



A CONSTRUÇÃO SOCIAL DA MEMÓRIA E DO PATRIMÔNIO SOBRE O BUMBA MEU BOI: A RELAÇÃO ENTRE A EXPERIÊNCIA DO BRINCANTE E O SABER DO ESPECIALISTA, UMA VISÃO A PARTIR DE UMA BRINCADEIRA NA BAIXADA OCIDENTAL MARANHENSE

Eixo Temático: Eixo 1 - Fundamentos, processos de pesquisa e a temática patrimonial: modos de construção horizontais a partir da academia.

Hamilton Lima Oliveira Filho¹⁶
Instituto Federal do Maranhão
hamiltonlima@ufrj.br

¹⁶Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia - PPGSA (UFRJ). Integrante do Grupo de Pesquisa "Bibliotecas, Memória e Resistência" (UNIRIO). Professor do Instituto Federal do Maranhão.

* A revisão do texto é de responsabilidade dos autores

RESUMO

Investigação em andamento sobre a experiência dos *brincantes* do Boi Flor de Matinha ao construir socialmente a memória sobre sua *brincadeira* e estabelecerem elementos socialmente distintivos em sua prática, enquanto lutam por seus interesses a cada conjuntura nas diversas configurações sociais do Bumba meu boi no Maranhão, notadamente nos meios onde agentes sociais especializados influenciam ou atuam em processos de patrimonialização. A partir de pesquisa etnográfica, busca-se identificar e analisar os modos dos *brincantes* relacionarem suas práticas à memória individual e coletiva durante seu ciclo ritual; como os *brincantes*, na construção social da memória, manifestam em suas práticas possíveis heranças e inovações relacionadas a atos de recordação e esquecimento; como tais heranças e inovações podem vir a ser acionadas nas lutas por seus interesses ao constituírem a *brincadeira*. O enfoque inicial é alinhado aos estudos sobre rituais, principalmente a partir da perspectiva de Victor Turner (2005) em diálogo crítico com Van Gennep (2011) e Bourdieu (2008), e articulado aos estudos sobre memória a partir das perspectivas traçadas por Assmann (2011), Pollak (1989) e Halbwachs (2006). A hipótese inicial é a de que algumas práticas dos *brincantes* podem ser compreendidas como parte de um processo de resistência aos modos de subjetivação predominantes que promovem noções e representações como "tradição", "identidade", "autenticidade" e "originalidade". Alguns resultados preliminares são explorados em análises iniciais.

Palavras-chave: memória social; bumba meu boi; ciclo ritual; patrimônio.

ABSTRACT

Ongoing investigation on the experience of the *brincantes* do Boi Flor de Matinha as they socially construct memory about their *brincadeira* and establish socially distinctive elements in their practice, while fighting for their interests at each conjuncture in the various social configurations of Bumba meu boi in Maranhão, notably in environments where specialized social agents influence or act in patrimonialization processes. Based on ethnographic research, it seeks to identify and analyze the ways in which the *brincantes* relate their practices to individual and collective memory during their ritual cycle; how the *brincantes*, in the social construction of memory, manifest in their practices possible inheritances and innovations related to acts of remembering and forgetting; how such inheritances and innovations may come to be triggered in the struggles for their interests when constituting the *brincadeira*. The initial focus is aligned to studies on rituals, mainly from the perspective of Victor Turner (2005) in critical dialogue with Van Gennep (2011) and Bourdieu (2008), and articulated to studies on memory from the perspectives outlined by Assmann (2011), Pollak (1989) and Halbwachs (2006). The initial hypothesis is that some practices of the *brincantes* can be understood as part of a process of resistance to prevailing modes of subjectivation that promote notions and representations such as "tradition," "identity," "authenticity," and "originality." Some preliminary results are explored in initial analyses.

Keywords: social memory; bumba meu boi; ritual cycle; heritage.

1 INTRODUÇÃO

A investigação em andamento de que trata este artigo aborda a construção social da memória de brincantes no ciclo ritual do Boi Flor de Matinha, suas heranças e inovações na experiência de criar e recriar uma brincadeira na região geográfica da Baixada Ocidental Maranhense. Especialmente, como essas heranças e inovações são acionadas enquanto elementos socialmente distintivos ao lutarem por seus interesses em diversas conjunturas, considerando as configurações sociais do Bumba meu boi no estado do Maranhão (Brasil) e os diversos agentes sociais que nelas atuam em um contexto de produção de reflexão intelectual especializada e de implementação de políticas públicas relacionadas a patrimonialização.

Algumas questões norteiam o desenvolvimento da investigação: como os brincantes do Flor de Matinha constroem socialmente a memória individual e coletiva sobre sua experiência? Como os atos de recordação e esquecimento são vividos em seu ciclo ritual, estão relacionados aos seus interesses e são manifestos em suas práticas de brincante? Como essas práticas vivenciadas na construção social da memória tornam-se elementos socialmente distintivos da sua brincadeira e são acionados como heranças e inovações nas lutas por seus interesses em diversas conjunturas, considerando as configurações sociais do Bumba meu boi no estado do Maranhão (Brasil) e os diversos agentes sociais que ali atuam?

No decorrer da investigação, buscamos identificar e analisar em falas, gestos e outras expressões (a) os modos dos brincantes relacionarem suas práticas à memória individual e coletiva sobre essas mesmas práticas, durante seu ciclo ritual; (b) os modos de acionarem atos de recordação e esquecimento sobre essas práticas, tanto entre os próprios brincantes quanto entre estes e outros agentes sociais; (c) os modos de relacionarem heranças e inovações em suas práticas e de acionarem essa relação nas lutas por seus interesses em diversas configurações sociais.

Para tanto, a investigação em andamento é fundada em uma pesquisa de campo junto aos brincantes em suas atividades rituais, nas quais suas práticas articulam-se à construção social da memória individual e coletiva, considerando suas relações com diversos outros agentes sociais que atuam no universo do Bumba meu boi no Maranhão produzindo um saber especializado e implementando políticas públicas relacionadas à patrimonialização. O enfoque inicial proposto para subsidiar a etnografia é alinhado aos estudos sobre rituais, principalmente a partir da perspectiva de Victor Turner (2005) em diálogo crítico com Van Gennep (2011) e Bourdieu (2008), e articulado aos estudos sobre memória a partir das perspectivas traçadas por Assmann (2011), Pollak (1989) e Halbwachs (2006).

Tomamos como referência o conceito de memória como construção social (GONDAR et alii, 2005) para o cerne da abordagem investigativa proposta, ponto de partida que norteia a identificação ou formulação de outros conceitos e categorias analíticas que favoreçam a pesquisa. O conceito de memória é a base para a reflexão sobre como esses brincantes vêm realizando subjetivamente o brincar Bumba meu boi no Maranhão.

Brincantes geralmente formam agrupamentos coletivos de dezenas e até centenas de indivíduos que trabalham realizando diversas atividades em seu ciclo ritual anual vinculado ao calendário religioso do catolicismo, durante o qual mobilizam e empenham recursos de todo tipo na realização da brincadeira. O ponto alto ocorre no mês de junho com as principais

apresentações públicas - as brincadas. No Maranhão, em geral, a brincada mais importante é aquela que se faz no dia de São João, 24 de junho, santo católico para o qual pode ser oferecida a promessa religiosa de brincar e organizar uma brincadeira.

A reunião de brincantes em agrupamentos informais ou associações formalizadas é o ponto de partida para que, juntos, viabilizem as atividades que ocorrem em períodos específicos do ano, como ensaios, festas, cerimônias de batizado e de morte, e as brincadas. A atuação coletiva possibilita ainda a organização e execução de outras atividades de caráter mais rotineiro, que ocorrem durante todo o ano, e que também são essenciais para sustentar o ciclo ritual, como reuniões de planejamento e monitoramento das atividades; definição e execução de contratos artísticos e de serviços diversos; confecção e ajuste de instrumentos musicais e indumentárias; manutenção de estruturas físicas; além do atendimento às demandas de diversas naturezas apresentadas por brincantes ou outros agentes sociais.

A prática social do Bumba meu boi se dá por diversas motivações que podem ser fortemente religiosas, intensamente lúdicas, profundamente comerciais, entre outros tipos de motivação, e que envolve a dupla face de uma vivência íntima e compartilhada que absorve os brincantes durante muito tempo de suas vidas, da de seus familiares, da de outros com quem se relacionam em sua comunidade de entorno e em outras esferas sociais como as dos intelectuais especialistas e gestores públicos. Nesse processo, os acontecimentos vividos pelos brincantes são os elementos constitutivos da memória, tanto individual quanto coletiva (POLLAK, 1992).

Vivenciada em múltiplas dimensões subjetivas e sociais, a experiência de cada brincante compõe um entre muitos fluxos no devir do processo de construção social da memória do Bumba meu boi.

O espaço da brincadeira, como em Rabelais, dissolve as distâncias, permite a entrada dos excluídos, estica os limites do suposto real do cotidiano. Fissura o absoluto, transgride. Homens podem ser mulheres, mulheres brancas podem se sentir negras pela escravidão do trabalho, gente pode virar animal, Cazumba pode aparecer para assustar e alegrar. É como diz seu Abel: quem dá sentido é o outro. Eu faço a careta, acho que é um cachorro, mas não digo nada. Aí, quando alguém fala: 'olha, parece um cachorro', aí eu começo a latir (BITTENCOURT, 2012, p. 127)

Os *brincantes* do Boi Flor de Matinha atuam a partir de seus interesses em configurações sociais nas quais buscam mobilizar recursos de toda ordem, econômicos, políticos, entre outros. No mesmo processo, reforçam laços afetivos e vivenciam disputas entre si, bem como estabelecem relações mais colaborativas ou mais conflituosas com outros agentes sociais, tais como gestores públicos, operadores de órgãos públicos, empresários, artistas, jornalistas, pesquisadores, parlamentares entre outros, enquanto criam e recriam sua *brincadeira*.

Atuando em diversas conjunturas no devir do seu ciclo ritual, os *brincantes* do Flor de Matinha lidam com diversas referências normativas e valorativas sobre as práticas sociais do Bumba meu boi, decorrentes tanto da produção de conhecimento especializado quanto de ações de políticas públicas relacionadas a patrimônio cultural que incidem sobre as *brincadeiras*. Recentemente, no ano de 2019, ocorreu um episódio emblemático no jogo de forças do processo de construção social da memória dessas *brincadeiras* e de sua patrimonialização, a inclusão do chamado "Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão" na Lista do

Patrimônio Mundial, pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura - UNESCO.

2 DESENVOLVIMENTO

A perspectiva inicial é a de que algumas práticas dos *brincantes* do Boi Flor de Matinha podem ser compreendidas como parte de um processo de resistência aos modos de subjetivação predominantes que promovem noções e representações como “tradição”, “identidade”, “autenticidade” e “originalidade”, que são apresentados por porta vozes autorizados (Reis, 2010), especialistas que operam ou incidem sobre ações de políticas públicas no Maranhão. Vislumbramos também a possibilidade dessas práticas de resistência estarem ancoradas em atos de recordação e esquecimento na dinâmica de construção da memória individual e coletiva (Assmann, 2011) sobre a experiência de *brincar*, na qual os *brincantes* relacionam heranças e inovações ao acionarem seu repertório de modos de fazer, saber e sentir. Para Assmann,

Enquanto os processos de recordação ocorrem espontaneamente no indivíduo e seguem regras gerais dos mecanismos psíquicos, no nível coletivo e institucional esses processos são guiados por uma política específica de recordação e esquecimento. Já que não há auto-organização da memória cultural, ela depende de mídias e de políticas, e o salto entre a memória individual e viva para a memória cultural e artificial é certamente problemático, pois traz consigo o risco da deformação, da redução e da instrumentalização da recordação. (ASSMANN, 2011, p. 19)

Além de salientar a relação intrínseca entre recordação e esquecimento, a autora destaca que o ato da recordação ocorre dentro do tempo, uma dimensão essencial do processo. Assmann argumenta que uma virada importante nos estudos de memória ocorreu no século XVIII justamente quando “o paradigma espacial da mnemotécnica recuou em favor de um interesse temporal” (2011, p. 35) e a memória foi recolocada em sua dimensão antropológica, como um dos três pilares da mente do homem, ao lado da fantasia e do engenho.

Num debate mais específico, Matos (2016) aborda a “produção da memória na “cultura popular” do Maranhão” ao estudar a série de livros “*Memória de Velhos*”. Para a autora, os depoimentos de especialistas e *brincantes* que compõem a série de livros,

(...) constituiriam a matéria-prima ou acervo a partir dos quais são formulados representações sobre a “memória e a cultura popular do Maranhão” e também sobre os aspectos, experiências e práticas que deveriam ser resguardadas do esquecimento. A partir daí, justificar-se-ia a necessidade de implementação de políticas públicas para “conservar, promover e divulgar” as “tradições populares”, apresentadas como distintas e definidoras da “identidade e da cultura do Maranhão”. (MATOS, 2016, p.1)

Os *brincantes* atuam há décadas nesse processo no qual diversos agentes disputam socialmente a produção de referências normativas e valorativas sobre o Bumba meu boi. Se considerarmos a validade da interpretação proposta por Matos, cabe-nos investigar se algumas práticas dos *brincantes* podem ser consideradas como atos de negociação e/ou resistência frente àquelas essas noções listadas pela autora. Algumas referências aparecem na forma de prescrições sobre modos de fazer consagrados, ou por meio da instrução de especialistas ou por meio de solicitações e exigências de contratantes, como a de encenar o

auto do boi, a de “preservar” certos elementos musicais da *brincadeira* ou a de apresentar-se com todos os *brincantes* vestidos com indumentárias padronizadas e ornadas.

“Mas, por que a pessoa não pode ser *brincante* sem enfeite?”. Esse questionamento foi levantado por Herbert Costa, presidente da Associação Folclórica Ventura Soares, que reúne os mais de cento e oitenta *brincantes* do Bumba meu boi Flor de Matinha. A pergunta foi feita durante o “Encontro de Bumba meu boi da Baixada”, edição do ano de 2022, promovido pela Prefeitura Municipal de Matinha no dia 26 de junho daquele ano. O evento reúne *brincadeiras* de várias cidades da Baixada Ocidental Maranhense.

Nesse sentido, busco compreender como esses elementos que compõem a experiência do Bumba meu boi emergem no processo de construção social da memória do Flor de Matinha nas conjunturas em que os *brincantes* lutam por seus interesses¹⁷. A pergunta de Herbert Costa nos remete aos limites materiais e financeiros do complexo empreendimento econômico levado a cabo pelos agrupamentos organizados de *brincantes* (PRADO, 2007), além disso, também põe luz sobre a relação entre memória e identidade presente nos debates que envolvem a fala autorizada de especialistas e sobre como a produção de uma interpretação sobre essa relação também tem fundamentado a proposição e implementação de políticas públicas de patrimonialização.

Nesse contexto, cabe questionar como os *brincantes* investem em atos de resistência nas lutas para defender seus modos de fazer Bumba meu boi e de construir a memória de sua *brincadeira*. Principalmente se levarmos em conta a argumentação de Reis sobre como categorias e ideias como “herança”, “transmissão”, “geração”, “memória”, entre outras, que são recorrentemente acionadas por especialistas da “cultura popular” do Maranhão e que compõem um repertório de justificações de sua palavra autorizada, estariam incidindo sobre a experiência de *brincantes*.

Essas categorias conformam as bases de fundamentação e atualização da “tradição” (...) Segue-se a ideia de que “a utilidade em particular de uma tradição é de oferecer a todos aqueles que a enunciam e a reproduzem no dia-a-dia o meio de afirmar sua diferença e, por isso mesmo, de assentar sua autoridade” (Lenclud, 1987: 119)¹⁸. Disso decorre a importância de se refletir sobre as bases das interpretações oferecidas e as bases sociais dos intérpretes, revelando os princípios subjacentes ao “unanimismo social” que, muitas vezes, impregna a própria lógica de exercício das ciências sociais. (REIS, 2010, p. 519)

Nessa perspectiva, cabe voltarmos a Pollak (1992) quando esse autor alerta para o fato de que alguns usos de determinadas noções estão relacionadas ao conjunto de tentativas de definição, categorização e enquadramento da memória. Segundo ele, é possível reconhecer tentativas de definir e reforçar sentimentos de pertencimento e de fronteiras sociais envolvendo várias formas de coletividades, destacando que identidade e memória são

¹⁷Em 2022, a Farm, marca do mercado de moda pertencente ao conglomerado empresarial Soma, realizou uma parceria comercial com o Bumba meu boi de Santa Fé (São Luís, MA) por meio da qual apresentou uma nova coleção para “celebrar a cultura brasileira”. Na temporada de apresentações dos meses de junho e julho, as indumentárias dos *brincantes* trouxeram bordado o logotipo da Farm.

¹⁸Lenclud, G. (1987) “La tradition n’est plus ce qu’elle était”. *Terrain* 9, octobre: 110-123.

negociáveis e não são fenômenos qualificáveis como essenciais para uma pessoa ou para um grupo.

2.1 Qual “popular” para qual “tradição”?

Segundo Burke (1989), os intelectuais europeus acionaram o conceito de cultura popular em oposição ao etnocentrismo que dominava o pensamento naquele continente durante os séculos XVIII e XIX. Mas o mesmo nível de vigilância crítica em relação à cultura dominante da época não teria sido mantido, por esses intelectuais, em relação às manifestações culturais populares, estudadas, em muitos casos, de maneira romantizada e idealizada.

Monteiro (1996) tratou dessa questão ao problematizar a reflexão de Paul Di Maggio acerca do par conceitual dicotômico Erudito e Popular. Di Maggio defende que a classificação forte de gêneros, que percebemos serem estabelecidas por operações de contraste e mesmo oposição, seria própria de ambientes onde as pessoas ocupariam um posicionamento semelhante em todas as dimensões de status social. Para ele, a institucionalização da classificação erudito/popular é um feito ocorrido em um período no qual as elites urbanas estavam marcadas pela congruência da riqueza, do standing familiar, do sucesso profissional, do nível educacional, da etnicidade e da influência política. Monteiro parte desse entendimento para apontar as transformações recentes nas sociedades, a partir das quais teriam ocorrido mudanças na natureza e nos referenciais do status social com consequências que incidem no desenvolvimento das formas artístico-culturais contemporâneas, tanto na produção como na percepção dessas formas, e em relação às quais a utilização de classificações muito estanques como erudito e popular seria limitante para os esforços de análise.

A expansão dos limites sociais (os avanços tecnológicos nas comunicações, a nacionalização das elites, o aumento da mobilidade física) alterou a natureza do status. Em vez de resistir em grupos de status claramente delimitados (como em Weber), a maior parte das culturas de status localizam-se em networks difusos, e a pertença a eles tem menos a ver com a residência ou laços de família do que com a capacidade de manipular símbolos culturais (MONTEIRO, 1996, p. 163)

Segundo diversos autores como Frade (2004), Cavalcanti (2006) e Vilhena (1997), o incremento do uso do conceito de cultura popular nas reflexões dos intelectuais brasileiros a partir do século XX está fortemente relacionado ao legado folclorista que buscou construir interpretações das manifestações culturais motivados por um possível processo de desaparecimento ou perda dos seus constituintes mais autênticos, desencadeando assim idealizações sobre suas origens.

Albernaz (2004) argumenta que, no Maranhão, a busca dos primeiros folcloristas, Celso Magalhães e Antonio Lopes, que se debruçavam sobre a poesia popular como principal expressão do consideravam folclore, era por encontrar possíveis áreas de convergências entre a cultura do povo e a cultura da elite erudita, o que habilitaria o povo a figurar como protagonista da produção de identidade maranhense e brasileira. As obras dos dois autores estariam entre os esforços de fortalecimento da erudição no cenário intelectual maranhense da época. Lopes é contemporâneo da fundação de duas instituições locais que contribuiriam diretamente para isso, a Academia de Letras e o Instituto de História e Geografia.

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, apud ALBERNAZ, 2004)¹⁹. 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 integraram essas instituições, sendo visto como um tema menor dentre outros tratados pelos eruditos. Nesta disputa por definir o que seria o maranhense, a ideia 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. (ALBERNAZ, 2004, p. 180)

Vilhena (1997) argumentou, recorrendo a Renato Ortiz, entre outros, que a Antropologia praticada no Brasil, que tomou por objeto de investigação as questões relacionadas à chamada cultura popular, foi herdeira dos caminhos percorridos pelos primeiros folcloristas e pelos que vieram em seguida com o Movimento Folclórico Brasileiro.

2.2 Um drama de “origem” para construir uma “tradição”?

Em levantamentos feitos por Carvalho (2011), Albernaz (2004) e, especialmente, em análises de Cavalcanti (2006), é possível constatar uma concentração de esforços de pesquisa sobre questões relacionadas ao chamado *auto do boi* em diversos trabalhos que lhe atribuíram centralidade na experiência ritual do Bumba meu boi.

Uma encenação dramática chamada *auto do boi* supostamente encenado por *brincantes* de Bumba meu boi no Maranhão seria, para alguns estudiosos, uma herança vinculada a um gênero ou sub-gênero literário dramático do qual a referência histórica mais remota a ser considerada seriam os autos elaborados e encenados no início da idade média em alguns países da Europa, a partir do século XI. No caso, a hipótese levantada por esses estudiosos é de que um *auto do boi* encenado pelos *brincantes* seria uma narrativa de referência para a organização das práticas de Bumba meu boi em todo o Brasil. Alguns chegaram a discutir, em suas obras, a não encenação ou o suposto desaparecimento do *auto* como parte de processos de alterações negativas em uma *tradição* que teria sido formada, outrora, por encenações permanentes.

Cavalcanti argumenta que subjaz uma crença de que estaria no *auto do boi*, entendido como uma narrativa mítica de morte e ressurreição do *boi* no contexto ritual das *brincadeiras*, a unidade entre as diversas variantes de realização do Bumba meu Boi. Conclui a autora: “tudo estaria razoavelmente simples não fosse a constatação etnográfica de que esse *auto*, em sua suposta integridade dramática, parece nunca ter sido encontrado tal e qual na realidade” (CAVALCANTI, 2006, p.63).

Na interpretação da autora, em determinado momento, a ausência de precisão na maneira de contar o *auto* e a falta de encenações rotineiras durante as apresentações, em determinados contextos sócio-históricos, teria levado a suposições, por parte de alguns pesquisadores, de

¹⁹MARTINS, 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.

que teriam ocorrido processos de perda cultural. Tentar contar e recontar o *auto*, achar uma forma *original* ou uma versão mais estruturada, pode ter sido, argumenta Cavalcanti, uma maneira de expressar reações a esses processos imaginados de perda cultural, naqueles contextos em que tais pesquisadores atuavam (CAVALCANTI, 2006).

Observa-se que o interesse de pesquisadores no Bumba meu Boi durante várias décadas desde, notadamente, a década de 1930 com Mário de Andrade e o Movimento Modernista, passando pela década de 1950, com o Movimento Folclórico Brasileiro (CAVALCANTI, 2006), não evitou abordagens que privilegiaram alguns aspectos, como aqueles relacionados à centralidade do *auto do boi*, por parte de linhagens inteiras de estudiosos, em detrimento de outros não menos relevantes mas que podem ter ficado à margem dos principais esforços de pesquisa empreendidos. Na antropologia, entretanto, é difícil negar o fato de que alguns estudiosos instituem os termos do discurso em que, a partir daí, os outros passam a se mover – pelo menos por algum tempo (GEERTZ, 2005, p.33).

Ao recolocar o problema do *auto do boi*, Cavalcanti (2006) reconhece que há uma relação entre as variações de narrativas do *auto* e sobre o *auto* e o contexto ritual do Bumba meu Boi. A autora conclui, resumidamente, que *brincantes e pesquisadores* são co-autores de um *auto do boi* narrado em suas múltiplas dimensões de temporalidade vividas e cruzadas num mesmo processo social.

Matos (2016), argumenta que a produção da coleção de livros “*Memória de Velhos*” em específico exemplifica como se dá o *trabalho de enquadramento da memória* por parte de determinados agentes sociais que pretendem assumir a posição de intérpretes da *cultura popular* enquanto buscam tornar dominante uma narrativa sobre a *identidade maranhense*.

Na argumentação de Matos (2016, p.27):

A análise de alguns textos elaborados pelos agentes na coleção “*memória de velhos*” revela suas percepções sobre memória, identidade e tradição, materializadas nas ações das instituições às quais estão vinculados. Observamos de maneira geral, que após um trabalho de reconhecimento estatal, quando da formalização de políticas públicas, as práticas dos chamados grupos passaram a existir e a serem reconhecidas como “os mais tradicionais”, “possuidores de uma identidade única e singular”, “genuinamente maranhense”, entre outros.

Alguns anos antes da publicação de “*Memória de Velhos*”, a especialista Maria Michol Pinho de Carvalho, que ocupou o cargo de diretora do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho e foi uma das organizadoras da coletânea analisada por Matos, apresentou, como anexo de uma dissertação, dois quadros contendo o que seriam duas “*versões*” do chamado *auto*, uma do Bumba meu boi de Maracanã, outra do Bumba meu boi da Floresta: “achei interessante levantar o tipo de “*auto*” que os dois grupos ainda guardam na *memória* e que serve de referencial nas ocasiões em que apresentam um “*arremedo do drama*”, ou seja, um arranjo da encenação da “*comédia*”” (PINHO DE CARVALHO, 1995, p. 118, grifo nosso). A autora informa ainda, em nota, que conheceu os *autos* que constam nos quadros por meio de entrevistas e reuniões com integrantes dos dois grupos, especialmente solicitados a falar sobre a “*comédia*” que eles representavam.

Naquele contexto, Pinho de Carvalho teria compreendido que os *autos* descritos se constituíam, “na sua versão integral, mais em peças da *memória popular*, utilizadas, atualmente,

em ocasiões especiais". Daí a importância do seu *resgate* por *aqueles* que se propõem a contribuir para a *recuperação histórica da tradição*" (PINHO DE CARVALHO,, 1995, p. 119, grifo nosso).

Pondo em perspectiva crítica o esforço de pesquisa empreendido por Pinho de Carvalho, podemos evocar a proposição de Gondar (2016) de que a memória não se reduz à identidade. Esta autora argumenta que, ao insistir em fazer essa redução, o pesquisador é confrontado com uma dificuldade, a de que a preservação da identidade fica em confluência com uma concepção da memória colocada a *serviço da manutenção dele*.

3 RESULTADOS E ANÁLISES

3.1 A instituição do patrimônio

Em 2011, o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, conferiu ao Complexo Cultural do Bumba meu boi no Maranhão o título de Patrimônio Cultural do Brasil. Há pouco mais de uma década, os *brincantes* de Matinha e outras localidades do estado vivem sob a égide dessa certificação que conferiu o novo status às *brincadeiras*. Em sua experiência, o que os *brincantes* guardaram ou deixaram para trás no caminho? O que contariam a si mesmos caso fizessem uma reflexão sobre os impactos dessa certificação em seu cotidiano no Bumba meu boi?

Carvalho (2011), foi uma das consultoras do IPHAN para a elaboração do Dossiê e também realizou uma investigação específica sobre práticas de *matanças* e *comédias* no Maranhão para sua tese de doutoramento. Motivou-se para encontrar o que se escondia por trás da categoria *auto*, que, para ela, teria sido forjada por outros pesquisadores para abarcar, classificar e explicar um universo muito amplo de fatos:

no recurso insistente à categoria *auto*, tomada como unificadora de diferenças, não se permite focar nos múltiplos significados que tais diferenças assumem para os sujeitos, nem no questionamento acerca da suposta preponderância do relato mítico sobre a ação performática que agrega esses sujeitos em torno do bumba meu boi. (CARVALHO, 2011, p. 66)

Em recente pronunciamento público²⁰, a historiadora Kátia Bogéa, que era a Superintendente do IPHAN em São Luís à época dessa Certificação, atualmente presidente da Fundação Municipal de Patrimônio na capital do Maranhão, reconheceu o alcance limitado dos esforços de pesquisa que culminaram na organização do Dossiê do Bumba meu boi do Maranhão e na sua inclusão no Livro de Registro de Celebrações, do IPHAN, no ano de 2011. Ela admitiu que mais esforços teriam sido necessários para dar conta da complexidade do Bumba meu boi.

²⁰O pronunciamento ocorreu durante o primeiro "Encontro de Cazumbas da Grande Ilha", realizado no mês de agosto do ano de 2022 pela prefeitura de São Luís, e ela o fez à luz dos debates que versavam sobre as diversas práticas sociais relacionadas aos *cazumbas* do Bumba meu boi. *Cazumbas* são *brincantes*, e seus personagens, que se apresentam mascarados durante as *brincadas* utilizando *caretas* e indumentárias chamadas de *bata* ou *farda*, assumindo um comportamento brincalhão e aberto ao improviso a cada nova situação, dançando coreografias diferentes dos demais *brincantes* e tocando seus *badalos* (espécie de sino). Às *caretas*, característica distintiva dos *cazumbas*, somam-se algumas linhas mestras que compõem sua visualidade, como o corte e a forma da indumentária e o uso de cofos de palha ou tocos de madeira, sob a *bata*, para marcar a silhueta larga na altura dos quadris.

Apesar dos questionamentos e dúvidas levantados por Carvalho (2011), ainda encontramos no documento do IPHAN a remissão ao possível *auto do boi*, que teria existido no passado e se perdera ao longo do tempo.

Textualmente:

A apresentação do grupo segue, frequentemente, uma sequência orientada pelas toadas com as seguintes etapas: o guarnicê ou reunida, preparação do grupo para dar início à brincadeira, quando os brincantes se agrupam para a etapa seguinte; o lá vai, aviso de que o grupo já está saindo para brincar; o boa noite; o chegou ou licença, quando o Boi pede permissão para dançar; a saudação, uma espécie de louvação ao Boi ao dono do espaço de apresentação e à assistência; a *encenação do auto*; o urrou, momento em que o Boi ressuscita; e a despedida, marcando o final da apresentação. *Atualmente, algumas dessas etapas são suprimidas, inclusive a apresentação do auto.* (IPHAN, 2011, p. 9, grifo nosso)

3.2 A experiência de *brincante*

Em Matinha, a perspectiva do *auto do boi* - sua existência e/ou desaparecimento -, deixa Herbert Costa inquieto mas não tira seu sono. O *auto* não faz parte do repertório de atividades conhecidas e praticadas no ciclo ritual de sua *brincadeira*. A *matança* sim, uma atividade com duração de vários dias. Enquanto realiza esforços para ativar lembranças entre os *brincantes* sobre formas de encenações dramatizadas na *brincadeira*, registrando em áudio e vídeo as conversas que tem com os mais antigos, ele defende que o importante é fazer continuar a *brincadeira* e formar novos *brincantes*. “Nós temos o nosso jeito de *brincar* e nossa comunidade, nossa turma, pode se apresentar em qualquer arraial, mas não fazemos questão de ir a lugar nenhum se tivermos que brincar de um jeito que a gente não acredita e nem sabe”, me disse Herbert enquanto caminhávamos pelas ruas do centro de Matinha.

“Saber” é lembrar e vivenciar? “Saber” é o fazer do cotidiano, não esquecido, não sobreposto por outros fazeres que deixaram de constituir a experiência de ser *brincante*? “Saber” é também esquecer? O que é acreditar e saber quando se realiza uma *brincadeira* por mais de oitenta anos (re)constituindo-se numa prática social cujos *brincantes* criam, recriam, negociam e incorporam ou não novos significados no Bumba meu boi?

Durante coleta de dados em período anterior ao da pesquisa em andamento, vivi uma situação surpreendente em conversa com o autor e diretor de teatro Marcelo Flecha, que há muitos anos havia dirigido uma peça teatral inspirada no Bumba meu boi e intitulada *Catirina*. Mostrei a ele um exemplar da revista Pós Ciências Sociais (UFMA) no qual fora publicado o artigo *Tempo e Narrativa nos Folgedos do Boi*, de Maria Laura Cavalcanti, e apontei a citação de um trecho de Luciana Gonçalves de Carvalho. No trecho, Luciana deu voz a uma servidora da prefeitura da cidade de Cajari, situada na Baixada Ocidental Maranhense, que afirmava: “você quer ver o auto do bumba-meu-boi? Pois aqui você não vai ver. Você conhece o Teatro Artur Azevedo, em São Luís? O auto verdadeiro está lá, o Catirina. Lá é que você vai ver o auto verdadeiro”.

Marcelo chegou a passar meses percorrendo o interior do Maranhão visitando *brincadeiras* de Bumba meu Boi nos períodos considerados por especialistas como adequados para presenciar a encenação do *auto do boi*, porém sem nunca encontrar a tal encenação. Por muito tempo, ele considerou a possibilidade de ter realizado um esforço limitado, apesar de todo o investimento feito. Mas agora, à luz das reflexões que surgiam na esteira da inquietação da pesquisadora e

da declaração daquela servidora. Marcelo passava relativizar sua primeira conclusão. O objetivo da busca empreendida pelo diretor era reunir subsídios para a montagem da peça dirigida por ele e criada e produzida pelo produtor cultural Fernando Bicudo. A peça *Catirina* estreou em 1996 no palco do TAA, onde permaneceu em cartaz por muitos anos, além de ser apresentada em outros lugares do Brasil sempre anunciada como “peça de teatro musicado, em um único ato, baseada no auto do bumba-meu-boi”.

Marcelo relatou a mim sua frustração por não ter conseguido identificar, à época, experiências de encenação do suposto *auto do boi* em São Luís ou em outras cidades do Maranhão as quais visitou. Sentiu à época que a encenação que havia dirigido, em *Catirina*, careceu de bases empíricas para desenvolver uma série de rotinas requeridas a uma direção teatral, entre elas os laboratórios com os atores, além de não cumprir com mais propriedade o prometido no anúncio da peça, de ser baseada no *auto do Bumba meu Boi*. Nunca havia imaginado, até aquele momento, que o tal *auto do boi* talvez não tivesse existido como aludido pelos especialistas que consultara, e que sua busca pudera ter sido em vão.

No contexto do que julgava ser um insucesso em seu esforço obstinado por encontrar o *auto*, o diretor conviveu com inúmeras críticas negativas acerca do empreendimento de sua peça. Críticas muitas vezes proferidas por especialistas que julgavam inadequada a proposta de “adaptação” teatral levada a cabo pelo produtor Fernando Bicudo, tanto por sua suposta deturpação dramática ou espetacularização excessiva do Bumba meu Boi, quanto pela também suposta existência de *autos de boi* “verdadeiros” (“genuínos”, “originais”, entre outros termos) que seriam mais merecedores dos atenções dos patronos que carrearam investimentos públicos e privados à peça *Catirina*.

O desfecho de nosso diálogo foi inusitado. O diretor foi às gargalhadas: lia as palavras de alguém que atribuíra à peça que dirigira a condição de “auto verdadeiro”. Isso era o que ele justamente não pretendia quando empreendeu sua jornada em busca do *auto do boi* à procura de referenciais para compor uma encenação adaptada ao palco italiano do Teatro Artur Azevedo, tipo de palco para o qual a encenação de um *auto popular* não fora forjada historicamente. Durante a produção de *Catirina*, Marcelo buscou o que Carvalho (2011) nomeou de “ilusão do auto”.

3.2.1 Outros saberes *brincantes*

Em recente entrevista por telefone, o *brincante* Herbert Costa nos manifestou o entendimento de que a *brincadeira* vive um processo permanente e irreversível de mudança nos modos de brincar:

Herbert: Por exemplo, a gente não faz mais fogueira. Isso é muito bom pra gente. Evita que o *batuqueiro* tenha que ir toda hora lá fazer um fogo pra esquentar aquelas caixas. A gente não tem mais esse problema. Perdeu a fogueira, que é uma coisa muito simbólica das festas juninas, mas a gente ganhou em comodidade e em relação ao ajuste das caixas. Estão sempre calibradas.

Pergunta: Estão usando parafusos para fixar e ajustar os couros?

Herbert: Isso. Porque o couro pregado não tem a mesma pressão (*diz em relação à intensidade do volume sonoro do tambor ao ser percutido*). Foi uma coisa boa, e que não interferiu tanto. Mas, temos um dos melhores grupos de *batuqueiros*. A gente com dezessete *batuqueiros* consegue fazer um volume

de som maior do que quem tem quarenta *batuqueiros*. E se pedirem uma fogueira, daqui pra ali a gente faz, só pro cara ver que tem uma fogueira no dia 24 de junho.

O documento intitulado Dossiê do Bumba meu boi do Maranhão, produzido, editado e publicado em 2011 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - IPHAN, traz em seu capítulo nove "O Boi no plano expressivo" a seguinte descrição para o instrumento *caixa*, ao qual Herbert se referiu:

Marcação ou caixa Instrumento de madeira, oco, de tamanho variável, coberto com couro de animal - cobra, bode, boi ou veado - em uma das extremidades.(...) São percutidos com baquetas e afinados a fogo, encontrados nos grupos de Bumba-meu-boi de vários municípios da Baixada Ocidental Maranhense. (IPHAN, 2011a, p. 161)

Na foto que ilustra o verbete, vê-se três exemplares dos tambores apresentando o modelo de construção no qual o couro é pregado ou colado ao corpo de madeira. A indicação, nesse documento, da existência da *caixa* como instrumento característico dessa *brincadeira* destoa do que é indicado em outra publicação do próprio IPHAN disponibilizada ao público no mesmo ano de 2011 e intitulada "Bumba meu boi: som e movimento" (IPHAN, 2011b). Essa outra publicação é apresentada como "peça do dossiê do registro do Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão como Patrimônio Cultural do Brasil" e como resultante de um esforço de pesquisa realizado no ano anterior, 2010. Em sua parte 1, "A música no Bumba meu boi do Maranhão", a descrição do "sotaque de Pindaré ou da Baixada" inclui no conjunto de instrumentos musicais utilizados o *pandeiro*, a *matraca*, o *maracá*, o *tambor-onça* e o *chocalho*, mas não cita o instrumento *caixa*.

Múltiplo em formas expressivas, o Bumba meu Boi também se multiplica nas várias apropriações e maneiras de *brincar*. Diante das questões levantadas até agora, é inevitável pensar em uma pergunta que já está no ar por ter sido soprada no vento de outros debates: "qual o valor de todo o nosso patrimônio cultural se a experiência não mais o vincula a nós?" (BENJAMIN, 1994, p 115). Construir e tentar manter seus modos de fazer, saber, sentir e querer, como sugerido por Herbert Costa, diante de forças institucionais do poder público e da inteligência especializada oficial que afluem sobre as *brincadeiras*, parece ser o desafio que está posto aos *brincantes*. A construção da memória individual e coletiva sobre a experiência ritual do Bumba meu boi continuará ocorrendo nessas configurações. Com a investigação em andamento pretendo avançar em uma interpretação mais profunda desse processo.

REFERÊNCIAS

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Tese de Doutorado. O "urrou" do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Campinas: Unicamp, 2004.

ASSMANN, Aleida. Espaços da recordação: formas e transformações da memória cultural. Campinas, São Paulo: EdUnicamp, 2011.

BENJAMIN, W. Obras Escolhidas. Magia e técnica, Arte e política. Rio de Janeiro: Brasiliense. 1985.

BITTENCOURT, Elisabeth. Vaidade no Feminino. Companhia de Freud: Belo Horizonte, 2012.

- BOURDIEU, Pierre. Linguagem e poder simbólico. *In: A economia das trocas lingüísticas: o que falar quer dizer*. São Paulo: EDUSP, 2008
- BURKE, Peter. A cultura popular na idade moderna: Europa, 1500 – 1800. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CARVALHO, Luciana. Tese de doutorado. A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão. Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS, 2011.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tempo e narrativa nos folguedos do boi. *In: Revista Pós Ciências Sociais*. São Luís: EDUFMA, 2006.
- FRADE, Maria de Cáscia. Evolução do conceito de folclore e cultura popular. *In: CONGRESSO BRASILEIRO DE FOLCLORE. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore*. Recife: Comissão Nacional de Folclore, São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.
- GEERTZ, Clifford. Obras e vidas: o antropólogo como autor. Rio de Janeiro: UFRJ, 2005.
- GENNEP, Arnold Van. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 2011.
- GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera.; FARIAS, Francisco Ramos de. Por que memória Social? Rio de Janeiro: Híbrida, 2016.
- GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera. O que é memória Social? Rio de Janeiro:Unirio, 2005.
- HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Centauro, 2006.
- IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Dossiê do Complexo Cultural do Bumba meu Boi do Maranhão. São Luís: IPHAN, 2011
- IPHAN - Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Bumba meu Boi: som e movimento. São Luís: IPHAN, 2011b
- MATOS, Elisene Castro. Coletâneas da Tradição: um estudo sobre a produção da memória na “cultura popular” do Maranhão. São Luís: UFMA, 2016
- MONTEIRO, Paulo Filipe. Os outros da arte. Oeiras: Celta, 1996.
- PINHO DE CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-boi do Maranhão – um estudo da tradição / modernidade na cultura popular. São Luís, 1995
- POLLAK, Michel. Memória, Esquecimento e Silêncio. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, v. 2, n. 3, 1989.
- POLLAK, Michel.. Memória e Identidade Social. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 5, n. 10, 1992, p. 200-212.
- PRADO, Regina. Todo ano tem - as festas na estrutura social camponesa. São Luís: EDUFMA, 2007.
- REIS, Eliana Tavares dos. Em nome da “cultura”: porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão. *Soc. Estado, Brasília*, v. 25, n. 3, dez. 2010.
- TURNER, Victor. Floresta dos símbolos: aspectos do ritual Ndembu. Niterói: EDUFF, 2005.
- VILHENA, Luís Rodolfo. Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro. Rio de Janeiro: Funarte/FGV, 1997.

Catálogo na Publicação
Biblioteca do Instituto de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo

C749 Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginário (2023 : São Carlos, SP)
Anais do Congresso Patrimônio Cultural: identidades e imaginário, 08 a 10 de maio de 2023 / editores: Paulo César Castral... [et al.]. – São Carlos-SP: IAU/USP, 2023.
463 p

ISBN: 978-65-86810-65-3

1. Arquitetura. 2. Patrimônio cultural. 3. Patrimônio arquitetônico. 4. Urbanismo. 5. Pesquisa. I. Castral, Paulo César, ed. II. Título.

CDD 720.63
