas. A localização dos pólos – Parque Nacional dos Lençóis, Delta das Américas, Floresta dos Guarás e Chapada das Mesas – no mapa estadual, não é detalhada, cada um deles é delimitado por uma cor específica dentro do território maranhense, sendo os municípios principais representados por pequenos pontos – apenas o Plano Maior mostra as estradas de acesso a cada um deles.

Essa composição inicial dos mapas sugere uma posição longínqua dos municípios, como se estivessem perdidos na vastidão do território maranhense, e parece acentuar sua indistinção em relação à natureza na sua apresentação cartográfica. Como os outros municípios do estado estão ausentes nessa representação é como si eles fossem os únicos do estado, dando maior ênfase ao seu isolamento, e ao estado como um todo um sentido de despovoamento. Os mapas sugerem uma antiguidade cartográfica que romantiza o território, com um colorido em tons que variam do pastel ao ocre, aplicados com uma técnica gráfica que simula uma aquarela. Por outro lado, a sugestão de antiguidade poderia conferir raridade e

⁶² A relação entre cultura e natureza para apresentar o Maranhão como destino turístico, repete-se em todos os folhetos, é mais destacada e acentuada em três delas: um folheto que apresenta todos os pólos turísticos, impresso separadamente em espanhol e inglês; num folheto destinado à população dos municípios do Pólo Floresta dos Guarás; e no álbum, em que o grande destaque são as ilustrações fotográficas de grandes dimensões onde predominam paisagens, destinados às operadoras de turismo. O Plano Maior, que se destina prioritariamente aos investidores, acrescenta nas descrições dos pólos o tipo de turismo que será realizado, assim como os turistas potenciais adequados a cada pólo, segundo classificações das pesquisas de marketing do setor, cuja definição baseia-se principalmente em nacionalidade e renda. Para fins dessa análise vou me deter principalmente no álbum, posto que as fotografias que ele apresenta se repetem nos demais folhetos, numa escala menor e com uma ou outra exceção. As descrições e slogans que procuram definir as paisagens, dando-lhes sentidos e significados, também se repetem no restante do material de divulgação.

uma localização imprecisa dos municípios. Parecem insinuar que os pólos turísticos, que serão mostrados, seriam praticamente inacessíveis, difíceis de localizar, e por isso conhecê-los se assemelha às viagens dos antigos desbravadores do novo mundo, acentuando uma relação com a natureza marcada pela aventura, e de retorno à natureza intocada.



Mapas 2 e 3 – Brasil e Maranhão. Fonte: Álbum.

No texto de abertura do *Álbum Maranhão o segredo do Brasil*, encontra-se uma definição de cada um dos pólos como um fenômeno geográfico – deserto, delta, floresta, chapada. Este texto parece-me significativo de uma primeira aproximação dos pólos que prioriza geografia e natureza, para revelar os *segredos*, como se pretendesse direcionar o olhar do observador. A presença humana aparece lenta e gradualmente através de cada um dos pólos, como se repetisse na relação entre natureza e cultura a escala cartográfica acima. Ou seja, os primeiros pólos são qualificados como natureza *pura*, a presença humana aparece no terceiro de forma insinuada, até que se chega na cidade de São Luís onde ela se daria em plenitude. Vejamos como isso ocorre, tanto nesse texto de abertura, como nas frases que acompanham as logomarcas de cada pólo, frases que têm um efeito de slogan⁶³.

⁶³ Não estou usando o termo *slogan* segundo as teorias de Marketing, mas como sinônimo de: *divisa, frase concisa de fácil percepção e memorização, legenda, lema, mote*, segundo o *Dicionário de Sinônimos*, do Microsoft Word, versão 2000.

O primeiro pólo Parque Nacional dos Lençóis é apresentado como o *único deserto do mundo que abriga milhares de lagoas de águas cristalinas, em meio às dunas de areia branca. Um cenário indescritível, paisagem sem igual no mundo.* (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:4. Grifos meus). Esta definição é repetida como um slogan na logomarca do pólo dos lençóis *O único deserto do mundo com milhares de lagoas.* A seguir o pólo Delta das Américas é caracterizado como *um labirinto formado por dezenas de ilhas na foz do rio Parnaíba. Único delta em mar aberto das Américas, é um caleidoscópio natural com fauna e flora da mais rica diversidade.* (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:4. Grifos meus). A logomarca é acompanhada pela frase: *A biodiversidade do único delta em mar aberto.* O pólo seguinte é mais propriamente situado do que definido: *Mais um santuário natural, a Floresta dos Guarás é a porta de entrada do mar aberto para a Amazônia, um capricho da natureza.* (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:4. Grifos meus). Nesse pólo o fenômeno geográfico *floresta* é substituído por *Amazônia*, cujo nome no contexto dos debates atuais no Brasil, e talvez no mundo, é sinônimo de floresta e exemplo de reduto intocado da natureza. A frase junto à logomarca, (*mar, embarcações, Amazônia*) diverge das anteriores, porque ela sugere uma presença humana com o termo *embarcações*. De certa forma possibilita a passagem para apresentar o pólo seguinte, Chapada das Mesas, cuja definição geográfica é encadeada com sugestões daquilo que se *pode fazer*, que parece ir além do deslumbramento da observação da natureza intocada, que as apresentações dos pólos acima sugerem. *A Chapada das Mesas é mais uma prova de que até a natureza é apaixonada pelo Maranhão. Em meio a uma paisagem de belas formações rochosas e rica vegetação, revelam-se lindas cachoeiras. Um convite irrecusável tanto para o lazer quanto para a aventura.* (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:4). A frase da logomarca acentua atividades, em detrimento de definições da natureza: *Duas opções: lazer ou aventura.* E logo em seguida, revelando e afirmando a presença humana no estado a frase que precede a apresentação do pólo São Luís, que citei no item anterior: *E se a natureza se esmerou no Maranhão, o homem não deixou por menos.* (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:4). Finalmente a presença humana é afirmada com plenitude e se sobrepõe à configuração do estado como um exemplo da diversidade e natureza intocada.

Segundo Schama (1996), não há paisagem sem memória, *Afinal, a natureza selvagem não demarca a si mesma, não se nomeia.* (p. 17) *Paisagem é cultura antes de ser natureza; um*

constructo da imaginação projetado sobre mata, água, rocha (p. 70). Subjacente a estes objetivos, o autor procura recuperar a natureza onde não a vemos nas cidades modernas (um dos exemplos mais significativos o Central Park de Nova Iorque, construído para manter um pedaço de natureza intocada na grande cidade), como ressaltar o significado cultural de natureza intocada, sem relação com a presença histórica do homem. Nas palavras de Schama, para o bem ou para o mal, o homem desde a Mesopotâmia sempre transformou a natureza. O autor considera que se mantém alternadamente duas grandes classificações mitológicas para natureza: uma arcádia selvagem; uma arcádia cultural subdividida segundo uma maior ou menor presença humana⁶⁴. A transformação das zonas naturais em paisagens está relacionada à configuração do território nacional, e constituição dos símbolos e significados de pertencimento.

A obra de Schama (1996) possibilita pensar como o turista é aproximado dos pólos turísticos em que o Maranhão está dividido. Parecendo haver um deslocamento da natureza em estado puro, para uma natureza ordenada pelas mãos humanas, com a repetição do mito da arcádia de Pã ainda indomado, e da arcádia cultivada com maior presença humana. Estas simbologias aparecem nos folhetos sobre o turismo no Maranhão com diferentes nuances nos textos que acompanham as fotografias em grandes planos.

O pólo turístico dos lençóis é formado por um parque nacional⁶⁵ e pelos municípios adjacentes que são as bases de acesso, sendo a cidade de Barreirinhas considerada a sua “porta de entrada” pelo Plano Maior (2000). Na apresentação do Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses – principal atrativo do pólo – o texto tem como referência comparativa da sua área a cidade de São Paulo: *O Parque dos Lençóis é maior que a cidade de São Paulo: tem*

⁶⁴ Arcádia selvagem dos gregos antigos onde os homens estão imersos na natureza e são selvagens como ela, cujo símbolo maior é Pã como irrefreável copulador das ninfas, sendo metade homem metade fera, que reforça a autoctonia. Homens como brotados do chão. Uma segunda versão do mito, baseada em Virgílio, simboliza a arcádia resultante da ação humana, com a natureza domada e voltada para o cultivo, a harmonia de flora e fauna ordenadas por mãos humanas, Pã apaziguado é um músico que ajuda na domesticidade das feras e segue brincalhão como símbolo de fertilidade. Na composição do mito dessa segunda arcádia, a relação cultura e natureza apresenta duas formas: numa a presença humana é menor, a natureza produz em decorrência da sua fecundidade inerente; na outra a abundância da natureza depende da ordenação pelo trabalho humano. Neste último caso a arcádia composta pelo romano Virgílio, baseava-se em fábulas atenienses para descrever a natureza, esta composição da arcádia repete-se no renascimento, onde a natureza é supervisionada do topo das colinas onde está a cidade-estado (Cf. Schama, 1996:521-4).

⁶⁵ Pela definição do IBAMA um parque nacional é um tipo de reserva ambiental delimitado de acordo com sua especificidade e importância de ecossistema, inclusive a beleza cênica. Os parques nacionais são regulados por leis federais e por regulamentação específica quanto ao manejo. (www.ibama.org.br)

mais de 100 km de extensão e penetra 50 km continente adentro. (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:7). Esta relação parece ter duas intenções acentuar a intocabilidade/pureza dos Lençóis, comparada com a maior e mais urbanizada cidade do país, e ao mesmo tempo, oferecer um parâmetro para seus moradores, público alvo desta propaganda. A descrição da conformação geográfica dos lençóis destaca sua formação inusitada de deserto com água, belo no contraste das cores claras da terra com os verdes e azuis das águas, situado entre o mar e o interior do continente. Por outro lado, sua condição de deserto é retomada ao não mencionar a fauna e a flora, entretanto, o parque integra a rota de aves migratórias, nas praias há desova de tartarugas (Plano Maior, 2000:34). O texto descritivo é curto e usa como qualificativos dos lençóis: *maravilha da natureza, belo, imenso, sem fim, águas cristalinas, incrível.*

Esta linguagem de apresentação dos Lençóis repete-se para os pólos Delta das Américas e Floresta dos Guarás. A vegetação e a água, incluindo suas faunas, assumem a dimensão central, cada um formando um conjunto natural específico. A descrição da floresta é composta também pelos barcos artesanais fabricados localmente, que denota a presença humana. A formulação dos folhetos sobre a Chapada das Mesas apresenta suas montanhas para serem exploradas, convidando os turistas para o lazer e a aventura. Estas descrições dos pólos aparecem nos folhetos nesta mesma sucessão, e é perceptível como vai de uma natureza intocada para uma significação mais acentuada das ações humanas, sugerindo a contemplação, seguido pelo contato com as pessoas, até ações de exploração.

Em todos os pólos é retomada a representação cartográfica com um mapa pequeno que foca a sua área específica. Por exemplo, o mapa do pólo lençóis (12x7 cm) indica a região do Parque Nacional dos Lençóis Maranhenses, alguns municípios do pólo, e as rodovias que os interliga. Veja-se que ao contrário dos mapas iniciais, agora há uma precisão de localização, inclusive mostrando como circular entre os municípios dos pólos, efetivamente chegando-se a cada um deles. A maior precisão de localização parece enfraquecer a idéia de aventura dos mapas iniciais, porém, sua pequena dimensão o transforma num detalhe que pode passar despercebido, reforçando de novo a idéia de aventura.

As imagens grandiosas que ilustram o Álbum são centrais na definição e descrição de todos os pólos, assim como as pequenas fotos que se intercalam⁶⁶. No enquadramento da paisagem dos Lençóis o céu ocupa no máximo 1/3 das imagens, focando as dunas e lagoas, aguçando o sentido de imensidão do deserto e corroborado pelo texto *as dunas parecem não ter fim*. As fotos pequenas mantêm esta mesma composição, com exceção de duas que enfocam pessoas – uma mulher trabalhando com artesanato e uma criança brincando num rio. Nos pólos do delta e da floresta, o enfoque predominante nas fotografias, que aparecem como detalhes, é sobre fauna e flora, apenas no delta aparece um pescador consertando uma rede. Nestes dois pólos as grandes imagens também realçam a fauna e a flora, em especial os pássaros. Os animais que podem oferecer perigos são retratados como um detalhe. Porém na composição da paisagem no pólo da floresta dos guarás, chama a atenção, a predominância das embarcações, que figuram como uma extensão da água e da mata vista ao longe. Na chapada das mesas tanto as grandes como as pequenas imagens enfocam as cachoeiras.

Este enfoque na paisagem, que parece excluir os humanos, não o faz. Todavia, cada pólo apresenta um enquadramento distinto dos homens na paisagem. Por exemplo, no pólo dos lençóis apenas 3 ilustrações não os registra, porém eles são localizados de tal forma que se transformam num pequeno detalhe.



Foto 35 – Dunas dos Lençóis. Fonte: Álbum.

⁶⁶ Elas são apresentadas obedecendo a uma estrutura semelhante – no total de 4 páginas destinadas a cada pólo, estão dispostas de 2 a 3 grandes fotografias, em volta das quais são distribuídas cerca de 5 a 10 figuras menores, que retratam detalhes mencionados no texto, em geral aquilo que se quer destacar no pólo. Para o pólo dos lençóis há 3 grandes fotografias (variando de 20x30 cm até 30x40 cm), 9 pequenas (variando entre 3,5x5 cm até 14x5 cm).

A localização das pessoas, no centro da cena, porém enquadradas ao longe, acentua a desproporção de tamanho entre homem e natureza. Pequenos seres que vagueiam, mostrados quase sempre de costas, em atitude de contemplação e solidão na imensidão do deserto, ou próximos das inesperadas lagoas.



Foto 36 - Homem ao por do sol.
Fonte: Álbum.

Duas fotos pequenas sugerem a possibilidade de outras atitudes ao retratar crianças que brincam de cambalhotas ou que correm em grupo – mas por serem crianças, podem dar continuidade as brincadeiras dos ventos que mudam as areias de lugar, sem alterar sua intocabilidade. Apenas uma das grandes fotos parte de um primeiro plano que foca um homem sentado contemplando um por do sol numa lagoa distante ao fundo, numa antecipação para o turista do romantismo da imersão na natureza intocada. Dessa forma formula-se a atitude esperada pelos turistas.

Os povoados espalhados no parque não constam das imagens, eles são descritos nos textos como uma continuidade da natureza: *Os povoados que fazem do deserto sua morada dão uma lição de convivência com a natureza do Parque dos Lençóis.* (Álbum Maranhão o segredo do Brasil, s/d:7. Grifado por mim). Mas como eles podem ser *lição de convivência com a natureza*, se nem os textos nem as imagens, aludem à fauna e flora do parque, e pouco se fala sobre o mar, onde acabam as dunas? Do que, afinal, vivem os moradores dos povoados espalhados no deserto dos lençóis? Esta forma de apresentação daqueles que vivem no parque poderia sugerir uma Arcádia ainda mais primitiva, onde o homem vive na natureza sem nada extrair dela, a não ser a lição da contemplação e da solidão. Este enfoque dá um sentido de retorno ao mundo primordial, onde os seres humanos estariam livres de necessidades

materiais, e reforça o sentido atribuído ao deserto dos lençóis como *intocado por séculos e séculos*⁶⁷.

Schama (1996) sugere que a inserção das montanhas como paisagem na história europeia, entre outros sentidos, enfatizou a possibilidade do encontro com o divino e simultaneamente o encontro do homem consigo mesmo através da solidão. Parece-me que este encontro com o divino, com uma experiência mística, é sugerido na forma como se retrata os humanos dentro dos lençóis nas ilustrações⁶⁸. Na forma textual ela aparece indiretamente na expressão “beleza mágica”: *beleza mágica que convida à contemplação e à aventura*. O termo mágico parece também mais adequado, nesse momento de grande liberdade de culto, ao sagrado, posto que o mágico, pode ser ou não sagrado, mas sempre será misterioso, e ao se encontrar o segredo, que lhe é subjacente, pode ser operado um tipo de revelação. Nesses folhetos a revelação está sugerida na contemplação solitária da natureza. O sentido de aventura também pode ser relacionado com o divino, na medida em que a aventura sugere desbravar, ir aos lugares mais difíceis e inacessíveis para ser retirada, dessa experiência, o auto-conhecimento. Ou seja, como enfatiza Schama (1996), a relação homem natureza, na elaboração, da paisagem nem sempre teve um sentido de domesticar ou extrair algo da natureza, havia um sentido contemplativo, atribuído a lugares onde se podia esconder o humano, de forma que dessa experiência pudesse ser recuperado o mítico e místico.

⁶⁷ O Plano Maior (2000:34) aponta a existência de uma fauna bem variada nos Lençóis: *No período de reprodução, diversas espécies de tartarugas-marinhas procuram as praias do Parque. As aves, principalmente as migratórias, utilizam a região como ponto de apoio em suas viagens. Nos mangues, além de inúmeras espécies de peixes, crustáceos e moluscos, podem-se observar jacaretingas, que se alimentam principalmente de peixes. E, entre os mamíferos, há exemplos de veados e pacas*. Além disso, o mapa do Plano Maior situa os povoados do parque, ausentes do mapa reproduzido no Álbum. Entretanto, o Plano destina-se a investidores. Os dois materiais se destinam a públicos distintos, o álbum para os operadores de turismo, mediadores para o convencimento do turista, e o Plano Maior para os investidores – principalmente hotéis, serviços de guia e transporte no local do turismo.

⁶⁸ Schama (1996) estrutura seu livro sobre a construção histórica da paisagem na Europa (especialmente Alemanha, Lituânia/Polônia, Inglaterra, França e Itália) e Estados Unidos, apresentando primeiro a relação do homem com as matas/florestas, em seguida com os rios e finalmente as rochas. Esta ordem não parece ser aleatória, posto que o autor estabelece encadeamentos para narrar, através dela, a história da relação entre homem e natureza, como se primeiro houvesse uma leitura simbólica das matas, depois dos rios e finalmente das montanhas, último reduto natural a se transformar em paisagem. Nesse sentido caberia perguntar se os desertos, ainda mais por serem miraculosos como os lençóis cheios de lagoas, seriam o último reduto a ser conquistado na natureza. Esta apresentação não tem um caráter evolutivo linear, havendo recuos e avanços no tempo ao descrever como cada uma deixa de ser selvagem e é incorporada ao território, sem perder, entretanto, o sentido de natureza intocada. A transformação dessas zonas naturais em paisagens está relacionada à configuração do território nacional, e constituição dos símbolos e significados de pertencimento.

À medida que o álbum descreve os outros pólos, a inserção do turista na natureza ganha outros sentidos, assim como sua relação com os moradores do lugar, intensificando as atividades ligadas a esportes e passeios inusitados e as relações com a população local. Por exemplo, no Delta é sugerido que sua população da um exemplo de convivência, a ser seguido e simultaneamente convida o turista para atividades junto com ela (*Navegar por essa paisagem é viver a sensação de paz e harmonia com a natureza*. P. 12). O divertimento é reforçado nas pequenas fotografias, que mostram turistas navegando, cavalgando... Esta relação se intensifica na descrição da floresta dos guarás. O texto dos folhetos convida os turistas a navegar nas embarcações tradicionais únicas, e a pescar nas dezenas de igarapés⁶⁹. Na Chapada das Mesas atividades intensas são o foco central: lazer, esportes e aventura. Nesse sentido os mitos da arcádia permanecem em todos os pólos, mas desloca-se para uma arcádia onde a presença humana é mais perceptível, ainda que a natureza seja pródiga e abundante, aparentemente requerendo menos trabalho humano para conseguir resultados, ou melhor o esforço humano é esmaecido na descrição da sua presença nessa paisagem.

Porém, como o aventureiro atual procura se certificar da segurança que terá na sua viagem, ainda que muito sutilmente, para não quebrar a impressão de intocabilidade inicial da natureza, são indicados os lugares onde buscar os serviços de suporte para suas aventuras. Por exemplo, na descrição do pólo dos lençóis apenas o município de Barreirinhas é mencionado. É nele que se encontram, novamente, produtos do trabalho humano: pousadas, culinária, guias. E o aventureiro que irá desbravar os lençóis encontra a segurança de transportes (jipes ou barcos) e guias para encontrar a solidão na contemplação. Esta segurança proporcionada pela cultura está ligada à cidade, por isso pode-se continuar representando os lençóis como natureza intocada. Nesta definição da paisagem os serviços só podem aparecer na cidade. Porém, no caso da Chapada das Mesas, localizada próxima de um dos maiores municípios do interior do Maranhão, Imperatriz, parece haver, curiosamente, uma tentativa de prolongar a natureza na forma como as cidades são significadas:

A hospitalidade da região da Chapada das Mesas fica por conta de Carolina, Riachão e Imperatriz. Pode-se chegar de avião a Imperatriz, que conta com maior infraestrutura urbana, mas é em Carolina e Riachão que se pode desfrutar do aconchego e

⁶⁹ Este pólo ainda estava pouco estruturado com serviços na época da elaboração deste material. No Plano Maior (2000:42), estavam previstas outras atividades: regatistas de vela e mergulhadores como públicos potenciais do pólo.

da simpatia dos moradores destas pacatas cidades. (Álbum Maranhão o segredo do Brasil. S/d:20).

A contraposição entre Imperatriz – um centro de negócios da região, e uma cidade em franca expansão econômica segundo o Plano Maior – às outras duas cidades do pólo, através do termo *pacato*, sugere uma diferença qualitativa entre elas. Para Imperatriz o Plano Maior (2000:46), pretende criar outros produtos turísticos, relacionados a sua característica de centro de negócios. Por isso, é sugerido aos turistas, que buscam o lazer e a aventura em relação de exploração esportiva da natureza, instalem-se em Carolina e Riachão, cidade significadas como “pacatas”, denotando o sentido de um ritmo lento, que se atribui à natureza neste tipo de representação de retorno arcádico.

Relembro aqui que, no Plano Maior, o público esperado em cada pólo é formado por europeus, argentinos, e dentre os brasileiros especialmente os paulistas, com exceção da Chapada das Mesas, cujo alvo da propaganda são as pessoas dos estados vizinhos. Portanto, o destaque e valoração dados às paisagens intocadas, têm uma homologia com o público, pois são destinadas aos turistas comparativamente mais ricos. Por sua vez, aqueles que seriam também supostamente mais preocupados com a “preservação da natureza”. Na valorização da ecologia nessas paisagens, as populações são apresentadas quase como brotando do solo por geração espontânea. Poder-se-ia pensar que de forma inconsciente seria o reencontro do turista com a *sociedade da afluência*⁷⁰. Portanto, se sobrepõem duas classificações sobre as paisagens do Maranhão uma que se pauta na natureza intocada, e outra no poder aquisitivo do turista que a visita. Nesse sentido o planejamento do turismo cria um paradoxo: de um lado reviver a harmonia da relação de não dominação do homem sobre a natureza, de outro manter as desigualdades entre os humanos, promovendo e direcionando o acesso ao mito de Arcádia aos mais ricos na estrutura da sociedade.

Por sua vez, precedeu a esta elaboração da paisagem ações de ordenamento da mão de obra local, através de cursos sobre educação ambiental, novos modos de se relacionar e ver a natureza, assim como modos de ver se relacionar com o turista⁷¹. Esta forma de envolver a população sugere alguns hábitos que se quer erradicar ou prevenir, e outros que se quer manter

⁷⁰ Aqui usando Sahlins (1972), apenas como metáfora.

⁷¹ Em entrevista Carlos Martins, um dos elaboradores do Plano Maior funcionário do setor estadual de turismo do governo do Maranhão 2004..

como estar, também evitando a mudança. E as propostas são feitas para atender às expectativas de preservação da natureza elaboradas pelo ecoturismo⁷². Nela é subjacente uma relação entre homem e natureza pautada pela harmonia e não exploração. Promove um sentido de manter práticas peculiares ao lugar, como é o caso da carpintaria naval da região da floresta dos guarás. Esse tipo de proposição parece recolocar a população dos pólos o mito da Arcádia, recorrentemente procurado e associado à relação ideal homem natureza da sociedade européia e estadunidense, analisado por Schama (1996). Portanto, a proposta traz em si uma ambigüidade para estas pessoas, para conseguir se desenvolver economicamente, mantenha-se como estão⁷³.

Esta construção da paisagem pode ainda ser pensada da perspectiva de sua repercussão na delimitação do território maranhense, na elaboração das representações sobre a geografia do estado, suas implicações para criação de símbolos de pertencimento. Uma das questões destacadas pelo Plano Maior é a existência de uma disputa com o estado do Piauí sobre o Delta das Américas. No Plano é ressaltado que a maior área do delta localiza-se no território do Maranhão (Plano Maior, 2000:39), e por outro lado, que uma das ameaças ao desenvolvimento do turismo no Maranhão é o Delta ser *considerado como pertencente ao estado do Piauí* (Plano Maior, 2000:15). Meireles (2001:280) afirma que após a proclamação da república a única disputa de limites territoriais ocorrido no Maranhão foi exatamente com o Piauí, envolvendo o Delta do Parnaíba, a qual ficou conhecida como a “Questão da Barra de Tutóia”. A questão foi resolvida em 1920, quando foram firmados os limites atuais do Maranhão. Entretanto, no site do governo estadual do Piauí (www.pi.gov.br), um link remete

⁷² Por exemplo, definição de ecoturismo, como uma atividade que proporciona desenvolvimento econômico – *umentar a renda de sua família* – mas que requer preservar a natureza e a cultura. Dessa forma o folheto sugere ações para a comunidade de dois níveis: no econômico e de preservação da cultura e da natureza. No nível econômico é sugerido: *melhorias na infra-estrutura turística da cidade criando pequenas pousadas, restaurantes, lojinhas de artesanato e também nas suas atitudes do dia-a-dia*. Na preservação da natureza e da cultura: *todo lixo deve ser depositado em local apropriado. Jogar lixo no mangue é crime, bem como desmatar o mangue para fazer carvão. (...) A maneira como a sua comunidade constrói barcos artesanais pode não parecer interessante para você, mas o turista que vem à sua região adoraria conhecer este trabalho e passear de barco pelo mangue*. (Folder Proecotur é desenvolvimento para a sua região. Grifos no original). A região é origem do sotaque “costa de mão”, conforme apontei no capítulo 2, que não é sequer mencionado.

⁷³ Aqui parece se repetir os interesses inversos entre turistas e as populações do pólos semelhante ao apontada por Gewertz e Errington (1991:28) ao analisarem a inserção dos Chambri nas rotas de turismo dos EUA e Europa. No que se refere à aproximação dessas populações com a natureza parece haver também uma aproximação delas com uma primitividade. Os autores continuam afirmando que o interesse do turismo pelos Chambri era suas características de “primitivo”, exatamente aquilo que eles menos admiravam em si mesmos. Nesse sentido os propósitos Chambri de buscar o turismo, para se fortalecer e ter autonomia no mundo, tinha como pressuposto permanecer desiguais.

ao verão 2003 (www.verãonolitoral.pi.gov.br). Neste site as agências de turismo oferecem pacotes de um dia para o Delta. Nesse sentido, os dois estados estão investindo no Delta, e disputando a prestação de serviços para os turistas, ou seja, a divisa geográfica já definida não impede que sejam repostas como disputas econômicas.

Por outro lado, um dos títulos importantes da geografia e historiografia do Maranhão é *Uma região tropical* (1970), do maranhense Raimundo Lopes⁷⁴. Este autor é reportado hoje como um dos mais importantes para delimitar o território maranhense e para compor uma identidade local, onde os significados da natureza e os limites geográficos têm destaque privilegiado na sua formulação. Ele situa-se entre os autores que contribuíram com a criação dos significados de abundância natural do estado. Esta mesma riqueza natural era até recentemente invocada, como salientei na introdução deste capítulo, para significar ausência de pobreza extrema, assim como para dar sustentação à retomada do crescimento econômico e superar a decadência do estado decorrente da falência das grandes lavouras de algodão e cana-de-açúcar⁷⁵, durante quase todo o séc. XX. Mas independente dos hiatos que possa haver entre os distintos significados para natureza, os textos dos folhetos estão conseguindo incorporar ou (re)incorporar, nas representações sobre o estado, as formações naturais de cada um dos pólos de turismo. Falar dos lençóis passou a ser recorrente em São Luís e quem não conhece a região, procura agora conhecer. Assim, novos elementos da geografia parecem que passam a ser vistos, e, ao que parece, o valor de paisagem que podem ser atribuídos a natureza. Um deserto difícil de ser concebido entre as riquezas naturais no séc. XIX, por não proporcionar o desenvolvimento de agricultura e pecuária, que passou todo o séc. XX sem ser mencionado, pode agora ser incorporado como um símbolo intocado da natureza, um novo reduto que talvez possa recuperar a economia maranhense, e finalmente realizar o grande sonho de superar a *decadência*.

Esta incorporação de novos espaços e formações da geografia, para falar do Maranhão, de uma identidade maranhense pelos maranhenses, opera também novas discussões de pertencimento dentro da nação. Em certa medida o slogan *Maranhão o segredo do Brasil*, pode ser lido também nesse sentido. Este segredo remete a estar descobrindo um novo lugar

⁷⁴ A publicação original é de 1916, posteriormente o autor mudou-se para o Rio de Janeiro, foi naturalista do Museu Nacional, com publicações nas áreas de geografia, história, arqueologia, etnologia, entre outras.

⁷⁵ Retomo aqui algumas das questões das discussões realizadas no capítulo 1.

para ser incorporado nas representações do país de paisagens tropicais. Os folhetos sugerem revelar para o Brasil e o mundo os novos redutos naturais. O jogo é interno com os outros estados, mas é também internacional, posto que um dos termos recorrentes na definição das paisagens maranhenses, principalmente dos lençóis e do delta do Parnaíba, era sua exclusividade de paisagem no mundo inteiro. Os lençóis são definidos como *único* no mundo e o delta do Parnaíba é o *único das Américas*, e no mundo somente o Delta do Nilo e do Mecong repetem o mesmo fenômeno. Nesse sentido os folhetos relacionam o Maranhão com a nação pela diferença de suas paisagens, e ao mesmo tempo se inclui nela, por apresentar mais belezas para o país tropical.

4.4. Produto Maranhão como uma experiência de identidade

Dessa forma o “produto turístico Maranhão como uma experiência de identidade”, delimitado como um conjunto de serviços e seus significados, com esta análise anterior do tipo de experiência oferecido nos folhetos turísticos parece se completar⁷⁶. Ou seja, a lógica do consumo que estes folhetos informam, permite pensar porque e para quem se produz este tipo de mercadoria. Nesse sentido, os folhetos oferecem uma experiência de viver uma identidade elaborada sobre São Luís, apresentada como uma conformação de elementos culturais locais num todo coerente, que expressa um modo de ser, consubstanciados principalmente na arquitetura, e nas festas, permeadas por uma temporalidade tradicional – porém remetida a um passado plano, sem uma relação com o presente. São nas festas que os folhetos depositam as

⁷⁶ Este tipo de produto oferecido no Maranhão está posto dentro da organização da indústria do turismo, e se constitui como um tipo específico dentro dela. Há outras experiências oferecidas por esta indústria, como por exemplo, o sexo turismo – uns de forma subliminar (Lehmann-Carpzov, 1994, Pisicelli, 2001) outros diretamente (Urry, 1996, com exemplos de países asiáticos, como também para outros tipos de classificação do turismo da indústria internacional de turismo). Há um tipo de “turismo”, “viagem” cujo objetivo é uma experiência que me parece semelhante ao que os folhetos procuram oferecer em São Luís – ou seja, conhecer uma cultura e viver dentro dela, porém feito fora dos pacotes turísticos. É feito por jovens, com pouco dinheiro durante longo período de tempo, tem por objetivo sua construção como sujeito numa relação com o outro, e são conhecidos como “mochileiros”, consideram sua viagem realizada “fora da indústria do turismo” (não usa os “pacotes” turísticos), não se consideram turistas. Para uma discussão sobre a questão ver Labate (2000). Gewert e Errigton (1991) observaram a convivência dos turistas que viajam pela indústria de turismo com os mochileiros na sua observação dos Chambri, e consideram que por motivos distintos ambos não querem que os Chambri mudem – os turistas consideram que isso é inevitável, por isso uma corrida contra o tempo para conhece-los antes que desapareçam, seja os chambri sejam outros “povos primitivos”; os jovens, porque consideram a diversidade cultural importante, baseando-se num respeito pelo outro e pela diversidade.

maiores expectativas para que um turista entenda e possa compartilhar *ser maranhense*. No que se refere às paisagens, os textos dos folhetos parecem se pautar nas mesmas operações de conformar elementos variados, cujo foco mais importante são as significações sobre natureza, classificada de acordo com um grau de intocabilidade, sendo que cada lugar assim significado as pessoas que aí vivem são subsumidas. Sugiro que são estes elementos que dão significados à *trocabilidade* deste produto, que podem justificar trata-lo como estando na fase mercadoria, segundo a proposta de Appadurai (1986), sem desprezar a preparação produtiva que o antecedeu⁷⁷.

Uma análise do turismo como aqui sugerida pode iluminar pelo menos duas questões distintas. Uma questão de ordem interna, abordando os embates sobre os significados culturais que se configuram como expressão de uma identidade maranhense, com a entrada de novos agentes voltados para uma dimensão econômica na produção da diferença, que complexifica a análise que venho fazendo aqui. Outra questão, sobre os sujeitos produzidos por este “objeto”, no que se refere, especificamente, a busca de viver uma experiência de identidade distinta da sua própria, o que este desejo pode sinalizar sobre as tensões e ambigüidades do sentido da “diferença” e da “diversidade”. A seguir faço algumas considerações sobre a primeira questão, onde tento entender como processos econômicos se juntam ao simbólico e ao político, na formação de identidade maranhense, focando exemplos pontuais⁷⁸. E ponho outras sobre a segunda, que ficam como questões a serem pensadas.

Como visto no início deste capítulo, o turismo no Maranhão não é uma tentativa recente. Analisar o caminho percorrido para que ele se transformasse no produto atual, sua

⁷⁷ Urry (1996) faz uma revisão ampla da literatura econômica que parte do suposto de que o turismo é uma mercadoria, focando sobre os serviços que ele estrutura. O autor quer iluminar a questão trazendo a dimensão cultural, contemplando os significados culturais que norteiam as escolhas dos turistas. Entretanto, na sua análise sobre os lugares que recebem os turistas são mais enfatizados se o produto montado terá ou não sucesso, tendo em vista o “olhar do turista” (uma maneira de ver específica que estetiza a realidade num contraste entre a vida cotidiana e o extraordinário, que variou durante o século XX, até alcançar a variedade atual, dentre elas um tipo que repetiria o *grand tour* dos ricos europeus da passagem do séc. XVIII-XIX, sob influência do romantismo, que parece semelhante ao que se pretende no Maranhão). Assim como sobre as desigualdades sociais provocadas pela indústria do turismo, em termos de gênero, raça e classe, ainda que rapidamente. O autor considera que a produção de novos lugares – que vai desde as paisagens romantizadas, até os shoppings centers de arquitetura futurista – ao igualitarismo e liberdade de estilos da cultura pós-moderna. Estes processos estariam relacionados com a busca de distinção pelo consumo, entretanto, o autor conclui que as diferenças produzidas decorrem da desdiferenciação, que estaria anulando hierarquia entre as produções culturais. Para mim esta relação é pouco elucidativa, se a busca de novos lugares é para marcar posição social de status e de classe através do consumo e de novas experiências culturais, como estariam sendo apagadas as diferenças e as hierarquias que implicam?

⁷⁸ Estes exemplos que cito a seguir foram melhor compreendidos por mim, especialmente aqueles relativos as ações iniciais sobre o turismo no Maranhão, depois que fiz esta análise baseada em Appadurai e Sahlins.

fase mercadoria no caminho até aqui percorrido, especialmente seu significado para o turista (uma experiência de identidade), pode ajudar a entender um momento específico do debate sobre as produções populares nesse estado. Pode ser um exemplo para compreender a relação entre processos econômicos e formulação de conteúdos para identidade, como estou sugerindo aqui (considerando que requer mais desdobramentos, do que aqueles que posso fazer agora). Na década de 1980 a MARATUR estava investindo no turismo no Maranhão, e os grupos de bumba meu boi eram convidados a fazerem apresentações fora do ciclo da festa para os turistas. Esta questão, como já apontado, tornou-se polêmica. Sugiro que no debate daquele período, além da questão da descaracterização do bumba meu boi, e do pagamento de um cachê, havia uma relação em proteger o bumba boi, um símbolo de identidade maranhense, da fase mercadoria.

Como salienta Appadurai, nem todas as coisas são feitas para serem trocadas com valor econômico, algumas delas são protegidas socialmente da fase mercadoria. Ou, levando em conta as análises de Sahlins, protegendo a lógica simbólica e significativa da cultura de ser incorporada à lógica da economia. Sugiro então, que os debates da década de 1980, sobre o bumba meu boi, além das dimensões anteriores, parecem revelar, também, uma tentativa de protegê-lo da fase mercadoria, por estar sendo feito dentro da lógica do turismo, colocando dentro da lógica da mercadoria algo que, na década de 1980, já era percebido como um dos significados para exprimir ser maranhense. Foi necessário formular respostas convincentes sobre tradição e modernidade – que de certa forma foram bem sucedidas; depois demonstrar como um cachê integrava a lógica interna do folguedo, para quebrar estes impedimentos, e o bumba boi pudesse ser incorporado a esta lógica da mercadoria.

Mas isso envolveu longos embates, e não parece ter sido tão tranquilo como esta minha formulação anterior aponta. Há uma simultaneidade entre a reestruturação do CCPDVF (1995-7) com a reestruturação do planejamento turístico no Maranhão (concomitante a um novo planejamento nacional). Embora seja difícil afirmar uma correlação entre os dois processos, é possível perceber uma convergência de interesses nos resultados. Por exemplo, a idéia de tradição que norteou a reestruturação do CCPDVF parece ter se deslocado de um controle de conteúdos [noto que isso não desapareceu, a parintinização é um termo que opera neste âmbito] para um tipo de temporalidade [relação mais acentuada com o tempo], que parece favorecer a operação turística, na medida em que mudanças nas manifestações [locais de

apresentação, indumentária, novos grupos com nova organização] encontram explicações e sentidos para serem reconhecidas localmente. Por sua vez, cultura definida como um instrumento de promoção de cidadania, justifica os investimentos do estado que favorecem maranhenses e turistas.

Entretanto, estas correlações são indicativas, elas não respondem todas as questões sobre como, atualmente, o bumba meu boi e as festas populares maranhenses foram aceitos para compor o conjunto do produto Maranhão, como uma experiência de identidade, vendido para turistas. Talvez a forma atual de turismo, onde se ressalta o interesse do outro em conhecer os maranhenses⁷⁹ – salientando-se que isso eleva a auto-estima maranhense, como é debatido localmente. Em certa medida, é certo que pude observar o grande sentimento de orgulho atual maranhense por seus símbolos de definição e pertencimento, assim também como é muito certa, a grande desigualdade que caracteriza a estrutura social do estado. Porém, não é nada certo como as coisas ficarão. Esta questão parece se coadunar com as sugestões de Sahlins (2003), sobre a forma como a organização da sociedade ocidental capitalista, transforma significados culturais, em novos significados econômicos, novamente transformados em significados culturais, num processo incessante da produção de novos bens, para acumulação, também, incessante sem pressupor sua redistribuição, mesmo que tudo se faça em termos de relações com determinações recíprocas. Posto que sua lógica cultural é sempre a produção de bens para serem acumulados e resignificados.

Mas talvez seja possível perceber com uma certa segurança, que a lógica da cultura, naquilo que se refere a atribuir sentido ao pertencimento no Maranhão, está também sob influencia da lógica da produção do produto Maranhão como uma experiência de identidade. Estes significados animam debates que envolve um outro lugar, no caso Parintins, onde o que se constitui atrativo cultural para o turismo é também o bumba meu boi. Assim o termo parintinização, além de outras dimensões significativas para identidade local, mediada pelos conteúdos de tradição que cada sotaque exprime, parece também buscar marcar uma diferença que se direciona para concorrer com outros destinos turísticos. Dessa forma, as disputas

⁷⁹ Relembro que uma das considerações feitas pelo funcionário da VCR sobre o turista que vem para o Maranhão atualmente, é que ele está preocupado com a lógica interna das festas – não quer alterações nas suas formas pelo turismo, evitando espetáculos grandiosos, e já incorporados como o carnaval do Rio de Janeiro, que além disso se repete com a mesma formula em São Paulo.

políticas e simbólicas são também econômicas, na medida em que elas se realizam neste horizonte.

Gostaria ainda de pensar sobre os sujeitos produzidos para estes produtos, ou seja, porque a busca de um tipo de produto turístico cujo significado, para quem o faz, é viver, ainda que momentaneamente, uma experiência de identidade de um outro. Pode ser vista como uma afirmação de diferença ou de diversidade, ou poderíamos não pensar em termos dicotômicos, se é que neste campo é possível não pensar assim? Penso que a forma como os folhetos são compostos, sugerem viver uma diferença, mas com um cuidado de enfatizar troca entre iguais, que repõe o relativismo, onde diferenças não têm grandes possibilidades de serem reconhecidas. Mas há vários níveis de ambigüidades permeando as questões, deste produto para o debate sobre identidade. Aqui aponto algumas, mas sem responder a nenhuma delas. No que se refere às paisagens maranhenses, as pessoas que nelas vivem são rapidamente mencionadas e colocadas dentro da paisagem, significada como natureza intocada. A experiência cultural, posta contrastivamente em São Luís, parece repor o velho debate das hierarquias entre humanos mais e menos próximos do selvagem. Por sua vez, se os turistas fazem a imersão na paisagem, parece que eles mesmos querem reviver o mito da Arcádia selvagem. Entretanto, esta seria uma experiência para poucos, o produto é oferecido privilegiando os turistas de maior renda, num mundo cada vez mais desigual. Mas o que parece ser relativamente certo é que o processo econômico também está rebatendo nesta questão da produção seja da diferença, seja da diversidade, juntamente com as dimensões simbólicas e políticas mais recorrentemente enfatizado nas discussões sobre o tema.

Portanto, neste longo processo duas configurações culturais foram afirmadas como identidade maranhense, baseadas numa hierarquia das produções culturais classificadas em erudito e popular. Na primeira configuração o erudito tinha o valor predominante e englobava o popular, na segunda, a relações se inverteu, tendo o bumba boi como símbolo que assumiu centralidade nesta nova configuração. Inversão que foi correlacionada com uma remodelação espacial da cidade, com processos demográficos, mudanças políticas e sócio-econômicas, que tornaram os pobres visíveis, alterando trajetos de “boieros” e *atenienses*. Nesse processo também atuaram artistas preocupados com a estética popular e suas possibilidades políticas, e, paralelamente, estudiosos da cultura popular/folclore, que estiveram a frente da criação de instituições governamentais voltadas para as produções culturais assim classificadas. A

operação turística, iniciada na década de 1960 foi contemporânea dessa inversão, ganhando força na fase em que este trabalho se encerra, sendo seus agentes importantes nos embates atuais sobre identidade, evidenciando, mais claramente, como processos econômicos permearam estas disputas, porém, novamente repondo as dimensões políticas e simbólicas, ao oferecer o símbolo boi, que afirma identidade maranhense, como uma dos mediadores centrais para esta experiência de alteridade na forma do turismo cultural.

Considerações Finais

Nem sempre tudo foi assim...
E nem tudo sempre será assim

*E, já que morremos mesmo no fim
e que o círculo está presente em quase tudo que existe,
mas só quando eu for bem velhinho,
velhinho de não poder mais,
eu preciso morrer em São Luís,
no Maranhão, onde nasci,
tendo o sono embalado pelo mar,
de frente para ele e rodeado de pessoas que amo.
E que todos cantem porque a vida é assim mesmo.
E ir-me junto com o Sol!....
Dionísio Neto¹*

Agora que cheguei no que deve ser um encerramento, lembro de uma senhora maranhense, que integrou a geração dos novos, a geração de 50 de *atenienses*, que me aconselhava sobre este trabalho – *minha filha, proponha o problema, demonstre e conclua! Não esqueça, faça isso e tudo dará certo no fim*. Isto aconteceu numa tentativa de entrevistá-la, onde eu acabei contando da minha vida, e dos meus temores com o trabalho. Não sei se aprendi o que ela me disse, mas tentei. Porém não obedeci de todo, pois não serão nada conclusivas estas considerações finais. Pois como é possível concluir sobre identidade, que opera sempre com as diferenças, com reelaborações recíprocas, ambas fundamentais para que as relações sociais se estabeleçam? Ou, como concluir sobre resultados empíricos recortados a partir de dois conceitos: identidade, para Lévi-Strauss, constituiria fronteiras “ilusórias”²; o outro, nação, depois de Anderson (1989), vem sendo convencionalizado como uma “imaginação”? As tentativas de mapear a história dos dois conceitos parecem desanimadoras, tendo em vista a variação disciplinar e, dentro de cada uma delas, a subdivisão numa multiplicidade de enfoques.

¹ Folha de São Paulo, Mais! 13/06/2004, p. 8.

² Ao dar as boas vindas aos participantes do Seminário, [L’Identité] C. Lévi-Strauss vai algo além de sugerir que em sua opinião o problema da identidade é uma miragem, “le nouveau mal du siècle”. E no discurso de encerramento ele se mostra mais do que nunca convencido de que o conceito de identidade é um artifício heurístico redundante, “une limite à quoi né correspond em réalité aucune experience”. (Barbu, 1980:293).

Mostrei neste trabalho, como uma identidade maranhense foi afirmada, por agentes diversos e desiguais, para exprimir pertencimento, operando com um sentido de tradição, como temporalidade, que articula passado e presente, através de esquecimentos e lembranças ativos. No processo de experiência dessa identidade, mediada por símbolos dentre um repertório de significados disponíveis, estes agentes negociaram, sobre quais deles deveriam perdurar no tempo, posicionados em relações estruturadas. Mesmo que variadamente concebidos, os sentidos de ser maranhense em relação à nação e outros estados, para quem os vive, não podem ser contestados na sua elaboração final. Sentidos que também expressam diferenças internas tensas, conflitantes, e, às vezes, excludentes, porém com uma apresentação externa, na forma de uma síntese coerente. Apresentação que é possível porque estas diferenças internas são articuladas como pertencimentos de distintos níveis, que vão do bairro para as cidades, deste para o estado, e finalmente à nação, a qual também se pertence, e para qual estes agentes se dirigem como uma região, distinta, porém inclusiva na nação. Estas conexões de níveis de pertencimento – reguladas pela tradição – tornam-se possíveis pelos mecanismos de tradução dessas diferenças, que permitem evidenciar tanto as desigualdades, como as diferenças, mas também o que se compartilha.

A partir desses resultados considero pertinente pensar sobre o uso do termo “construção”/“invenção” e suas implicações para análise, tendo em vista seu emprego recorrente com a intenção de criticar a noção/conceito de identidade. Especialmente, quando este termo é usado apenas para evidenciar mudanças de sentidos ao longo do tempo, e simultaneamente acentuar um certo tom de denúncia, que parece ter subjacente uma intenção de desnudar a falsidade das afirmações feitas para exprimir identidade. Por sua vez, o termo construção parece conter um grau de redundância, na sua possibilidade explicativa, pois tudo na cultura humana é construção, portanto, encontrar mudanças de significados, para estabelecer diferenças e semelhanças, é inerente ao processo social. Dessa forma, pode ser mais valioso analiticamente aceitar as transformações de identidade – até mesmo compreendê-la como possível apenas *em transformação* – e ao mesmo tempo, evidenciar como em distintos contextos, identidade é afirmada, como funciona e porque, e quando ela opera também com desigualdades. Ou seja, entender como justificativas são encontradas para se mostrar como o “mesmo”, nesse processo de alteração de significados, pois as alterações decorrem de confrontações, das quais podem resultar reafirmações ou

discordâncias do que vinha sendo posto antes. Ou dito ainda de um outro modo, os processos nos quais se postula identidade – nos seus distintos níveis de elaborar diferenciação e similitudes que ordenam as relações sociais – condensam significados para afirmar diferença e exprimir pertencimento, e encontrar sentidos e atos para mediar sua experiência.

Considero que ao se operar com o termo construção, com esta dimensão apontada acima, insinua-se uma intencionalidade nos processos de elaboração de significados e sentidos culturais (que nem sempre são controlados ou conscientes), posto que aquilo que se indica como “construído”, remete a um planejamento anterior. Com o uso do termo invenção, por sua vez, corre-se o risco de conferir uma valoração ao conhecimento acadêmico como verdadeiro. Pois, invenção – na língua portuguesa e no seu uso popular – em determinados contextos, é uma maneira de reputar como mentirosa, um conhecimento ou uma afirmação, ou, melhor dito, julgar como uma “invencionice”. Invenção pode ter, também, o sentido da permanente criação inovadora, original, que não se liga com o passado, e dessa forma esconder temporalidades implícitas no processo de elaborar identidade, como também pode conferir ao tempo um sentido único de presente.

É positivo apontar como os sentidos de pertencimento e identidade são construídos (que no geral encobrem desigualdades) e em quais invenções eles se baseiam, entretanto, não considero que seja suficiente ir com a análise até este ponto, pois, com isso, não se explica porque os grupos continuam, nem porque eles permanecem acreditando em suas invenções como eternas e essenciais. Por sua vez, ao se apontar que eles se pensam a partir de criações que não corresponderiam a fatos, parece-me que se desconsidera que as tensões internas participam da elaboração dos sentidos afirmados pelo grupo que se investiga, que as dissensões, assim como, os consensos são ordenadores das relações a partir das diferenças, as quais são reagrupadas para sintetizar identidade, que sedimentam desigualdades e exclusões, mas também, esquemas classificatórios de pertencimento.

De certa forma, o esforço que fiz para compreender os processos de formulação de identidade maranhense, a partir da cidade de São Luís, remetendo para experiência, não era apenas mostrar sua mudança, mas tentar compreender como ela funciona e opera, e quais são os seus agentes. No caso maranhense, aqui estudado, as diferenças e a homogeneidade

foram negociadas, em cada contexto de significados, e as diferenças foram percebidas e rearranjadas em novas narrativas, para que fosse dada continuidade a ser maranhense. Assim foi possível ser *ateniense*, e hoje ser *boiero*, sem deixar de sentir maranhense.

Este processo envolveu múltiplos e desiguais agentes, ações governamentais de criação de instituições, envolvimento de intelectuais, produções literárias e acadêmicas, concepções culturais e classificações culturais, produções de festas populares, e, envolvimento de moradores de São Luís nessas festas. Processos que são simbólicos, políticos e também econômicos. No período de afirmação de São Luís como *Atenas*, erudição tinha valor englobante do popular, dando um sentido de totalidade. Nessa configuração, a experiência era mediada pelas produções culturais eruditas contemporâneas, deslocando-se as produções populares para o passado. Havia poucas instituições voltadas para cultura, os estudos sobre folclore ou cultura popular eram escassos. A cultura era pensada também como possibilidade de recuperar as posições econômicas e políticas perdidas pelo estado, no contexto da nação.

Na década de 1970, há uma inversão dessa hierarquia e popular passa a ser o valor englobante do erudito, o bumba boi assumiu uma centralidade simbólica nessa nova configuração que afirma ser maranhense, sendo que, os valores eruditos, foram recompostos com os populares, e ambas as produções culturais passaram a mediar a experiência de pertencimento. Todavia, quem continua podendo falar e classificar as produções culturais, dentre elas as populares, a partir de instituições culturais, são os agentes que têm formação nas universidades, ou que têm o conhecimento erudito. Assim como, as velhas desigualdades foram mantidas e outras estão sendo repostas. Mas foi também um processo de incorporação dos pobres e incultos à sociedade maranhense, pelo menos culturalmente. Na medida em que, a inflexão dos significados entre *Atenas* e bumba meu boi/cultura popular, guarda uma correlação com a reorganização espacial de São Luís, migrações internas do interior para a capital, aumento populacional, tentativas de mudança na economia com vistas à industrialização, também recomposição política com a saída de um grupo no poder para o ingresso de “novas” oligarquias.

Paralelamente, as instituições culturais se fortaleceram, novas concepções de cultura foram formuladas, e os estudos sobre folclore/cultura popular tornaram-se mais

sistemáticos, assim como, a formação intelectual requerida para estes estudos passou a ser científica, na área das humanidades. Aos termos erudito e popular se sobrepuseram os termos moderno e tradicional, instaurando novas tensões. As ações para o turismo incidiram na promoção de eventos com manifestações populares, com embates sobre sua inclusão em apresentações para este tipo de público, contraposto à defesa e preservação dessas produções. Setores de classe média, fora dos círculos governamentais, fizeram leituras artísticas sobre manifestações populares, com intenções estéticas e políticas. Este conjunto de ações, envolvendo agentes distintos, ocorreu simultâneo e correlato à ascensão e consolidação do bumba boi como símbolo de afirmação de ser maranhense, em relação à nação. Por sua vez, os investimentos atuais sobre o turismo tornaram mais clara a participação desses agentes nos embates sobre identidade, evidenciando, também, como os processos econômicos permearam sua afirmação política e simbólica. E, trouxeram novos sentidos para natureza, deslocando uma simbologia de fertilidade agrícola, para uma significação de natureza como paisagens, com graus variados de intocabilidade.

Além de evidenciar estas questões, os resultados dessa investigação, ao ter esta perspectiva (entender como as diferenças são articuladas para exprimir identidade frente a nação, levando em conta as narrativas e, as experiências implicadas no processo de sua formulação) permitiram perceber conexões entre os distintos níveis de pertencimento. A análise da participação nas festas populares – como lugar privilegiado de experiência, focando a relação entre assistência e grupos de bumba boi – mostrou como se articulam o pertencimento ao bairro, deste com as cidades, destas com o estado e deste com a nação. Os sotaques de bumba boi informam sobre conteúdos de tradição, e permitem uma tradução entre sentidos distintos destes pertencimentos, a partir das suas ressonâncias, e o lugar onde se está pode ser rearranjado num conjunto maior de relações. Permitiu, também, perceber as desigualdades, assim como as possibilidades de negociação dos sentidos e significados de ser maranhense, escolhendo-se com relativa autonomia o que deve ser lembrado ou esquecido – no momento de participação das festas e depois delas.

Este procedimento revelou que novas desigualdades estão sendo produzidas, especialmente no que se refere à relação da classe média com as manifestações populares, como assistência – que parece ter um nível distinto de mediação de seu pertencimento como maranhense – e na atuação nas festas populares, formando grupos (alternativos e

parafolclóricos) que fazem releituras da estética popular. A atuação desses grupos se desdobra em disputas em torno do símbolo boi, e transformações deste folguedo, que desafiam os códigos de tradição, informados pelos sotaques. Neste ponto, considero importante destacar, que sobre a participação das classes médias nas festas populares, tanto no que se refere à mediação de experiência de identidade, como no processo de formação de novos grupos, merecem mais estudos. No caso maranhense, estas relações entre estratos médios (na falta de um melhor termo) com folguedos populares, em ambos os aspectos, sugerem uma operação que sobrepõe a significação das festas populares como de todos (“o povo maranhense”), com a permanência de identificação dessas festas como produzidas (ou originárias) das camadas populares, ou, num termo mais duro, “os pobres”. Ou seja, ao que parece, pelos resultados que encontrei, o fato do bumba boi ter o sentido de ser de todos atualmente, sendo significado como povo em geral, não apaga uma percepção de estratificação social que perpassa este povo. Penso que, investigações que levem em conta esta dimensão de estratificação social, na composição de identidade nacional, podem elucidar melhor como se opera com diferenças e desigualdades na afirmação de identidade, que exprime este nível de pertencimento.

O percurso do bumba boi, até ser colocado como o símbolo máximo de expressão da identidade maranhense, foi marcado por disputas políticas, por distintas narrativas que revelam as relações estruturais da sociedade circunscrita como Maranhão. São relações entre estratos sociais, ou classes sociais, relações de gênero, raciais, e também de etnias, porém este último termo com menor destaque – que parece subsumido na designação de negros, índios e brancos como demarcadores de fronteiras étnicas. O esforço de conter o sentido de Maranhão, com um substrato em comum, porém vivido através de diferenças ordenadoras de relações, se revela na necessidade de apresentar um elemento de síntese, neste caso o folguedo do bumba boi. E este símbolo é reafirmado representando e re-representando todas estas relações, sendo também destacado que este folguedo simboliza o sincretismo, do qual surgiu um novo povo, com as mesmas afirmações que se faz para definir Brasil. Entretanto, parece haver uma certa ambigüidade nesta afirmação de sincretismo, assim como de miscigenação racial, até certo ponto seu correlato. Posto que, no caso maranhense, algumas contribuições específicas, de raças e etnias reunidas no bumba boi, são também destacadas. Por exemplo, os azulejos portugueses de São Luís, sua

fundação francesa, o tambor de crioula, o reggae como expressões exclusivas de pessoas negras. Esta seria outra questão que me parece ser interessante para investigações posteriores, compreender esta ambigüidade, entre as afirmações de sincretismo e de contribuições específicas de povos fundadores.

Outro aspecto que apareceu em situações distintas e sobre alguns símbolos relativos à afirmação de ser maranhense e simultaneamente ao Brasil, foi a sua afirmação como sendo mais completo no Maranhão. A recorrência de lembrar Gonçalves Dias como um dos maiores poetas nacionais, e maranhense de nascimento, pertencimento que ganha uma aura heróica, porque ele morreu num naufrágio tentando voltar definitivamente a sua terra natal. De certa forma, perpetuando São Luis como *Atenas*, todas às vezes que sua morte e poemas são evocados. Os estudiosos do boi também destacam a definição de Mário de Andrade – o boi como animal nacional – encadeando com o argumento e defesa do bumba boi maranhense como o mais completo do país. E, atualmente, um dos slogans do turismo afirma: *O Brasil tem muitas festas de São João. O Maranhão tem todas elas*. Dessa forma, parece subjacente na afirmação de identidade local, um sentido de diferença, e ao mesmo tempo de completude, para os símbolos maranhenses, quando eles coincidem com símbolos ou sentidos expressos no nacional. Numa relação entre todo e parte, que faz dessa parte englobante do todo, porque, nessa parte, o seu sentido seria mais completo e, portanto, sobreposto ao todo. Esta sobreposição, que não é recente, agora com o turismo parece querer afirmar, que se todo maranhense se sente também brasileiro, nem todo brasileiro se sente maranhense, mas que ele poderia ter a oportunidade de, ao conhecer o Maranhão, experimentar se sentir mais brasileiro.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ACADEMIA MARANHENSE DE LETRAS. MORAES, Jomar (org.). Perfis acadêmicos. (4ª ed.). São Luís, AML, 1999.
- AFONSO, Carlos Alberto. 1999. *Ocidente subalterno*. Congresso Brasil-Portugal Ano 2000. Sessão de Sociologia e Antropologia. Recife, 1999.
- ALBUQUERQUE Jr. Durval Muniz de. A invenção do Nordeste e outras artes. (2ªed.) Recife, FJN, Ed. Massangana; São Paulo, Cortez, 2001.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner B. Carajás: a guerra dos mapas. Belém, Falangola, 1994.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno. A ideologia da decadência. Leitura antropológica a uma história da agricultura do Maranhão. São Luís, IPES, 1983.
- ANDERSON, Benedict. *Introdução*. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. pp: 7-22.
- ANDERSON, Benedict. Nação e consciência nacional. São Paulo, Ática, 1989.
- APPADURAY, Arjun. *Introduction: commodities and the politics of value*. In: _____. (org). The social life of things: commodities incultural perspective. Cambridge University Press, 1986.
- APPADURAY, Arjun. *Soberania sem territorialidade: notas para uma geografia pós-colonial*. In: Novos Estudos CEBRAP. nº 49, novembro, 1997. pp. 33-46.
- APPIAH, Kwame Anthony. Na casa de meu pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro, Contraponto, 1997.
- APPIAH, Kwame Anthony. *Patriotas e cosmopolitas*. RBCS. Vol. 13 nº 36 fevereiro, 1998. pp: 79-94.
- ARANHA, Graça. O Meu próprio romance. (4ª ed.). São Luís, Alumar,1996. (Coleção Documentos Maranhenses – 14)
- ARANTES, Antônio Augusto. O que é Cultura Popular. São Paulo, Brasiliense, 1981.
- ARAÚJO, Maria do Socorro. Tu contas! Eu conto! São Luís, SIOGE, 1986.
- ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig. A Guerra dos Bem-te-vis: a balaiada na memória oral. São Luís, SIOGE, 1988.
- ASSUNÇÃO, Mathias Röhrig. *Cultura popular e sociedade regional no Maranhão do século XIX*. In: Revista de Políticas Públicas. UFMA. Vol 1, nº 1, 1995.

- ATAIDE, Joanita Mota de. Discurso jornalístico: da carta legítima à carta cidadã, no entremeio da política e do jornalismo, no Maranhão. Brasil: 1985-1990. Tese de doutorado em Ciências/Jornalismo, ECA-USP, São Paulo, 1998.
- AYALA, M. & AYALA, M. I. N. Cultura Popular no Brasil. Perspectiva de análise. S. Paulo, Ática, 1987.
- AZEVEDO NETO, Américo. Bumba-meu-boi no Maranhão. (2ª. ed. Amp.). São Luís, ALUMAR, 1997.
- AZEVEDO, Aluísio. O mulato. São Paulo, Martins, 1971.
- AZEVEDO, Tereza Cristina Mena Barreto de. Museu de Arte Sacra do Maranhão. Teatro da memória da arte sacra católica. Monografia Curso de Especialização em Museologia – UFMA, São Luís, 1998.
- BACHA, Edmar e KLEIN, Herbert (org.) A transição incompleta. Brasil desde 1945. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986.
- BAKHTIN, Mikhail. M. A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais. São Paulo/Brasília, HUCITEC/UNB, 1987.
- BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. pp: 209-26.
- BARBALHO, Alexandre. Relações entre estado e cultura no Brasil. Ijuí-RS, Editora Unijuí, 1998.
- BARBOSA, Darliete, RIBEIRO, Gilmar, CASTRO, Kátia, AZEVEDO, Rosineide, MARINHA, Vanda. Cacuriá. São Luís, mimeo, 1997.
- BARBU, Zevedei. *O conceito de identidade na encruzilhada*. In: Anuário Antropológico/78. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1980. pp: 293-307.
- BARRETO, Margarita. Manual de iniciação ao estudo do turismo. Coleção Turismo. 7ª ed., Campinas: Papyrus, 1999.
- BARTH, F. Grupos étnicos e suas fronteiras. São Paulo, Editora da UNESP, 1997.
- BASTIDE, R. Sociologia do folclore brasileiro. S. Paulo, Anhambi, 1959.
- BASTOS, E. Rugai. *Gilberto Freire: Casa-grande e Senzala*. In: MOTA, L. D. (org.) Introdução ao Brasil. Um banquete nos trópicos. (2ª ed.) S. Paulo, SENAC/SP, 1999. pp. 215-34.
- BATISTA, Rosane Pires. Madre Deus: uma reflexão sobre a relação entre o moderno e o tradicional na cidade de São Luís. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1998.
- BAUMAN, Zigmunt. O mal-estar da pós-modernidade. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Ed. 1998.

- BENEDICT, Ruth. Padrões de cultural. Lisboa, Livros de Brasil, 2000.
- BHABHA, Homi K. O local da cultura. Belo Horizonte, Ed. UFMG, 1998.
- BIRMAN, Joel. Estilo e modernidade em psicanálise. Rio de Janeiro, ED. 34, 1997. pp. 211-233.
- BOAS, F. *Las limitaciones del método comparativo de la antropología*. In: BOHANNAN, P. & GLAZER, M. Antropología, lecturas. (2ª ed.) Buenos Aires, McGraw-Hill, 1993. pp. 85-94.
- BOI PIRILAMPO. <http://www.boipirilampo.com.br>
- BORDO, Susan. "*Material Girl*" – *the effacements of post-modern culture*. In: Roger N. Lancaster & Micaela di Leonardo (eds.) The gender/sexuality reader, N. York & London, Routledge, 1997.
- BORNHEIM, Gerd et al.. Cultura brasileira: tradição/contradição. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor/FUNARTE, 1987.
- BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 1998. pp. 133-162.
- BRAGA, Ana Socorro Ramos. Folclore e política cultural. A trajetória de Domingos Vieira Filho e a institucionalização da cultura. Dissertação de Mestrado em Políticas Públicas, UFMA, São Luís, 2000.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Identidade e Etnia. construção da pessoa e resistência cultural. S. Paulo, Brasiliense, 1986.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. O Festim dos bruxos: estudos sobre a religião no Brasil. Campinas, Editora da Unicamp, São Paulo, Icone, 1987.
- BRANDÃO, Carlos. O que é Folclore. São Paulo, Brasiliense, 1982.
- BRANDÃO, Carlos. Sacerdotes da viola: rituais religiosos do catolicismo popular em São Paulo e Minas Gerais. Petrópolis, Vozes, 1981.
- BUENO, André Paula. Bumba-boi maranhense em São Paulo. São Paulo, Nankin Editorial, 2001.
- BURKE, Peter. Cultura popular na idade moderna. Europa, 1500-1800. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- CAFETEIRA, Epitácio. Reviver. (Edição bilíngüe português/inglês). Brasília, Senado Federal, Centro Gráfico, 1994.
- CANCLINI, Néstor García. Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad. México D.F., Grijalbo, 1989.

- CANCLINI, Nestor García. *Enfoques críticos de la interculturalidad em América Latina*. Curso: Culturas em contacto, encuentros y desencuentros. Museo Nacional de Antropología. Madrid, 2002.
- CANCLINI, Néstor García. *Por qué legislar sobre industrias culturales*. In: Nueva Sociedad. 175, septiembre-octubre, 2001. pp: 61-69.
- CANJÃO, Isanda Maria Falcão. Bumba-meu-boi, o rito pede “passagem” em São Luís do Maranhão. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social, UFRGS, Porto Alegre, 2001.
- CANTANHÊDE, Washington Luiz Maciel. Celso Magalhães: um perfil biográfico. São Luís, AMPEM, 2001.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. Identidade, etnia e estrutura social. São Paulo, Livraria Pioneira, 1976.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Os (des)caminhos da identidade*. In: RBCS. vol, 15 nº 42 fevereiro, 2000. pp: 7-22.
- CARRARA, Sérgio. *A luta antivenérea no Brasil e seus modelos*. In: PARKER, R. & BARBOSA, R. M. Sexualidades brasileiras. Rio de Janeiro, Relume Dumará; ABIA, IMS/UERJ. 1996. pp: 17-37.
- CARVALHO, Livia Thereza Gandra de. Museu Histórico e Artístico do Maranhão como atrativo turístico em São Luís. Monografia de conclusão do Curso de Turismo, UFMA, São Luís, 1999.
- CARVALHO, M. Michol. Danças populares maranhenses. síntese descritiva (CCPDVF). Mimeo.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão, um estudo de tradição/modernidade na cultura popular. São Luís, s.n. 1995.
- CASTELLS, Manuel. O poder da identidade. São Paulo, Paz e Terra, 1999. (vol. 2).
- CASTRO, Mary G. *O Conceito de gênero e as análises sobre mulher e trabalho: notas sobre impasses teóricos*. Caderno CRH, n. 17, Fator, 1992.
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. *O bumba-meu-boi do Maranhão: apreciação analítica*. In Comissão Maranhense de Folclore (Boletim on-line). Agosto, 2000. <http://www.cmfolclore.ufma.br/Htmls/Boletim%2017.htm>
- CAVALCANTI, Maria Laura V. de C. *Oracy Nogueira e a antropologia no Brasil: o estudo do estigma e do preconceito racial*. RBCS. no. 31, ano 11, junho de 1996, pp. 5-28.
- CHAUÍ, Marilena. Brasil: mito fundador e sociedade autoritária. S. Paulo, Fundação Perseu Abramo, 2000.

- CHAUÍ, Marilena. Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil. S. Paulo, Brasiliense, 1986.
- CLASTRES, Pierre. A sociedade contra o estado: pesquisas de antropologia política. (2ª ed). Rio de Janeiro, Francisco Alves, 1982.
- CLIFFORD, James. Routes. Travel and translation in the late twentieth Century. Harvard University Press, 1997.
- CMF www.cmfolclore.ufma.br/sumarios/sumario_tema.pdf
- CMF. www.cmfolclore.ufma.br/boletins/b1/index.htm
- CMF. www.cmfolclore.ufma.br/Htms/Boletim%2006
- CMF. www.cmfolclore.ufma.br/Htms/Boletim%2018.htm
- CMF. www.cmfolclore.ufma/Htms/Boletim%2012.htm
- COMISSÃO GULBENKIAN PARA A REESTRUTURAÇÃO DAS CIÊNCIAS SOCIAIS Para abrir as Ciências Sociais. São Paulo, Cortez, 1996.
- COMPANHIA BARRICA. <http://www.boipirilampo.com.br/barrica/index2.htm>
- CORBEY, Raymond. “Alterity: the colonial nude”. *Critique of Anthropology*, VIII (3), 1988.
- CORBEY, Raymond. “Ethnographic showcases, 1870-1930”. *Cultural Anthropology* 8(3), 1993.
- CORDEIRO, João Mendonça. O Mulato: Cem anos de um romance revolucionário. São Luís, EDUFMA, 1987. (Coleção Ciências Sociais – Série Sociologia, 1).
- CORRÊA, Alexandre Fernandes. Vilas, parques, bairros e terreiros: novos patrimônios na cena das políticas culturais em São Paulo e São Luís. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, PUC-SP, São Paulo, 2001.
- CORRÊA, Helidacy Maria Muniz. Bumba-meu-boi do Maranhão: a construção de uma identidade. Dissertação de Mestrado em História, UFPE, Recife, 2001.
- CORRÊA, Mariza. & PISCITELLI, Adriana. “Flores do colonialismo”. Masculinidade numa perspectiva antropológica. Entrevista com Miguel Vale de Almeida. Cadernos Pagu. (11) 1998: pp. 201-229.
- CORRÊA, Mariza. O mistério dos Orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira. Mimeo, 1999.
- CORRÊA, Mariza. Sobre a invenção da mulata. Cadernos Pagu. (6-7) 1996: pp. 35-50.

- CORRÊA, Mariza. *Traficantes do excêntrico* (Os antropólogos no Brasil dos anos 30 aos 60). In: ZARUR, George de C. L. (org.) A Antropologia na América Latina. Instituto Panamericano de Geografia e História. 1990. pp: 169-202.
- CORRÊA, Rossini. Formação Social do Maranhão: o presente de uma arqueologia. São Luís, SIOGE, 1993.
- COSTA, Josiane Moraes. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho: uma oferta turística de São Luís. Monografia de conclusão do Curso de Turismo, UFMA, São Luís, 2000.
- COSTA, Wagner Cabral. *Ruínas verdes: tradição e decadência nos imaginários sociais*. In: Cadernos de Pesquisa, São Luís, v. 12, nº ½, p. 79-105, jan/dez 2001a.
- COSTA, Wagner Cabral. Sob o signo da morte: decadência, violência e tradição em terras do Maranhão. Dissertação de Mestrado, IFCH/Unicamp. Campinas, 2001.
- COVIN, David. "Black consciousness in the white media: the case of Brazil". *The Western Journal of Black Studies*. Vol. 15, nº 2, 1991. pp. 94-102.
- CRAPANZANO, Vincent. *Estilos de interpretação e a retórica de categorias sociais*. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. Raça como retórica e construção da diferença. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 441-58
- CRUZ, Rita de Cássia. Política de turismo e território. São Paulo, Contexto, 2001.
- CUNHA, Manuela C. Antropologia do Brasil: mito, história, etnicidade. São Paulo, Brasiliense/EDUSP, 1986a.
- CUNHA, Manuela C. *Olhar escravo, ser olhado*. In: AZEVEDO, P. C. & LISSOVSKY, M. Escravos Brasileiros do Século XIX na fotografia de Christiano Jr. São Paulo, Ex Libris, 1988.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África. São Paulo, Brasiliense, 1986.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Pontos de vista sobre a floresta amazônica: xamanismo e tradução*. In: Mana. 4(1):7-22, 1998.
- DA MATTA, R. O que faz o Brasil, Brasil?. São Paulo, Rocco, 1989.
- DA MATTA, Roberto. Relativizando: uma introdução à Antropologia Social. (2a. ed.), Petrópolis, Vozes, 1981.
- DAS, Veena. Critical events: an anthropological perspective on contemporary India. Oxford University Press, 1995.

- DE COPPET, Daniel. *Comparison, a universal for anthropology: from 're-presentation' to the comparison of hierarchies of values*. In: KUPER, Adam. Conceptualizing society. London, Routledge, 1992. pp. 59-74.
- DELLA MONICA, Laura. Turismo e folclore: um binômio a ser cultuado. São Paulo, Global, 1999.
- DINIZ, Luzandra Maria Gama. De Mutuca a dona da brincadeira: a participação feminina no bumba-meu-boi do Maranhão. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1998.
- DOUGLAS, Mary. Como as instituições pensam. São Paulo, Edusp, 1998.
- DOUGLAS, Mary. Símbolos naturais: exploraciones em cosmología. Madrid, Alianza Editorial, 1978
- DUARTE, Luiz F. *A volta da identidade (e do seu Jogo Fascinante)*. In Anuário Antropológico/85. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1986. pp:295-302.
- DUMONT, Louis. O individualismo. Uma perspectiva antropológica da ideologia moderna. Rio de Janeiro, Rocco, 1985.
- DURHAM, Eunice. *A pesquisa antropológica com populações urbanas: problemas e perspectivas*. In: CARDOSO, Ruth C. L. (org) A aventura antropológica: teoria e pesquisa. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1986. pp: 17-38.
- ELIAS, Norbert. O processo civilizador. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 1993 (vol.1).
- ELLISON, Ralph. Homem Invisível. São Paulo, Marco Zero, 1990.
- FARIAS, Edson. *Esfera cultural e festas populares no Brasil*. XXV encontro Anual da ANPOCS. Caxambu, 2001.
- FARIAS, Edson. Ócio e negócio: festas populares e entretenimento – turismo no Brasil. Tese de doutorado em Ciências Sociais. IFCH/Unicamp, Campinas, 2001.
- FEATHERSTONE, Mike. Cultura de Consumo e pós-modernismo. São Paulo, studio Nobel, 1995.
- FERNADES, João A De cunhã a mameluca: em busca da mulher Tupinambá. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE. Recife. 1997
- FERNANDES, Florestan. A integração do negro na sociedade de classes. São Paulo: Ática, 1978.
- FERNANDES, Florestan. A revolução burguesa no Brasil. Ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1975.

- FERNANDES, Florestan. A Revolução burguesa no Brasil: ensaio de interpretação sociológica. Rio de Janeiro, Zahar, 1975.
- FERNANDES, Florestan. O Folclore em Questão. São Paulo: Hucitec, 1978.
- FERNANDES, Florestan. O Folclore em Questão. São Paulo: Hucitec, 1978.
- FERNANDES, Florestan. O negro no mundo dos brancos. São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1972.
- FERREIRA, Luiz Alberto. O movimento republicano e a gênese da reestruturação oligárquica no Maranhão (1888-1894). Dissertação de Mestrado em História, UFPE, Recife, 2002.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti-Ashanti. (2ª ed. rev. e atual.) São Luís, EDUFMA, 2000.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo (coordenador). Tambor de Crioula: ritual e espetáculo. São Luís, Comissão Maranhense de Folclore/ SECMA/LITHOGRAF, 1995.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo e col. A Dança do Lelê na cidade de Rosário no Maranhão. São Luís, SIOGE, 1977.
- FERRETTI, Sérgio Figueiredo. Querebentã de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. (2ª ed. rev. e atual.) São Luís, EDUFMA, 1996.
- FIGUEIREDO, Roberta Maria Batista de. Fronteira e identidade: um estudo sobre os deslocamentos de “maranhenses” para o sudeste do Pará como estratégia de manutenção da condição camponesa. Dissertação de Mestrado em Políticas Públicas, UFMA, São Luís, 2000.
- FORNEROD, Nicolas. Sur la France Équinoxiale / Sobre a França Equinoccial. (Edição promovida por Guilhem Beugnon e Jomar Moraes). São Luís, Alliance française de São Luís/AML, 2001.
- FRADE, Cascia. Evolução do conceito de folklore e cultura popular. In: X Congresso Brasileiro de Folclore. São Luís, 2002. (mimeo).
- FREYRE, Gilberto. Casa Grande e Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal. (34ª ed.) Rio de Janeiro, Record, 1998.
- FRIEDMAN, Jonathan. *History and politics of identity*. In _____. Cultural identity and global process. London, Sage, 1992.
- FRIEDMAN, Jonathan. *Myth, history and political identity*. Cultural Anthropology. Vol 7, number 2, 1992.
- FRIEDMAN, Susan, S. “Beyond white and other: relationality and narratives of race in feminist discourse. **SIGNS: Journal of women in culture and society**, 21(1), 1995.

- FRY, P. *Por que o Brasil é diferente?* (Resenha). RBCS. no. 31, ano 11, junho de 1996, pp. 178-182.
- FURTADO, Celso. Formação econômica do Brasil. (17ª ed) São Paulo, ed. Nacional, 1980.
- GEERTZ, Clifford. Nova luz sobre a antropologia. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001. pp: 1991-228.
- GEERTZ, Clifford. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, Vozes, 1998.
- GELLNER, Ernest. Nações e nacionalismo. Lisboa, Gradiva, 1993.
- GELLNER, Ernest. *O advento do nacionalismo e sua interpretação: os mitos da nação e da classe*. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. pp: 107-54.
- GERBI, Antonelo. O Novo Mundo: história de uma polêmica (1750-1900). São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- GEWERTZ, Deborah e ERRINGTON, Frederick. Twisted histories, altered contexts: Representing the Chambri in a world system. Cambridge University Press, 1991.
- GIDDENS, Anthony, BECK, Ulrich e LASH, Scott. Modernização reflexiva: política, tradição e estética na ordem social moderna. São Paulo, Unesp, 1997.
- GIDDENS, Anthony. A transformação da intimidade: sexualidade, amor e erotismo nas sociedades modernas. São Paulo, Unesp, 1993.
- GIDDENS, Anthony. As conseqüências da modernidade. São Paulo, Unesp, 1991.
- GILMAN, Sander L. *Introduction: What are stereotypes and why use texts to study them?* In: _____. Difference and Pathology – stereotypes of sexuality, race and madness. London, Cornell University Press, 1985. pp. 15-35.
- GODÃO, José Pereira. O Boizinho Barrica: à luz de uma estrela. São Luis, José Ribamar de França Pereira, 1999.
- GOMES, Flávio dos Santos. “*AmostrasHumanas’: índios, negros e relações interétnicas no Brasil colonial*”. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. Raça como retórica e construção da diferença. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 27-82.
- GOULD, Stephan Jay. A falsa medida do homem. São Paulo, Martins Fontes, 1999.
- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. A. “*As elites de cor” e os estudos de relações raciais*”. Tempo Social. Rev. Sociol. USP, vol. 8 - no. 2, out. 1996a pp.67-82.

- GUIMARÃES, Antônio Sérgio. *Cor, classe e status nos estudos de Pierson, Azevedo e Harris na Bahia: 1940-1960*. In: MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. Raça, Ciência e Sociedade. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996. pp. 141-158
- HABERMAS, Jürgen. *Inclusão: integrar ou incorporar? Sobre a relação entre nação, estado de direito e democracia*. In: Novos Estudos CEBRAP. Nº 52, novembro, 1998. pp: 99-120
- HALL, S. A Identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro, DP&A Ed., 1997.
- HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte, Editora UFMG; Brasília, Representações da UNESCO no Brasil, 2003.
- HANNERZ, Ulf. *Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional*. In: Mana. 3(1):7-39, 1997.
- HARAWAY, D. *Saberes localizados: a questão da ciência para o feminismo e o privilégio da perspectiva parcial*. Cadernos Pagu. (5) 1995: pp. 7-42.
- HARAWAY, Donna. *Gender for a marxist dictionary: the sexual politics of a word*. In: _____ . Simians, cyborgs and women – the reinvention of nature. N. York, Routledge, 1991.
- HASENBALG, C. *Entre mitos e fatos: racismo e relações raciais no Brasil*. In: MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. (org.) Raça, Ciência e Sociedade. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996. pp. 235-49.
- HEALEY, M. *Os desencontros da tradição em “Cidade das Mulheres”*: raça e gênero na etnografia de Ruth Landes. Cadernos Pagu. (6-7) 1996: pp. 153-200.
- HEMENWAY, Robert E. *Introduction: That which the soul lives by*. In: HURSTON, Zora Neale. Mules and men. Bloomington, Indiana University Press, 1978 (1935) p. XI-XXVIII.
- HEMENWAY, Robert E.. *Introduction*. In: HURSTON, Zora Neale. Dust tracks on a road – an autobiography. (2ª ed.) Chicago, University of Illinois Press, 1984 (1942). p. IX-XXXIX.
- HOBSBAWN, Eric e RANGER, Terence. (org) A invenção das tradições. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1984.
- HOËM, Ingjerd. *Clowns, dignity and desire: on the relationship between performance, identity and reflexivity*. In: HUGHES-FREELAND, Felicia and CRAIN, Mary M. Recasting ritual. London, Routledge, 1998.
- HOLANDA, Sergio Buarque. Raízes do Brasil. (17ª ed.) Rio de Janeiro, José Olympio, 1984.
- HROCH, Miroslav. *Do nascimento nacional à nação plenamente formada: o processo de construção nacional na Europa*. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. pp: 85-106.

- HURSTON, Zora Neale. Dust tracks on a road – an autobiography. (2ª ed.) Chicago, University of Illinois Press, 1984 (1942). p. 174-205; 322-348.
- IANNI, Otávio. A Idéia de Brasil moderno. (2º ed.), S. Paulo, Brasiliense, 1994
- IBAMA. www.ibama.gov.br/
- ITAPARY, Joaquim. A falência do ilusório. Memória da Companhia de Fiação e Tecidos do Rio Anil. São Luís, ALUMAR, 1995. (Documentos Maranhenses, 11).
- KOFES, Suely. Mulher, mulheres: identidade, diferenças e desigualdades na relação entre patroas e empregadas. Campinas, Editora da Unicamp, 2001.
- KOFES, Suely. Uma trajetória, em narrativas. Campinas, Mercado de Letras, 2001.
- LABATE, Beatriz C. *A experiência do “viajante-turista” na contemporaneidade*. In: SERRANO, C. BRUHNS, H. T. LUCHIARI, M. T. D. P. (orgs). Olhares contemporâneos sobre o turismo. Campinas, Papirus, 2000.
- LACROIX, Maria de Lourdes Lauande. A Fundação francesa de São Luís e seus mitos. São Luís, EDUFMA, 2000.
- LARAIA, Roque de B. *Relações entre negros e brancos no Brasil*. In: CERQUEIRA, E. D. et al.. O que se deve ler em ciências sociais no Brasil. São Paulo, Cortez/ ANPOCS, 1986. pp. 159-174
- LEACH, Edmund. A Diversidade da Antropologia. Lisboa, Edições 70, 1982.
- LEAL, Antônio Henriques. Pantheon Maranhense. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Tomo I. (2ª ed.). Rio de Janeiro/São Luís, Alhambra/Alumar, 1987. (Coleção Documentos Maranhenses)
- LEAL, Antônio Henriques. Pantheon Maranhense. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Tomo II. (2ª ed.). Rio de Janeiro/São Luís, Alhambra/Alumar, 1987. (Coleção Documentos Maranhenses)
- LEHMANN-CARPZOV, Ana Rosa. Turismo e Identidade: construção de identidades sociais no contexto do turismo sexual entre alemães e brasileiras na cidade do Recife. Dissertação de Mestrado em Antropologia, UFPE. Recife. 1994.
- LEITE, Rogério Proença. *Contra-usos e espaço público notas sobre a construção social dos lugares na Mangueira*. In: RBCS. vol 17, nº 49, junho, 2002. p. 115-134.
- LEITE, Rogério Proença. Espaço público e política dos lugares: usos do patrimônio cultural na reinvenção contemporânea do Recife Antigo. Tese de Doutorado, IFCH/Unicamp. Campinas, 2001.

- LEONARDO, Micaela di. *White lies, black myths: rape, race and the Black 'underclass'*. In: Roger N. Lancaster & Micaela di Leonardo (eds.) The gender/sexuality reader. N. York & London, Routledge, 1997.
- LÉVI-STRAUSS, Claude. Antropologia estrutural. Rio de Janeiro, Tempo Brasileiro, 1996 p. 237-67.
- LIMA, Carlos de. A Festa do divino Espírito Santo em Alcântara (Maranhão). (2ª ed.). Brasília, fundação Nacional Pró-Memória/Grupo de Trabalho Alcântara, 1988. (1ª ed. 1972).
- LIMA, Carlos de. Caminhos de São Luís. (ruas logradouros e prédios históricos). São Paulo, Siciliano, 2002.
- LOMNITZ, Cláudio. *Bordering on anthropology the dialectics of national tradition in Mexico*. In: Revue de synthèse: 4ª S. Nº 3-4, juil-déc. 2000. pp: 345-80.
- LOMNITZ, Cláudio. *O nacionalismo como um sistema pratico: a teoria de Benedict Anderson da perspectiva da América Hispânica*. In Novos Estudos CEBRAP. Nº 59, março, 2001 pp:37-61.
- LOPES Jr. Edmilson. A construção social da cidade do prazer: urbanização turística, cultura e meio ambiente em Natal (RN). Tese de Doutorado. IFCH /Unicamp, Campinas, 1997.
- LOPES, Antônio. Presença do romanceiro. Versões maranhenses. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1967.
- LOPES, Raimundo. Uma região tropical. Rio de Janeiro, Fon-fon e Selta, 1970. (Coleção S. Luís, 2).
- MACHADO, Lia Z. *Feminismo, academia e interdisciplinaridade*. In: COSTA, A. O. & BRUSCHINI, C. (org.) Uma questão de Gênero. Rio de Janeiro, Rosa dos Tempos. 1992 pp: 24-38.
- MAGALHÃES, Celso de. A poesia popular brasileira. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1973.
- MAGNANI, José G. C. Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade. São Paulo, Brasiliense, 1998.
- MAGNANI, José. G. C. *Cultura popular: controvérsias e perspectivas*. In: BIB, Rio de Janeiro, nº 12, p: 23-39, 1982.
- MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. (org.) Raça, Ciência e Sociedade. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996.
- MALDI, Denise. A Etnia contra a nação. (Série Antropologia no. 3) Cuiabá, Editora Universitária da UFMT, 1995.

- MARANHÃO. Fundação Cultural. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Fº. Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís, LITHOGRAF, 1999. (Vol. 5).
- MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Fº. Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís, LITHOGRAF, 1997. (Vol. 1).
- MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Fº. Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís, LITHOGRAF, 1997. (Vol. 2).
- MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Fº. Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís, LITHOGRAF, 1997. (Vol. 3).
- MARANHÃO. Secretaria de Estado da Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Fº. Memória de Velhos. Depoimentos: uma contribuição à memória oral da cultura popular maranhense. São Luís, LITHOGRAF, 1997. (Vol. 4).
- MARCUS, George. *Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial*. In: Revista de Antropologia. S. Paulo, USP, n. 34, 1991, p: 197-221.
- MARINHO, Manoel de Jesus. LABORARTE: movimento de contra-cultura no Maranhão? Monografia de conclusão Curso de Graduação em História – UFMA, São Luís, 1999.
- MARQUES, César Augusto. Dicionário Histórico-geográfico da Província do Maranhão. (3ª ed.). SUDEMA, 1970.
- MARQUES, Francisca Éster de Sá. *Folclore, turismo e mídia: tradição e modernidade*. In: X Congresso Brasileiro de Folclore. São Luís, 2002. (mimeo).
- MARQUES, Francisca Éster de Sá. Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi. São Luís, Imprensa Universitária, 1999.
- MARQUES, Wilson. Quem tem medo de Ana Jansen? São Luís, Veloso, 2001.
- MARTIN-BARBERO, Jesús. *De las políticas de comunicación a la reimaginación de la política*. In: Nueva Sociedad. 175, septiembre-octubre, 2001. pp: 70-85.
- MARTÍNEZ-ECHAZÁBAL, Lourdes. O Culturalismo dos anos 30 no Brasil e na América Latina: deslocamento retórico ou mudança conceitual? In: MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. (org.) Raça, Ciência e Sociedade. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996. pp. 235-49.
- MARTINS, Manoel de Jesus Barros. Rachaduras solares e epigonismos provincianos. Sociedade e cultura no Maranhão neo-ateniense: 1890-1930. Dissertação de Mestrado em História, UFPE, Recife, 2002.

- MARX, Karl. O capital: crítica da economia política (2ª ed.) São Paulo, Nova Cultural, 1985. pp: 45-85.
- MAUSS, Marcel. *A prece*. In: CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto (org). Marcel Mauss: antropologia. São Paulo, Ática, 1979.
- MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva. Lisboa, edições 70, 1950.
- McCALLUM, Cecília. (1998). *Existe um sistema de gênero no Brasil?*. In: PASSOS, E. et all. (org.) Metamorfoses: gênero na perspectiva interdisciplinar. Salvador, UFBA, Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher. pp. 13-24.
- MEIRELES, Mário Martins. Dez estudos históricos. São Luís, ALUMAR, 1994.
- MEIRELES, Mário Martins. História da independência no Maranhão. São Luís, Governo do Estado do Maranhão. Rio de Janeiro, Artenova, 1972.
- MEIRELES, Mário Martins. História do Maranhão. (3ª ed. atualizada). São Paulo, Siciliano, 2001.
- MEIRELES, Mário Martins. *O “Phanteon Maranhense” e seu autor*. In: LEAL, Antônio Henriques. Pantheon Maranhense. Ensaios biográficos dos maranhenses ilustres já falecidos. Tomo II. (2ª ed.). Rio de Janeiro/São Luís, Alhambra/Alumar, 1987. (Coleção Documentos Maranhenses)
- MEIRELES, Mário Martins. Panorama da literatura maranhense. São Luís, Sioge, 1955.
- MELLO, Evado Cabral de. O Norte agrário e o Império, 1871-1889. Rio de Janeiro, Topboks, 1999.
- MENDES, Ana Carolina Magalhães. LABORARTE: integração e diversidade. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1999.
- MENDES, Ana Carolina Magalhães. LABORARTE: integração e diversidade. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1999.
- MODELL, Judith. *‘It is besides a pleasant english word’ – Ruth Benedict’s concept of patterns*. Anthropological Quaterly. Vol 62, n 1, Janeiro, 1989 p. 27-40.
- MONTEIRO, John Manuel. *As ‘raças’ indígenas no pensamento brasileiro do Império*. In: MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. Raça, Ciência e Sociedade. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996. pp. 15-22.
- MONTELLO, Josué. Cais da Sagração. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.
- MONTELLO, Josué. Largo do Desterro. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1981.
- MONTELLO, Josué. Noite sobre Alcântara. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1996.

- MONTELLO, Josué. Os degraus do paraíso. São Paulo, Martins, 1965.
- MONTELLO, Josué. Os tambores de São Luís. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1991.
- MONTELLO, Josué. Um beiral para os bentivis. Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1989.
- MONTERO, Paula. *Questões para etnografia numa sociedade mundial*. In: Novos Estudos CEBRAP. Nº 36, julho, 1993. pp: 161-177.
- MONTERO, Paula. *Reflexões sobre uma antropologia das sociedades complexas*. Revista de Antropologia. S. Paulo, USP, n. 34, 1991, p: 103-130.
- MORAES, Jomar (org.). Ana Jansen: rainha do Maranhão. São Luís, AML/ALUMAR, 1999.
- MORAES, Jomar (org.). Livro do sesquicentenário de Celso Magalhães (1849-1999). São Luís, Ministério Público do Estado do Maranhão/AML, 1999.
- MORAES, Jomar. Apontamentos de Literatura Maranhense. Uma abordagem contextual que leva em conta os fatores políticos, sociais e econômicos. (2ª ed. ampl.). São Luís, SIOGE, 1977.
- MORAES, Jomar. Guia de São Luís do Maranhão. (2ª ed. rev. e ampl.). São Luís, Legenda, 1995. (Tiragem especial para o SEBRAE).
- MOREIRA LEITE, Dante. O Caráter nacional brasileiro: história de uma ideologia. 4o. ed., S. Paulo, Pioneira, 1983.
- MOREIRA, Diva e SOBRINHO, Adalberto B. *Casamentos inter-raciais: o homem negro e a rejeição da mulher negra*. In: COSTA, A. de O. e AMADO, T. Alternativas escassas: saúde, sexualidade e reprodução na América Latina. S. Paulo, PRODIR/FCC; Rio de Janeiro, Ed. 34, 1999. pp. 81-108.
- NASCIMENTO, Bráulio do. *Introdução e notas*. In: MAGALHÃES, Celso de. A poesia popular brasileira. Rio de Janeiro, Biblioteca Nacional, Divisão de Publicações e Divulgação, 1973.
- NEVES, Luiz F. Baêta. *O conceito de identidade*. In: Congresso Ideologia e Fragmentação na América Latina. UFPE/FLACSO. Recife, 1998.
- NIETZCHE, Friedrich. Genealogia da moral: uma polêmica. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- NOGUEIRA, Oracy. Preconceito de Marca. As relações raciais em Itapetininga, São Paulo, Edusp, 1998.
- NORVELL, John. *A brancura desconfortável das camadas médias brasileiras*. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. Raça como retórica e construção da diferença. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 245-268.

- OLIVEIRA VIANA. Populações meridionais do Brasil. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1973 (vol. 1).
- OLIVEIRA, Alessandra Gouveia de. Theatro Arthur Azevedo, como oferta turística diferencial de São Luís. Monografia de conclusão do Curso de Turismo, UFMA, São Luís, 1997.
- OLIVEIRA, Francisco. Elegia para uma re(li)gião: SUDENE, Nordeste, planejamento e conflito de classes. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1977.
- OLIVEIRA, Rogério Ferreira. “O Averso da memória”: apontamentos para uma análise da identidade maranhense. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1999.
- OLIVEN, G. R. A Antropologia e a cultura brasileira. In: ZARUR, George de C. L. (org.) A Antropologia na América Latina. Instituto Panamericano de Geografia e História, 1990. p. 203-29.
- OLIVEN, George Ruben. A Parte e o todo. A diversidade cultural no Brasil Nação. Petrópolis, Vozes, 1992.
- OLIVEN, George Ruben. Cultura brasileira e identidade nacional (o eterno retorno). In: MICELI, Sergio. O que ler na ciência social brasileira. São Paulo, ANPOCS/ Brasília, Sumaré/ DF, CAPES, 2002. pp. 15-44.
- OLIVEN, George Ruben. O nacional e o regional na construção da identidade brasileira. In: RBCS, n. 2, vol. I, out. 1986. p: 68-74
- ORTIZ, Renato. A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural. S. Paulo, Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, Renato. Cultura brasileira e identidade nacional. S. Paulo, Brasiliense, 1986.
- ORTIZ, Renato. Românticos e Folcloristas: Cultura Popular. São Paulo, Olho d' Água, 1992.
- PEIRANO, Mariza. A análise antropológica de rituais. In: _____. (org) O dito e o feito: ensaios de antropologia dos rituais. Rio de Janeiro, Relume Dumará: Núcleo de Antropologia Política/UFRJ, 2002.
- PIERSON, Donald. Branços e pretos na Bahia: estudo de contacto racial. Rio de Janeiro, Companhia Editora Nacional, 1945.
- PIERUCCI, Antônio Flávio. Ciladas da diferença. São Paulo, USP, Curso de Pós-graduação em Sociologia; Ed. 34, 1999.
- PINHO, Osmundo Santos de A O mundo negro: sócio-antropologia da reafrikanização em Salvador. Tese de Doutorado. IFCH/Unicamp, 2003.

- PINHO, Osmundo Santos de A. “*A Bahia no fundamental*”: notas para uma interpretação do discurso ideológico da baianidade. In: RBCS. Vol. 13 nº36 fevereiro, 1998. pp: 109-20.
- PINTO, Fulgêncio. Dr. Bruxelas e C. São Luís, Typ. Chave & Comp. 1924.
- PISCITELLI, Adriana. “*Sexo tropical*”: comentários sobre gênero e “raça” em alguns textos da mídia brasileira. In: Cadernos Pagu. Campinas, (6-7), 1996. pp. 9-34
- PISCITELLI, Adriana. *Imperial Visions: gender and sexuality discussed in the context of international Sex tourism in Fortaleza, Brazil*. Paper prepared at the meeting of Latin American Studies Association, Washington DC, 5/8 august, 2001.
- POUTIGNAT, P. & STREIFF-FENART, J. Teorias da etnicidade. São Paulo, UNESP, 1997.
- PRADO Jr. Caio. Formação do Brasil contemporâneo. (19ª ed.) São Paulo, Brasiliense, 1986.
- PRADO, Regina de Paula Santos. Todo ano tem. As festas na estrutura social camponesa. Dissertação de Mestrado. Museu Nacional, Rio de Janeiro, 1977.
- PRATT, Mary L. (1994). *Mulher, literatura e irmandade nacional*. In: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco. pp. 127-156.
- RAPCHAN, Eliane Sebeika. Negros e africanos em Minas Gerais: construções e narrativas folclóricas. Campinas-SP, Tese de Doutorado em Ciências Sociais IFCH/Unicamp, 2000.
- REIS, José Ribamar Sousa dos. Bumba-meu boi. O maior espetáculo popular do Maranhão. (3ª Ed.). São Luís, 2000.
- RIBEIRO Jr. José Reinaldo Barros. Formação do espaço urbano de São Luís: 1612-1991. São Luís, FUNC, 2001.
- RIBEIRO, Darcy. O Povo Brasileiro. Rio de Janeiro, Cia. das Letras, 1996.
- RIOS, Adriano Farias. Nada é tão velho/nada é tão novo no bumba-meu-boi da Maioba: uma reflexão sobre tradição/modernidade na cultura popular do Maranhão. Dissertação de Mestrado em Antropologia. UFPA, Belém, 2004.
- RIOS, Adriano Farias. Tradição e modernidade: o bumba-meu-boi do Maranhão. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1999.
- RUBEN, Guillermo Raúl. *Empresários e globalização: prolegômenos de uma metodologia antropológica de compreensão e ação*. In: RBCS. nº 28, ano 10, junho, 1995. pp: 71-87
- SAHLINS, Marshall. Cultura e razão prática. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editora, 2003.
- SAHLINS, Marshall. Ilhas de História. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1990.

- SAHLINS, Marshall. *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: pó que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte I)*. In: Mana. 3(1):41-73, 1997.
- SAHLINS, Marshall. *O “pessimismo sentimental” e a experiência etnográfica: pó que a cultura não é um “objeto” em via de extinção (parte II)*. In: Mana. 3(2):103-150, 1997.
- SAHLINS, Marshall. Stone Age Economics. Chicago, Aldine Publishing Company, 1974. pp: 1-40; 149-184.
- SAID, Edward W. Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente. São Paulo, Companhia das Letras, 1990.
- SANCHES, Abmalena Santos. Capricho do povo. Estudo sobre o Bumba-meu –boi da Madre Deus. Monografia de conclusão da graduação em Ciências Sociais – UFMA, São Luís, 1997.
- SANSONE, Livio. *Não-trabalho, consumo e identidade negra: uma comparação entre Rio e Salvador*. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. Raça como retórica e construção da diferença. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 155-84.
- SANTOS, Boaventura de Souza. *A construção multicultural da igualdade e da diferença*. In: VII Congresso Brasileiro de sociologia. Rio de Janeiro, 1995. (mimeo).
- SANTOS, Boaventura de Souza. *Por uma concepção multicultural de direitos humanos*. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e CHAPINA Graça. Identidades: estudos de cultura e poder. São Paulo, HUCITEC, 2000. pp: 19-40
- SANTOS, Davi Mendes dos. A Academia Maranhense de Letras e sua importância sócio-cultural na atualidade. Monografia de conclusão Curso de Graduação em História – UFMA, São Luís, 1988.
- SANTOS, M. Cecília M. D. *Quem pode falar, onde e como? Uma conversa “não inocente” com Donna Haraway*. Cadernos Pagu. (5) 1995: pp. 43-72.
- SARNEY, José. *Incentivo à cultura e sociedade industrial*. In: JÉLIN, Elizabeth et al.. Rio de Janeiro, Edições Fundo Nacional de Cultura, 2000. pp:27-44.
- SATRIANI, Luigi M. Lombardi. Antropología cultural e análise da cultura subalterna. São Paulo, HUCITEC, 1986.
- SCHAMA, Simon. Paisagem e memória. São Paulo, Companhia das Letras, 1996.
- SCHIEBINGER, Londa. *Nature’s body. Gender in the making of modern science*. Beacon Press, Boston, 1993. (cap. 5).
- SCHIEBINGER, Londa. Nature’s body. Gender in the making of modern science. Boston, Beacon Press, 1993. (cap. 5).

- SCHILLER, Nina G. e FOURON, Georges. “*Laços de sangue*”: os fundamentos raciais do Estado-nação transnacional. In: FELDMAN-BIANCO, Bela e CHAPINA Graça. Identidades: estudos de cultura e poder. São Paulo, HUCITEC, 2000. pp: 41-72
- SCHWARCZ, Lilia M. O Espetáculo das raças: cientistas, instituições e questões raciais no Brasil - 1870-1930. São Paulo, Companhia das Letras, 1993
- SCOTT, J. Gênero: uma categoria útil para a análise histórica. Recife, SOS Corpo - Gênero e Cidadania, 1996.
- SCOTT, Joan. *Experiência*. In: LEITE, Alcione et al. (org). Falas de genero: teorias, análises, leituras. Florianópolis, Editora Mulheres, 1999. pp: 21-56.
- SEYFERTH, G. *Construindo a nação: hierarquias raciais e o papel do racismo na política de imigração e colonização*. In: MAIO, M. C. e SANTOS, R. V. Raça, Ciência e Sociedade. R. de Janeiro, FIOCRUZ/CCBB, 1996. pp. 41-58.
- SHERIFF, Robin. *Como os senhores chamavam os escravos: discurso sobre cor, raça e racismo num morro carioca*. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. Raça como retórica e construção da diferença. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 213-44.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Da Terra das Pprimaveras à Ilha do Amor: reggae, lazer e identidade cultural. São Luís, EDUFMA, 1995.
- SILVA, Carlos Benedito Rodrigues da. Ritmos da identidade: mestiçagens e sincretismo na cultura do Maranhão. Tese de Doutorado em Ciências Sociais, PUC, São Paulo, 2000.
- SIOGE, SECMA I FÓRUM DE DEBATES CULTURAIS NO MARANHÃO. Anais. São Luís 8 a 10 de dezembro de 1988. São Luís, SIOGE, 1988.
- SMITH, Anthony D. Identidade nacional. Lisboa, Gradiva, 1997.
- SMITH, Anthony D. *O nacionalismo e os historiadores*. In: BALAKRISHNAN, Gopal (org.). Um Mapa da questão nacional. Rio de Janeiro, Contraponto, 2000. pp: 209-26.
- SOARES, Flávio José Silva. Barbárie e simulacro no Jornal de Timon de João Francisco Lisboa. Dissertação de Mestrado em História, UFPE, Recife, 2002.
- SOARES, Luiz Eduardo. Campesinato: ideologia e política. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981.
- SOMMER, Doris. (1994). *Amor e pátria na América Latina: uma especulação alegórica sobre sexualidade e patriotismo*. In: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco. pp. 158-185.
- SOUZA, M. A. de. (1996). *Gênero e raça: a nação construída pelo futebol brasileiro*. Cadernos Pagu. (6-7) 1996: pp. 109-152.

- STALLYBRASS, Peter. O casaco de Marx. Roupas, memória, dor. (2ª ed.) Belo Horizonte, Autêntica, 2000.
- STEPAN, Nancy Leys. (1994). *Raça e gênero: o papel da analogia na ciência*. In: HOLLANDA, H. B. de. Tendências e Impasses: o feminismo como crítica da cultura. Rio de Janeiro, Rocco. pp. 72-96.
- STOLCKE, Verena. A “natureza” da nacionalidade. In: MAGGIE, Yvonne e REZENDE, C. Barcellos. Raça como retórica e construção da diferença. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2002. pp: 409-440.
- STOLCKE, Verena. Sexo está para gênero assim como raça para etnicidade? Estudos Afro-Asiáticos (20): 1991, pp.101-9.
- SUASSUNA, Ariano. Romance d’A Pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. Romance armorial popular brasileiro. Rio de Janeiro, José Olympio, 1972.
- TAYLOR, Charles et al.. Multiculturalismo: examinando a política de reconhecimento. Lisboa, Instituto Piaget, 1994.
- THOMPSON, E. P. Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional. São Paulo, Companhia das Letras, 1998.
- THOMPSON, E. P. *O termo ausente: experiência*. In _____. A miséria da teoria: ou um planetário de erros. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1981. p. 180-201.
- THOMPSON, John B. Ideologia e cultura moderna: teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. (3ª ed.). Petrópolis, Vozes, 1995.
- TREVOR-ROPER, Hugh. *Kilts, clãs e gaitas de foles: a invenção de uma tradição “autêntica”*. In: Bourdieu, Pierre (org). Líber 1. São Paulo, Edusp, 1997. pp: 69-78.
- TURNER, Victor. O Processo ritual. Estrutura e anti-estrutura. Petrópolis, Vozes, 1974.
- URRY, John. O olhar do turista: lazer e viagens nas sociedades contemporâneas. São Paulo, Studio Nobel/SESC, 1996.
- VALE DE ALMEIDA, M. “*Saudade de si mesmo*”. Hibridismo/miscigenação/mestiçagem e identidade nacional. Congresso Brasil-Portugal Ano 2000. Sessão de Sociologia e Antropologia. Recife, 1999a.
- VALE DE ALMEIDA, M.. *Poderes, produtos, paixões: o movimento “Afro-cultural” numa cidade baiana*. Etnográfica, vol. III (1), 1999b, pp. 131-156.
- VARIKAS, Eleni. “Do bom uso do mau gênero” In: *Cadernos Pagu* (12), 1999.

- VIDAL e SOUZA, C. *Brasileiros e brasileiras: gênero, raça e espaço para a construção da nacionalidade* em Cassiano Ricardo e Alfredo Ellis Jr. Cadernos Pagu. (6-7) 1996: pp. 83-108.
- VIEIRA FILHO, Domingos. “*Estudos de Folklore*”. Revista de Geografia e História. Ano VI, nº 4, dezembro, 1953. (Publicação do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão). p. 178-181.
- VIEIRA FILHO, Domingos. “*Folklore sempre*”. Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão. Ano V, nº 5, dezembro, 1954. p. 73-88.
- VIEIRA FILHO, Domingos. “*Superstições ligadas ao parto e à vida infantil*”. In: Revista do Instituto Histórico e Geográfico do Maranhão. Ano VI, nº 4, junho, 1952. p. 40-46.
- VIEIRA FILHO, Domingos. Folclore brasileiro. Maranhão. Rio de Janeiro, MEC/DAC/FUNARTE/CBDF, 1977.
- VIEIRA FILHO, Domingos. Folclore do Maranhão. São Luís, 1976.
- VIEIRA FILHO, Domingos. Folklore no Maranhão. São Luís, Ed. do Autor, Tip. Teixeira, 1959.
- VIEIRA FILHO, Domingos. Populário maranhense. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; São Luís, SECMA, 1982.
- VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964. Rio de Janeiro, FUNARTE/FGV/MINC, 1997.
- WEINRINCH, Herald. Lete: arte e crítica do esquecimento. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 2001.
- ZARUR, G de C. L. *A Idéia de Brasil: etnia e construção da nação no pensamento social brasileiro*. In: _____. (org.) Etnia e Nação na América Latina. (vol. II). Organização dos Estados Americanos, 1996. pp. 151-69.

Outras fontes:

Documentos oficiais

- ESTADO DO MARANHÃO. Diário Oficial. Poder Executivo. (suplemento). São Luís, 27/12/1999.
- ESTADO DO MARANHÃO. Diário Oficial. Poder Executivo. Luís, 21/10/2000.
- ESTADO DO MARANHÃO. Diário Oficial. Poder Executivo. Ano XCIII, nº 089. São Luís, 11/05/1999.
- ESTADO DO MARANHÃO. Diário Oficial. Poder Executivo. Ano XCIV, nº 064. São Luís, 31/03/2000.

ESTADO DO MARANHÃO. Diário Oficial. Poder Executivo. Ano XCV, nº 188. São Luís, 04/10/2001.

FUNCMA. Ações cultura 1995-2002 SOS. s. d.

FUNCMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 1999. São Luís, mimeo, 1999.

FUNCMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 2000. São Luís, mimeo, 2000.

FUNCMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 2001. São Luís, mimeo, 2001.

FUNCMA. Fundação Cultural do Maranhão. Mimeo. s. d. (missão institucional)

FUNCMA. Plano de Metas da Fundação Cultural do Maranhão ano: 2001. Mimeo. s. d.

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Sub-Gerência de Turismo. Guia Turístico: São Luís Expressão do Maranhão. São Luís, março, 2001.

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Maranhão. O segredo do Brasil. (s.d.).

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Sub-Gerência de Turismo. Maranhão. El segredo de Brasil. (s.d.).

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Sub-Gerência de Turismo. Indicadores de turismo em São Luís. São Luís, mimeo, 2001.

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Sub-Gerência de Turismo. Festas populares do Maranhão. S. d.

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Sub-Gerência de Turismo. Mapa turístico: São Luís: expressão do Maranhão.

MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Sub-Gerência de Turismo. Guia Turístico: São Luís: expressão do Maranhão.

MARANHÃO. Gerência de Desenvolvimento Humano. Sub-Gerência para a Cultura. Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Relação das manifestações culturais – cadastradas/99. Mimeo. s. d.

MARANHÃO. Secretaria de Estado da Administração, Recursos Humanos e Previdência. Perfil da administração pública: administração direta. São Luís, mimeo, 1995.

MARATUR – Empresa Maranhense de Turismo. Plano Estadual de Turismo – 1995-1999. São Luís, 1995.

MARATUR – Empresa Maranhense de Turismo. Subsídios para a História do Turismo no Maranhão. São Luís, 1982. vieira

PLANO MAIOR. MARANHÃO. GEPLAN – Gerência de Planejamento e Desenvolvimento Econômico. Plano de desenvolvimento integral do turismo no Maranhão: Plano Maior. São Luís, 2000.

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO.
www.geplan.ma.gov.br/turismo/mac_marketing.htm

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO.
www.geplan.ma.gov.br/turismo/sao_luis.htm

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO
www.geplan.ma.br./turismo/floresta.htm

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO
www.geplan.ma.br./turismo/lencois.htm

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO.
www.geplan.ma.br./turismo/delta.htm

PORTAL DO GOVERNO DO ESTADO DO MARANHÃO.
www.geplan.ma.br./turismo/chapada.htm

SECMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 1995. São Luís, mimeo, 1995.

SECMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 1996. São Luís, mimeo, 1996.

SECMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 1997. São Luís, mimeo, 1997.

SECMA. Assessoria de Planejamento e Ações Estratégicas. Relatório de Atividades - 1998. São Luís, mimeo, 1998. (dois relatórios devido à mudança de secretário durante à gestão).

Foders, convites e ventarolas

“Festejo do Glorioso São Pedro” – 20 a 29 de junho de 2002, Madre Deus, São Luís-MA.

Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Convite. Exposição: *Santos nossos de cada dia: A arte do andar e outros ícones da Igreja Católica no Maranhão*. Abertura: 14/11/2001.

Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. Ventarola. *VII Festival de Zabumba*. 7 e 8 de julho de 2001.

Discos

- CD Bumba Boi da Maioba. A nossa cultura. 2002.
- CD Bumba-meu-boi de Maracanã. Luz de São João. (2000).
- CD Bumba Boi da Maioba. Parabéns Maioba. (2001).
- CD Bumba-meu-boi de Pindaré. (sem data).
- CD Boi de Sonhos. Amor de São João. (2001)

Revistas e Jornais

- FIGUEIREDO, Selma. São João de fusões e plumas. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 27/06/2001, Caderno Alternativo, p. 1.
- JÚLIO, Eduardo. Festa em louvor a São Pedro. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 29/06/2001, Caderno Cidade p.1.
- JUNIOR, Itevaldo. Hinos do bumba-meu-boi. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 24/06/2001, Caderno Alternativo, p. 1.
- JUNIOR, Itevaldo. Matracas ao ‘multiplicador’ de ritmos. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 30/06/2002, Caderno Alternativo p.1.
- JUNIOR, Itevaldo. Poesias que marcaram época. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 24/06/2001, Caderno Alternativo, p. 3.
- JUNIOR, Itevaldo. Santo de poucas referências religiosas. (continuação da primeira página). Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 30/06/2002, Caderno Alternativo p.5.
- MORAES, Jomar. A parintinização do bumba-meu-boi. Jornal O Estado do Maranhão, São Luís, 27/06/2001, Caderno Alternativo, p. 8.
- O ESTADO DO MARANHÃO, São Luís, 25/06/2001, 1º página.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano II, nº 2, mar./abr. 1989.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano III, nº 12, nov./dez. 1990.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano V, out./nov. 1992.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano VI, nº 19, mai./jun. 1993.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano VI, nº 21, set./out. 1993.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano VI, nº 22, nov./dez. 1993.
- VAGA-LUME. Suplemento Cultural do SIOGE. São Luís, Ano VII, nº 24, mar./abr. 1994.
- VEJA, Propaganda do Governo do Estado do Maranhão, 09/05/2001.

ANEXO-1



VII Festival de BOI DE ZABUMBA

DIA 7 DE JULHO DE 2001,
Apresentação dos Grupos
a partir das 20:00 horas

DIA 8 DE JULHO DE 2001,
Desfile dos Grupos pelas ruas do
Monte Castelo a partir das 7:00 horas

VII Festival de BOI DE ZABUMBA

Av. Newton Bello, Monte Castelo

A realização anual do Festival de Bumba-meu-boi de Zabumba já é um marco dos festejos juninos de São Luís, encerrando o ciclo de encontros promovidos pelos amantes do bumba-meu-boi.

Cumprindo a tradição de prestar homenagens a pessoas que contribuíram para o crescimento do sotaque de zabumba, o VII Festival de Bumba-meu-boi de Zabumba, este ano, ressalta a importância de Seu Antero Viana, dono do boi do Monte Castelo e da secular barrigudeira, um patrimônio daquele bairro.

O boi do sotaque de zabumba é um dos mais ricos dentro do universo do bumba-meu-boi do Maranhão, seja pela sua primorosa indumentária, com os minuciosos detalhes de seu bordado, seja pelo seu ritmo alegre, marcante e envolvente, com a presença da forte percussão. Sua origem vem do município de Guimarães, tendo chegado a São Luís por volta de 1920, com o boi

Fundação Cultural do Maranhão
do Maranhão
Centro de Cultura Popular
Domingos Vieira Filho

Prá Despachar, de Seu Misico, hoje Boi da Vila Passos. No conjunto de seus instrumentos são encontrados a zabumba, o tambor de fogo, o maracá, o tamborinho e o tambor-onça, que animam a dança concretizada em sobrepassos miúdos e repisados, marcados pelo ritmo da zabumba.

A indumentária é um misto de brilho e cores, sobretudo nos chapéus dos rajados, enfeitados de fitas que se alongam até o calcanhar. Além dos rajados, os vaqueiros, as tapuias e o boi compõem o conjunto de personagens dos bois de zabumba. Com o apoio da Fundação Cultural do Maranhão/Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e da Fundação Municipal de Cultura/PMSL, o VII Festival de Bumba-meu-boi de Zabumba conta com a participação dos seguintes grupos:

01. Bumba-meu-boi do Alto da Esperança, de Seu Raimundo Freitas
02. Bumba-meu-boi da Areinha, de Seu Constâncio
03. Bumba-meu-boi do Bairro de Fátima, de Dona Zeca
04. Bumba-meu-boi da Divinéia, de Seu João Grilo
05. Bumba-meu-boi da Liberdade I, de Seu Leonardo
06. Bumba-meu-boi da Liberdade II, de Seu Antônio Fausto
07. Bumba-meu-boi de São Cristóvão, de Dona Romana
08. Bumba-meu-boi da Vila Embratel I, de Seu Hilda
09. Bumba-meu-boi da Vila Embratel II, de Dona Maria da Glória
10. Bumba-meu-boi da Vila Ivar Saldanha, de Seu Marciúlio
11. Bumba-meu-boi da Vila Passos, de Seu Canuto
12. Bumba-meu-boi de Zabumba e Tambor de Crioula do Maranhão. Organizadores: Basílio Durans e José Ribamar Pereira
13. Bumba-meu-boi de Zabumba



Maranhão



www.ma.gov.br



Programação
2002

CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA FILHO- CCPDVF

O embrião do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho foram o Museu do Folclore e Arte Popular e a Biblioteca do Folclore, criados no ano de 1971, mas somente instalados em 1976, passando a funcionar inicialmente na rua do Ribeirão e depois na rua de Nazaré. Em 1977 ocorreu a mudança para a rua do Giz, ocupando, primeiramente, a casa de número 205. No dia 12 de maio de 1982 foi inaugurado no sobrado de número 221, como Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, numa justa homenagem a um dos seus idealizadores, emérito advogado, jornalista e professor dedicado a cultura popular maranhense.

Hoje o órgão abriga numa casa a sua parte administrativa e a sua área de exposição acha-se num belo sobrado colonial de três pavimentos e sótão, construção de meados do século XIX, que faz parte do **ANEXO-2** imóvel da Praia Grande, no Centro Histórico de São Luís. O imóvel pertenceu a famílias nobres da cidade na época de grande apogeu econômico no Maranhão, bem como foi ocupado ainda por firmas comerciais, colégios e pensão familiar.

O circuito de exposições tem como entrada a Galeria Zelinda Lima, destinada a exposições temporárias. Nos demais espaços do prédio, acha-se disposto um diversificado acervo, mostrado no conjunto de coleções temáticas como: danças e folguedos (bumba-meu-boi, tambor de crioula, tambor de taboia, dança do lelê, bambolé de carva, cocorin, dança do coco, carnaval, careta - reisado de Casias), religiosidade (tambor de mina, festa do Divino Espírito Santo, ex-votos, santos, ciclo natalino/presepios, procissões), cultura material indígena, artesanato, brinquedos populares, reciclados e de coleções adjuntas, como as de Domingos Vieira Filho, Nhozinho, João do Farol, Vitor Gonçalves, José Cupecino, Colônia Nina Rodrigues.

O circuito conta ainda com uma pinacoteca, sala ambiente, auditório Rosa Moichel e Bazar do Giz, uma loja de artefatos populares. No prédio administrativo vale ressaltar a Biblioteca Roldão Lima e o Gabinete de Conservação e Restauração.

Ações de incentivo à produção material, especialmente aos grupos folclóricos, valorização profissional, apoio ao consumo de bens e serviços, incremento e fortalecimento do ensino e da pesquisa, fomento a parcerias, patrocínios e intercâmbio para divulgar e

CENTRO DE CULTURA POPULAR DOMINGOS VIEIRA FILHO- CCPDVF

O embrião do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho foram o Museu do Folclore e Arte Popular e a Biblioteca do Folclore, criados no ano de 1971, mas somente instalados em 1976, passando a funcionar inicialmente na rua do Ribeirão e depois na rua de Nazaré. Em 1977 ocorreu a mudança para a rua do Giz, ocupando, primeiramente, a casa de número 205. No dia 12 de maio de 1982 foi inaugurado no sobrado de número 221, como Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, numa justa homenagem a um dos seus idealizadores, emérito advogado, jornalista e professor dedicado a cultura popular maranhense.

Hoje o órgão abriga numa casa a sua parte administrativa e a sua área de exposição acha-se num belo sobrado colonial de três pavimentos e sótão, construção de meados do século XIX, que faz parte do conjunto arquitetônico da Praia Grande, no Centro histórico de São Luís. O imóvel pertenceu a famílias nobres da cidade na época de grande apogeu econômico no Maranhão, bem como foi ocupado ainda por firmas comerciais, colégios e pensão familiar.

O circuito de exposições tem como entrada a Galeria Zelinda Lima, destinada a exposições temporárias. Nos demais espaços do prédio, acha-se disposto um diversificado acervo, mostrado no conjunto de coleções temáticas como: danças e folguedos (bumba-meu-boi, tambor de crioula, tambor de taboca, dança do lelê, bambaê de caixa, cacuriá, dança do coco, carnaval, careta - reisado de Caxias); religiosidade (tambor de mina, festa do Divino Espírito Santo, ex-votos, santos, ciclo natalino/presépios, procissões); cultura material indígena; artesanato; brinquedos populares; reciclados e de coleções adjuntas, como as de Domingos Vieira Filho, Nhozinho, João do Farol, Vitor Gonçalves, José Cupertino, Colônia Nina Rodrigues.

O circuito conta ainda com uma pinacoteca, som ambiente, auditório Rosa Mochel e Bazar do Giz, uma loja de artefatos populares. No prédio administrativo vale ressaltar a Biblioteca Roldão Lima e o Gabinete de Conservação e Restauração.

Ações de incentivo à produção material, especialmente aos grupos folclóricos, valorização profissional, apoio ao consumo de bens e serviços, incremento e fortalecimento do ensino e da pesquisa, fomento a parcerias, patrocínios e intercâmbio para divulgar e

evidenciar a cultura popular maranhense são as linhas básicas que norteiam a atuação do Centro de Cultura.

Horário de Funcionamento:

Prédio Administrativo (Rua do Giz, nº 205 – Praia Grande)

De ~~Segunda~~^{Terça} a Sexta-feira, das 13:00 às 19⁴³:00 horas

Telefones: 231-1557

Fax: 231-9361

Prédio de Exposições (Rua do Giz, nº 221 – Praia Grande)

De Terça-feira a Sábado, das 9.00 às 19.00 horas.

Entrada Franca

MATERIAL DE DIVULGAÇÃO UTILIZADO NA ANALISE

1) Álbum no formato de 30/30 cm, intitulado “Maranhão. O segredo do Brasil”. Através de mapas o Estado é situado, na América do Sul, dentro do Brasil. Em separado aparecem os mapas da Ilha de São Luis; e, do Estado que indica cada um dos pólos turístico em que ele foi subdividido pelos planejadores do turismo. Ricamente ilustrado com fotos coloridas e grandiosas, cujos tamanhos variam de 30/30 cm; 30/45 cm; e 30/76 cm, que retratam principalmente as paisagens naturais do estado. Este álbum se destina às agências de viagem, operadoras e postos de informação turística para que, através dessa mediação profissional, o turista seja convencido a visitar o Maranhão. É perceptível que se quer que as imagens falem por si, pela sua grandiosidade, colorido e plasticidade, porém elas são acompanhadas por slogans, e explicações complementares que descrevem o modo de vida de cada pólo turístico. Esses textos constituem uma forma de apresentar o que os planejadores consideram as principais atrações que o turista irá conhecer, e as experiências que ele terá, ao se decidir visitar cada lugar que á ali anunciado.

2) Plano Maior, um livro no formato de 20/30 cm, apresenta o informe executivo do Plano de desenvolvimento do turismo no Maranhão, conforme dito acima. Suas ilustrações mesclam fotografias das principais atrações dos distintos pólos de turismo, com mapas, gráficos e tabelas demonstrativos da distribuição de serviços e do fluxo de turismo no Brasil e em São Luis. O relatório estabelece as metas governamentais para desenvolver o turismo no Maranhão, demonstra a viabilidade e racionalidade do projeto para convencer os investidores, públicos ou privados, das vantagens econômicas dos seus possíveis empreendimentos no setor. Ainda que tenha este sentido econômico o relatório não negligencia a tentativa de definição cultural compondo uma identidade maranhense, apresentada na forma de slogans e qualificativos que procuram circunscreve-la. A atribuição de identidade ao povo maranhense, no Plano Maior, tende a se repetir nas demais propagandas.

3) Livreto na forma de brochura de 20/20 cm, num total de 10 páginas e mais capa e contracapa, intitulado “Festas populares do Maranhão”. Ilustrado com fotos coloridas e não legendadas, que retratam vários folguedos e festas populares, e como pano de fundo detalhes da arquitetura de São Luis, Alcântara e São José de Ribamar. Os textos são

explicativos das diferentes festas do Maranhão e descrevem resumidamente como seria “o povo maranhense”: história e cultura, através dos quais se faz o convite e tenta-se convencer os turistas para conhecer o estado. Apesar da ênfase na diversidade das produções populares, salientadas como distribuída em todo o estado, as atrações apresentadas concentram-se nas cidades da Ilha de São Luís, com exceção da Festa do Divino em Alcântara.

4) Folheto em dobradura no formato de 20/20 cm num total de 4 páginas e uma orelha, intitulado “Maranhão. O segredo do Brasil”. A capa é recoberta por uma fotografia dos telhados do centro histórico de São Luís, que se complementa com a dobradura da orelha que encobre o título do folheto. Na contra-capa apresenta três mapas: um da Ilha de São Luís, outro das praias da capital, e o terceiro do sítio histórico com uma legenda dos principais pontos turísticos da cidade de São Luís e bairros adjacentes. As duas páginas internas são ilustradas com pequenas fotos coloridas: casario; artesanato; imagens religiosas; festas populares; e comidas, seguidas de frases tipo slogans e textos curtos que ressaltam características e atrativos da cidade de São Luís. Na orelha traz um resumo da história de São Luís. O folheto é destinado diretamente aos turistas, que a partir dos textos e slogans passa a conhecer a cidade.

5) Folheto em dobradura no formato de 20/20 cm num total de 4 páginas, intitulado “Maranhão: El secreto de Brasil” na versão em espanhol, e com o mesmo título na versão em inglês. Uma única fotografia ilustra a capa e contracapa retratando os Lençóis Maranhenses. Na parte interna se subdivide para apresentar um pequeno mapa do Estado do Maranhão com a indicação da localização dos 5 pólos de turismo. Numa pequena caixa o mapa da América do sul destacando o Brasil e dentro dele o Maranhão. No espaço restante, ilustrado com pequenas fotos coloridas, são descritos os 5 diferentes pólos de turismo. Além disso, apresenta um texto com as características gerais do estado e sobre turismo e desenvolvimento, ressaltando os investimentos do estado e as oportunidades de retorno dos investimentos, posto que o Maranhão teria potencial para atrair turistas estrangeiros e brasileiros. Da mesma forma que nos anteriores são destacadas as riquezas culturais do estado, em especial a cultura popular, o patrimônio histórico de São Luís e os qualificativos

que configurariam a identidade maranhense. É um primeiro convite aos investidores distribuídos em feiras de turismo.

6) Folder em três dobraduras a partir de uma folha padrão A-4, intitulado “PROECOTUR é desenvolvimento para sua região”. Ilustrado com pequenas fotos coloridas: paisagens da floresta dos Guarás; artesanato de palha; embarcações; caranguejos. Apresenta ainda dois mapas: um da região que compõe o pólo da floresta dos guarás; outro do estado do Maranhão e a localização dos 5 pólos. Predomina os textos voltados para apresentar o turismo ecológico, quais suas vantagens para a população, chamando-a para contribuir preservando a natureza e as características da sua cultura, em especial tecnologia de construção de barcos, estilo de vida, culinária e artesanato.

7) Livro na dimensão de 15/15,5 cm, com 78 páginas, intitulado: “Guia turístico: São Luis (Patrimônio da Humanidade). Expressão do Maranhão. Maranhão – Brasil”. No título é reproduzido a logomarca da cidade de São Luís na propaganda turística do Plano Maior. Apresenta dois Mapas: um da América do sul destacando o Brasil e dentro dele o Maranhão. Outro da Ilha de São Luís e suas Cidades. Compõe-se de duas partes a 1ª com textos longos que apresentam a cultura, a história, a culinária e arquitetura de São Luís, e dois textos específicos para as cidades de Alcântara e São José de Ribamar. A 2ª parte é o guia de serviços com os endereços dos hotéis, bares, restaurantes, praias, lojas, etc – entremeado de textos mais objetivos com sugestões gerais. Ilustrado com pequenas fotos coloridas: casario, ruas e praças, interior de museus e igrejas detalhes de arte sacra (23 no total); praias e rios (4); cultura popular (10); comida (3). Como um guia destina-se aos turistas apresentando história, arquitetura e cultura de São Luís, Alcântara e São Jose de Ribamar. Na segunda parte oferece um guia de serviços, compras e lazer. Os textos procuram convencer sobre as peculiaridades de São Luís, e como se deve conhece-la através de roteiros de passeios no centro de São Luís.