



ISSN: 1516-1781

**BOLETIM DA COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE • Nº 29 AGOSTO 2004**

**SUMÁRIO**

Editorial .....	02
As "cenas enunciativas" das toadas dos sotaques de zabumba, de matraca e de orquestra do bumba-meu-boi do Maranhão <i>Deline Assunção</i> .....	02
O bumba-meu-boi como o conheci (2ª parte) <i>Zelinda Lima</i> .....	04
"Tudo que tem começo tem fim" : a festa de morte do bumba-meu-boi em São Luís <i>Abmalena Santos</i> .....	06
Procissão de Nossa Senhora de Fátima: devoção e ritual <i>Éster Marques e Joaquim Santos</i> .....	08
Ritos fúnebres no Maranhão: tambor de choro de Jorge Babalaô <i>Gerson Lindoso</i> .....	12
Dose dupla: Teté e Felipe <i>Josimar Silva</i> .....	14
Notícias .....	15
Perfil Popular – Leonardo Martins dos Santos <i>Carlos de Lima</i> .....	16

**COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE - CMF**

**DIRETORIA**

**Presidente:** Sérgio Figueiredo Ferretti  
**Vice-presidente:** Carlos Orlando de Lima  
**Secretária:** Roza Maria Santos  
**Tesoureira:** Maria Michol Pinho de Carvalho

**CONSELHO EDITORIAL**

Sérgio Figueiredo Ferretti  
 Carlos Orlando de Lima  
 Izaurina Maria de Azevedo Nunes  
 Maria Michol Pinho de Carvalho  
 Muncicarmo Maria Rocha Ferretti  
 Zelinda de Castro de Lima  
 Roza Maria Santos

As opiniões publicadas em artigos  
assinados são de inteira  
responsabilidade de seus autores,  
não comprometendo a CMF.

**CORRESPONDÊNCIA**

COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE  
 Rua do Giz (28 de Julho), 205/221 – Praia Grande CEP 65.075-680 – São Luís – Maranhão  
 Fone: : (098) 231-1557

**ENDEREÇO ELETRÔNICO:** [www.cmfolclore.ufma.br](http://www.cmfolclore.ufma.br)

## Editorial

O 22 de agosto - DIA INTERNACIONAL DO FOLCLORE - é, este mês, alvo de comemorações voltadas para chamar atenção do público e despertar seu maior interesse em relação ao conteúdo do folclore/ cultura popular.

Em termos maranhenses, há mais de vinte anos é promovido um evento nesse período pelo Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho - CCPDVF, órgão da Secretaria de Estado da Cultura - SESC, que, desde a reativação em 1992 da Comissão Maranhense de Folclore-CMF, passou a contar com a sua parceria.

Ao longo desse tempo temas têm sido explorados, através de uma diversificada programação de atividades, cuja tônica, em 2004, é "Cultura Popular em Festa". Apesar das dificuldades financeiras ora enfrentadas a nível estadual, a Semana se mantém este ano, com um cunho teórico-prático e abrindo maior espaço para crianças, adolescentes e jovens, na perspectiva de motivá-los a um conhecimento que leve a uma efetiva participação, "pois ninguém gosta do que não conhece".

Destaque, também, para a tradição de Mestre Felipe e Dona Tété, numa homenagem aos seus 80 anos de vida marcados pela dedicação à cultura popular maranhense. E, embalados pelo som dos tambores de crioula e caixas do Divino, partimos para o 11º Congresso Brasileiro de Folclore, a ser realizado em Goiânia, levando os anais do 10º Congresso, que teve São Luís como sede, representando um esforço conjunto com a Comissão Nacional e demais Comissões Estaduais de Folclore.

# As "cenas enunciativas" de zabumba, de bumba-meu-boi do

Certamente, não poderíamos falar do Bumba-meu-boi do Maranhão sem levar em conta aquilo que é considerado "sotaque" (ou estilo), o qual se delineia na vida de um brincante de boi desde a mais tenra idade quando, em sua cidade natal ou mesmo no bairro em que reside, seu pai ou um brincante mais velho o incentiva a participar, a aprender e, conseqüentemente, a manter tal sotaque, o que resulta na gênese, na origem social do(s) grupo(s) de Bumba-boi(s).

Isso nos leva ao que Maingueneau (2000) chama de comunidade discursiva, isto é, "os grupos sociais que produzem e administram um certo tipo de discurso" (p. 29), a qual pode ser aplicada em dois domínios diversos: o primeiro, para os enunciadores de um tipo específico de discurso que partilham determinados "modos de vida, de normas", e o segundo, domínio para enunciadores dependentes "de posicionamentos<sup>2</sup> concorrentes (...) num mesmo campo discursivo e que se distinguem pela maneira segundo a qual se organizam" (p. 29-30). Adequando esse conceito para o Bumba-meu-boi, teremos comunidades discursivas que produzem, reproduzem e fazem circular as toadas conforme o sotaque característico desses grupos.

Com relação aos domínios de que fala Maingueneau, ao que nos parece, o segundo é o mais apropriado para a comunidade discursiva dos grupos de bois, pois são conseqüências de um processo de escolhas determinadas socialmente, escolhas que no Bumba-meu-boi maranhense podem se dar de formas diferentes de um grupo para outro. Os posicionamentos resultam na forma como é conhecido aquilo que é, convencionalmente, classificado nos cinco sotaques do Bumba-meu-boi, a saber: zabumba, matraca, orquestra, baixada e costa-de-mão<sup>3</sup>.

Para a descrição dos sotaques do Bumba-meu-boi, comumente, são observados aspectos referentes aos instrumentos musicais predominantes, ao ritmo, à dança, à indumentária, ao modo de tocar, ou seja, linguagens não-verbais. Não há qualquer dúvida sobre a relevância desses aspectos diferenciadores, posto que eles constituem práticas discursivas intersemióticas<sup>4</sup> que, junto com a lingua-

gem verbal, estabelecem, de forma completa, a identidade de cada sotaque.

Tendo por esteio essa compreensão, uma questão se impõe a partir do momento em que privilegiarmos a representação textual como o próprio objeto desta pesquisa: como se caracterizariam, em termos textual-discursivos, os sotaques de zabumba, de matraca e de orquestra do Bumba-meu-boi maranhense, tendo em vista uma das categorias - a cena enunciativa - envolvidas no funcionamento dos textos de acordo com Maingueneau (1997)<sup>5</sup>?

Maingueneau (1997) advoga que um texto é o lugar por excelência de manifestação de um discurso em que a fala é "encenada". Qualquer discurso tem o objetivo de convencer e o faz construindo uma representação da sua própria situação de enunciação, que presume um enunciador, um co-enunciador, um momento e um lugar que o torna legítimo, isto é, a sua cena enunciativa.

Levando em conta essas observações, analisamos que as toadas do sotaque de zabumba geralmente se referem ao cotidiano das fazendas de gado (onde possivelmente surgiu a brincadeira do boi) e ao seu próprio contexto de enunciação imediato, ou seja, elas dizem a cena enunciativa que as tornou possível: a festa do Bumba-meu-boi. Um primeiro indício desse fato é o próprio vocabulário utilizado, em que se vê, repetidas vezes, as palavras vaquerada, turma, conjunto, vaquero, sistênci ou assistência (o público em geral), batuqueiro e, mais do que nos outros sotaques, a palavra turista (fazer uma bonita apresentação para turista ver). Desse modo, o sotaque investe em cenas validadas<sup>6</sup>, tais como uma transação comercial realizada numa fazenda de gado (compra, venda e transporte de gado) e o arquiteyto da lenda do Pai Francisco para legitimar a cenografia das toadas.

Ao recorrer constantemente a essas cenas validadas, o sotaque constrói uma cenografia volta da para a origem do folguedo, o que indica um posicionamento pautado na tradicionalidade.

No sotaque de matraca, principalmente nas toadas de Cordão e/ou Urrou, as palavras batalhão, trincheira, estratégia, metralhadora, canhão, luta, perdedor, fracassar, contrário, surrar, defen-

<sup>\*</sup> Deline Maria Fonseca Assunção é mestra em Lingüística pela UFC e professora do Curso de Letras do CESC/UEMA.

<sup>1</sup> O artigo aqui apresentado e adaptado para esta publicação é parte da Dissertação de Mestrado da autora, cujo título original é "Organização discursiva da festa do Bumba-meu-boi do Maranhão".

<sup>2</sup> O posicionamento indica os diferentes modos que um escritor trabalha numa prática discursiva. Os textos produzidos nessa prática pressupõem um processo de organização social que tem sua existência motivada por essa prática mesma.

<sup>3</sup> Para uma informação mais detalhada dos sotaques, ver Carvalho (1985; 1995) e Sousa (2003).

<sup>4</sup> A prática discursiva intersemiótica integra não só produções verbais, mas também produções de outros domínios semióticos como o musical, o coreográfico, o pictórico etc. (Costa, 2001).

<sup>5</sup> As outras categorias apontadas por Maingueneau (2001b) são: os domínios enunciativos (elaboração - leituras, audições, discussões - redação, pré-difusão e publicação), os gêneros do discurso, o suporte material, o etos e o código de linguagem.

<sup>6</sup> Cenas pré-existentes, ou seja, cenas que já fazem parte do "universo de saber e de valores do público" (Maingueneau, 2001b, p. 125-126).

# das toadas dos sotaques matraca e de orquestra do Maranhão<sup>1</sup>

Deline Assunção\*

der, dentre outras, constituem o seu vocabulário. São palavras de guerra, de disputa, de luta, que marcam o seu posicionamento no campo discursivo da festa do Bumba-meu-boi. Assim, as cenografias mostradas são, comumente, vinculadas ao universo bélico.

Outro recurso ao qual os grupos desse sotaque recorrem constantemente para a legitimação das suas cenografias é o diálogo com outros campos discursivos, como por exemplo a referência a entidades espirituais da religião afro-brasileira, ao discurso religioso e a lendas maranhenses, a representantes da Igreja Católica e das ciências ocultas, ao discurso da ciência da História, utilizando os processos da intertextualidade e da interdiscursividade<sup>7</sup> simultaneamente ou não.

Dentre os sotaques do Bumba-meu-boi do Maranhão, o sotaque de orquestra é o que tem o ritmo e a dança mais alegres. O próprio vocabulário indica isso quando lança mão de palavras como festa, alegria, felicidade, balançar, dançar, agitar, sorrir, vibrar, brincar etc., as quais se referem ao contexto imediato das toadas, qual seja, a festa do Bumba-meu-boi que as tornam possíveis.

Completando a temática festiva que exalta a brincadeira do boi, temas que evocam o romantismo, tais como o amor, a paixão, o namoro, a sedução, a lembrança (de lugares, de amores, da infância e da juventude), o sonho, os astros celestes, os fenômenos da natureza e, também, a desilusão, a separação, a solidão, a saudade, dentre outros, constituem a cena enunciativa do sotaque em questão.

Portanto, o investimento<sup>8</sup> cenográfico das toadas do sotaque de orquestra é o de maneira romântica todos os temas que abordam, qualquer que seja o contexto mais imediato que as possibilitou. Mesmo quando a cena enunciativa sai desse contexto para um outro e coloca em destaque a cronografia (tempo) e a topografia (lugar), o fazem com romantismo.

## CONCLUSÃO

Começamos esta pesquisa a partir de uma questão: como se organizam, em termos textual-discursivos, as toadas dos grupos tradicionais do Bumba-meu-boi do Maranhão, com sotaque de zabumba, de matraca e de orquestra? Para obter a resposta, procuramos, inicialmente, destacar a noção de posicionamento (de acordo com o conceito de Maingueneau) para ressaltar que os aspectos que diferenciam os grupos, classificando-os em sotaques, tais como a indumentária, os instrumentos de toque predominantes, a dança (linguagens não-verbais) e, como não poderia deixar de ser, as toadas (linguagem verbal), indicam os diferentes modos que esses grupos trabalham na prática discursiva dessa manifestação cultural marcando nela suas posições e identidades.

Assim, após a análise dos três sotaques em questão, observamos que o sotaque de zabumba investe numa cenografia que mostra, geralmente, o cotidiano das fazendas de gado, num gesto de manutenção das origens do folgado; que o investimento enunciativo do sotaque de matraca diz respeito ao universo bélico; e ainda, que no sotaque de orquestra o domínio das cenas enunciativas é a própria festa do Bumba-meu-boi e as situações de encontros e desencontros amorosos. Não estamos afirmando que essa é a única leitura possível, mas é inegável que esses investimentos são característicos no *corpus* analisado (116 toadas dos três sotaques aqui citados). Daí concluímos que esses diferentes sotaques existentes no Bumba-meu-boi do Maranhão são resultado dos diferentes posicionamentos de diferentes comunidades discursivas e que os gestos enunciativos que caracterizam esses sotaques mantêm coerência com os tipos de cenas enunciativas apresentadas por eles.

## BIBLIOGRAFIA

AZEVEDO NETO, Américo. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. São Luís: Alcântara, 1983.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *As toadas do Bumba-meu-boi do Maranhão*. Trabalho apresentado no XII Concurso de monografias sobre o folclore maranhense. São Luís, 1985.

\_\_\_\_\_. *Matracas que desafiam o tempo*: é o bumba-meu-boi do Maranhão – um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. Rio de Janeiro, 1995. 268f. Dissertação (Mestrado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação da Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

COSTA, Nelson Barros da. *A produção do discurso lítero-musical brasileiro*. São Paulo, 2001a. 486f. Tese (Doutorado em Linguística Aplicada) – Programa de Pós-Graduação em Linguística Aplicada e Estudos da Linguagem, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Disponível no endereço: [http://lael.pucsp.br/lael/teses/tese\\_nelson.zip](http://lael.pucsp.br/lael/teses/tese_nelson.zip)

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. 3ª ed., Campinas, SP: Pontes: Ed. da UNICAMP, 1997.

\_\_\_\_\_. *Termos-chave da análise do discurso*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

\_\_\_\_\_. *Análise de textos de comunicação*. São Paulo: Cortez, 2001a.

\_\_\_\_\_. *O contexto da obra literária*: enunciação, escritor, sociedade. 2ª ed., São Paulo: Martins Fontes, 2001b.

REIS, José Ribamar Sousa dos. *Bumba-meu-boi, o maior espetáculo popular do Maranhão*. 3ª ed., Aum. São Luís: [s.n.], 2000.

SOUSA, Arinaldo Martins de. *Dando nome aos bois*: o bumba-meu-boi maranhense como artefato político. São Luís, 2003. 127f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Ciências Sociais) – Universidade Federal do Maranhão.

<sup>7</sup> A Intertextualidade refere-se ao diálogo entre textos efetivamente produzidos e a Interdiscursividade ao diálogo entre discursos de um mesmo campo discursivo ou a campos discursivos diversos.

<sup>8</sup> O investimento diz respeito às escolhas que remetem às estratégias de posicionamento dos autores na expectativa de tornar as suas encenações legítimas e bem sucedidas.

# O bumba-meu-boi como

## BUMBA MEU BOI DE ORQUESTRA

### Bumba-meu-boi de Axixá – Morros

Como é natural, havia diferença entre os diversos bois, mesmo dentro do mesmo estilo. Assim, o boi de Rosário divergia dos bois de Axixá e Morros, pequenas diferenças, porém nítidas: naquele num ritmo mais apressado, os instrumentos básicos o banjo, o bombo, a rabeca etc, os versos mais curtos das toadas, o pistom... Os trajes, embora semelhantes, eram mais caprichados: calções de algodão, abaixo dos joelhos, à moda de príncipes, com abertura lateral, meias de futebol, sapatos tênis, blusas de mangas compridas bem franzidas, gola alta, curto peitilho de cetim, chamado babadouro, franjado de seda e bordado com lantejoulas, pequeno avental arredondado, geralmente com bordados do mesmo motivo, flores, estrelas, pássaros etc, tudo muito simples: calça preta, blusa branca, amarela, azul-claro ou cor-de-rosa.

Os chapéus eram feitos usando como base um chapéu-de-palha comum, revestido de cetim preto ou vermelho, as abas dobradas lateralmente, que recebiam palmas de flores (rosas), especialidade da famosa D. Rosa Galega, inextinguível na profissão. As abas eram fracamente salpicadas com paetês, mas da parte traseira pendia um maço de fitas coloridas, às vezes de papel crepom, até os joelhos.

Andavam em fila dupla, dois cordões, tendo à frente meia-dúzia de índias, com saiotas de algodão cor da pele, onde eram costuradas penas de ema, penas que se repetiam em braceletes e perneiras; usavam golas redondas sobre os bustiês, salpicadas de contas; na cabeça, um cocar de penas e uma rala cabeleira de embira<sup>1</sup>, e nas mãos arco e flecha. Quando de sua apresentação, ajoelhavam-se, num só joelho, simulando disparar a seta.

O Pai Francisco vestia uma calça surrada e uma blusa de chitão, portando a indispensável boneca, que metia na mão de um espectador para, ao fim, ir buscá-la, recebendo uma gorjeta. Máscara de meia, chapéu de palha, com a borda desfiada. Mãe Catirina, sempre um homem, apresentava-se com saia de chita, cabeção branco, lenço amarrado sob o queixo, grávida, uma bolsa velha debaixo do braço.

No boi-de-orquestra, bebe-se menos cachaça; mais conhaque, e refrigerante para as índias. Nas visitas às casas, preferem fazer só uma *meia-lua*<sup>2</sup>, sem obedecer ao roteiro normal da apresentação do auto, do *reunir* à *despedida*. Geralmente, ao chegar saúdam os donos da casa, algumas pessoas que querem distinguir, fazem uma breve pa-

rada para uma visão resumida do auto, cantam outras toadas e dão as despedidas. Por sua vez, os visitados oferecem mingau, água, ou outra qualquer bebida, distribuídas pelo regente.

O boi é grande e gordo, feito do mesmo material – varas e buriti – coberto de lona e o couro solto, colocado sobre a armação. Bordados singelos, o nome do boi escrito com capricho: *guarnece*, e logo entra na roda, acompanhado do vaqueiro, que usa chapéu simples, apenas recoberto de tecido e com fitas pendentes na parte de trás. Empunha vara-de-ferrão estilizada. Os músicos se posicionam e as fileiras se movimentam, os brincantes avançando e recuando, sacudindo os maracás, quase sem sair do lugar. Não andam a pé, nem de caminhão; somente de ônibus.

O boi de Axixá é semelhante ao de Morros. As músicas são melódicas e harmoniosas (alguém classificou-as de cabriolantes), os trajes caprichados. A principal diferença está nos chapéus.

O senhor Feliciano Veras conta a seguinte história: Certa noite, em Axixá, uns músicos, ao voltarem de uma festa, encontraram um grupo de Bumba-meu-boi e começaram a acompanhar com os seus instrumentos as toadas. O efeito resultou bonito e assim se foram introduzindo na brincadeira novos sons, do pistom, do banjo, modificando o ritmo inicial. Rosário gostou da invenção e passou a imitar o de Axixá.

Os chapéus dos Bumba-meu-boi obedecem a três estilos: *de palmas*, à moda portuguesa; os *fechados e bordados* dos dois lados e altos no centro, que parecem um abajur; e os armados com arame fino formando bandeiras, escudos etc., os chamados *gaiolas*, sempre tendo por base um chapéu de palha comum, naturalmente revestido de tecido.

O charme da brincadeira ficava por conta da criatividade e da inspiração poética do cantor, ou cantadores.

Em entrevista que me foi concedida pela Sra. D. Maria Teresa de Jesus Bacelar Araújo, Diretora da Escola Normal de Morros – Centro Educacional Monsenhor Bacelar, o *Boi de Morros* foi por ela criado em 1976, com o auxílio da também professora D. Marlene Ferreira. A idéia era antiga, mas o padre Bacelar achava que não era muito conveniente. Depois que ele morreu, as professoras concretizaram o desejo e fundaram o grupo folclórico da Escola Normal. Houve grande aceitação da idéia e, formado o *batalhão*, veio ele apresentar-se em São Luís, com grande sucesso, com moças de 14 a 18 anos, quebrando desse modo o preconceito que discriminava as mulheres.

As calças agora eram compridas, de cetim preto, as blusas amplas, de cetim amarelo, os

peitilhos do tipo babadouro mais ornamentados, os saiotas bordados, pequenos e graciosos, os chapéus como os demais, porém com a aba dobrada na frente e rodeados de fitas compridas, e mais ou menos com os mesmos bordados ingênuos. A música ficava a cargo dos rapazes, as moças, devidamente caracterizadas, desempenhando todos os papéis do auto, e os familiares acompanhando os cortejos e as apresentações. Um boi de mulheres, dirigido por mulheres, com cantadores mulheres tornou-se uma atração onde aparecia. O Boi de Morros pode ser considerado o primeiro grupo *para-folclórico* maranhense e teve longa duração.

Em 1979, ausentando-se de Morros, D. Marlene, D. Teresinha afastou-se do boi, ocasião em que o Sr. Zuza Lobato reuniu os elementos dispersos e organizou o atual Boi de Morros, sempre com a presença de moças. Introduziu grandes modificações.

### OUTROS SOTAQUES

O Bumba-meu-boi era uma brincadeira que se espalhava por vários municípios e seus povoados, levado por aqueles que mudavam de terra e sentiam vontade de *brincar São João*. Então, muitas pessoas se resolviam a organizar a brincadeira, a *botar boi*, ou por promessa ou por saudade de seu pago natal. Assim, ia o boi se adaptando aos costumes locais e ao gosto do povo.

No interior, geralmente, uma semana antes da festa, vai-se à mata para escolher um pau bem alto e linheiro, trazido com grande alegria, e enfeitá-lo para constituir um mastro festivo implantado na frente da casa escolhida para sediar os festejos e inaugurado com uma ladainha. No topo, uma bandeira pintada com a imagem de São João.

No mais, procedia-se como nas outras localidades: ladainha e terço, rezados com devoção, a fogueira crepitando à porta, depois da reza o boi indo à capela próxima e regressando para brincar em casa, onde quase sempre há uma latada para abrigo dos brincantes, vindos de longe. Para a morte do boi, ergue-se outro poste, menor – o *mourão* – enfeitado de papel e de onde pendem bolos etc. Ao final da festa ambos são derribados em novo ritual. Tive oportunidade de assistir à apresentação de um grupo de Cururupu, em casa do Seu Lauro.

Depois do dia de São Marçal (30 de junho), o Lauro se despedia de mim dizendo que agora iria para o interior, para brincar no circo. Indagado sobre o que era esse *circo*, ele me descreveu assim: os donos dos bois, no interior, contavam

\* Zelinda Maria de Castro e Lima é pesquisadora da cultura popular maranhense.

<sup>1</sup> Embira ou envira - fibra extraída da árvore da família das Tímeleáceas, também conhecida como embireira ou envireira, usada na fabricação de cordas e estopa.

<sup>2</sup> Meia-lua - ligeira apresentação do grupo com a cantiga de algumas toadas etc.

# o conheci (2ª parte)

Zelinda Lima\*

com ele, que levava o grupo de barco, depois de caminhão, ou mesmo a pé, para a localidade à sua espera. E lá estava, armado num terreiro previamente preparado, cercado por paredes-meias e com bilheteria, onde o boi se apresentava, fazendo jus à metade da renda da porta. Este era o circo, a arena de terra batida.

O boi *do sotaque de Cururupu*, depois dos festejos de São João, São Pedro e São Marçal, vinha a São Luís em visita ao boi do Laurentino, no antigo bairro do Areal (Monte Castelo). Laurentino (que só tinha uma filha, Anália) ao morrer, deixou o boi de herança para D. Terezinha Jansen Pereira e ainda lá ele tem sede, na Fé em Deus, mantendo a tradição de brilho e esplendor.

O grupo de Cururupu é semelhante aos demais de outros sotaques, porém o guarda-roupa apresenta diferenças, calções bordados na frente, casacos no feitio de um gibão de vaqueiro, todo bordado de flores e pássaros e blusas de cores variadas. Os chapéus, de palha e recobertos de cetim, com a aba quebrada na frente, ostentam grinaldas de pequenas flores armadas em palmas. Dançam em roda e o amo exibe um maracá.

Catirina e Pai Francisco: ele de paletó preto com aplicações de papel branco nos bolsos e na abertura, máscara com bigodes e sobranceiras fartos e chapéu de palha desfiado; *ela* de vestido estampado e a infalível boneca, o casal encarregado da parte cômica. Outra característica do boi de Cururupu é que seus componentes trazem pandeirinhos pequenos e os percutem com as costas das mãos, daí ser também conhecido como *sotaque de costa de mão*.

O boi que Antônio Bruno Pinto Nogueira, o consagrado artista popular Nhozinho, imortalizou nas famosas rodas-de-boi que esculpia era o boi de Cururupu. Certa vez, tive notícia de que chegara a São Luís um desses bois. Contratei-o para se apresentar perante o Nhozinho, na casa de sua irmã Amelinha, para que ele o apreciasse. Foi uma noite muito comovente o encontro do Nhozinho com as lembranças de sua infância. Ele ficou muito contente, no seu carrinho de mutilado, ria a mais não poder das peraltices do Pai Francisco e nos dizia que estava igual ao que fizera a alegria de seu tempo de menino.

Nhozinho era esse artista fabuloso, que transformou todo o seu sofrimento, a mutilação que a doença lhe causara, em bonecos de buriti representando os brincantes do boi, miniaturas idênticas aos personagens, com um detalhamento de perfeccionista. Basta dizer, para exemplificar o seu apuro, que alguns bonecos, de 20 centíme-

tros de altura, exibiam entre os dedos o cigarro minúsculo ainda com a cinza na ponta; outros portavam óculos ou deixavam aparecer no bolso traseiro o lenço branco ou a garrafa de pinga. As rodas (na verdade eram duas, uma dentro da outra) mostravam dezenas de figuras assim detalhadas, penduradas e distribuídas de forma a compor o grupo de Bumba-meu-boi em plena exibição.

De outra feita, o boi de Cururupu, sabendo da festa que meus filhos me ofereciam no Hotel Praia-Mar, por motivo de meu aniversário, fizeram-me a surpresa de lá ir e se apresentar, encantando os presentes.

Outros grupos, de Viana e São João Batista, e povoados desses municípios têm um tipo de toque diferente e apresenta certas peculiaridades. Por exemplo: as mulheres, proibidas de participar da brincadeira, acompanhavam o boi e eram chamadas *mutucas*<sup>3</sup>. Tinham a seu cargo uma tarefa auxiliar, conduzindo os chapéus nos deslocamentos, carregando bolsas e sacolas de pertences e amparando maridos e amantes bêbados, enfim, oferecendo o apoio logístico à função. Uma de suas importantes obrigações era o cuidado com o *miolo*, ou *alma* do boi, isto é, o rapaz que, sob a armação, dá vida ao bicho. Cansado, suadíssimo, recebia das mulheres a maior atenção quando dava seu lugar ao substituto (o boi tem vários *miolos*), pois qualquer golpe de ar na noite fria podia causar-lhe sérios danos à saúde; era certo *estuporar*, como diziam.

As roupas também divergiam das de outros grupos: os cordões são padronizados: calças compridas de cetim, camisas de chita ou cetim, saíotes retos e golas pequenas. Muitas fitas coloridas. Os bordados muito simples. O boi, bem grande, tinha o couro de veludo, retangular, arrematado por uma tira de pano bordada, mais tarde substituída por um galão, e era assentado com o auxílio de colchetes ou botões de pressão. Os brincantes sacudiam maracás; havia vaqueiros e rapazes, primeiros, segundos e terceiros, que colaboravam no desenvolvimento da comédia e ajudavam na matança.

Outro personagem era o *Cazumbá*<sup>4</sup>, com suas largas batas coloridas, avultadas ancas postiças e horrendas máscaras, fazendo soar monótonos chocalhos de metal, atrás das índias que desempenham o seu papel de abre-alas do boi, conhecidas como as *Tápuias*, mais ou menos semelhantes às já descritas. O auto tem a mesma estrutura, correndo do *reunir* à *despedida* como nos demais; os músicos tocam grandes pandeiros, o tambor-onça<sup>5</sup>, matracas<sup>6</sup>, tudo obedecendo à direção do Amo, que marca as etapas com um apito. Neste sotaque as matracas são batidas em com-

passo lento e cadenciado, muito diferente do ritmo alucinante dos outros *bois de matraca*. As varas de ferrão são feitas de galhos enfeitados de fitas de papel.

Os brincantes desse sotaque, já dissemos, são pessoas egressas da Baixada, saudosas e que se reúnem para brincar o São João, como João Cância e Apolônio Melônio, desejosas de reviver suas lembranças dos bois de suas terras. Estes, antes reunidos no mesmo boi, um dos maiores de São Luís, desentenderam-se, cada um indo fundar seu próprio grupo, o primeiro, no bairro do Cavaco (Fátima) e o outro, depois de uma abstinência de cinco anos sem brincar, fixou-se no bairro da Floresta.

Na separação, João Cância ficou com o pessoal e Apolônio com o boi, prometendo a si mesmo que nunca mais quereria saber da brincadeira. Comprei o boi, guardei-o em minha casa. Ele, por sua mulher, ficou sabendo que estava comigo. Um dia ela me procurou dizendo que ele estava muito inquieto, desassossegado, querendo *botar boi*. Disse-lhe que não me surpreendia a notícia, que sempre esperei pelo pedido, e lhe entreguei o boi. Ajudei na montagem do conjunto, naturalmente fui madrinha e o *Boi de São João Batista* se tornou (e é até hoje) um grande representante do folclore do Maranhão. Entre os dois antigos amigos criou-se um clima de concorrência braba: aonde um ia o outro não pisava. Nunca chegaram às vias de fato, é verdade; mas a disputa dava-se no capricho que cada um impunha ao seu grupo, nas vestes, no aumento dos chapéus, no número cada vez maior de brincantes, na matança, cujas festas se prolongavam até por dez dias, cada qual oferecendo mais comida e bebida, apresentando o mourão mais alto e mais bonito. Os cantadores se encarregavam de manter a porfia: de um lado o genial Coxinho, de outro... As toadas procuravam explorar temas históricos, expressar os mais ardentes elogios à cidade, mas sempre sobrava uma para mexer com o adversário.

Outro conjunto desse sotaque da Baixada era o de José Apolônio, no Caratatiua, que se intitulava *Boi de Viana*, e promovia concorridas novenas antes do dia 24, ladainhas que reuniam muitos fiéis, atraídos também, não há dúvida, pelas mesas-de-doces que oferecia.

Também se apresentou em São Luís o Boi de Cajapió, que tinha como característica o uso de caixas no acompanhamento das toadas, e o boi e as burrinhas eram muito maiores de que os de outros grupos.

<sup>3</sup> Mutuca - moscardo da família dos Tabanídeos, inseto que persegue homens e animais e cuja desagradável picada causa grande incômodo.

<sup>4</sup> Cazumbá - o Originário do *Cazumbá* africano. Do quibungo. *Zumbi*, *Uzumbi*: duende, espírito dos mortos etc.

<sup>5</sup> Tambor-onça - cuíca, um cilindro de madeira coberto de couro numa extremidade à qual está fixado um bastonete. A *música* consiste numa espécie de ronco obtido com a esfregação do bastonete com as mãos, no interior do instrumento.

<sup>6</sup> Matraca. Duas tabuinhas de madeira pesada, batidas uma contra a outra

# "Tudo que tem começo morte do bumba-

É chegada a hora da despedida. É o fim de uma temporada de convivência, da vida em comunidade, ou melhor, em coletividade. Madre-Deus, Maioba, Maracanã, Matinha, Pindoba, Jussatuba, São José de Ribamar e outros se preparam para a derradeira festa, para a celebração que marca simbolicamente o "fim" e o recomeço da temporada do bumba-boi.

Estou me referindo à festa de morte dos grupos de boi que acontece anualmente no final da temporada junina. Os primeiros começam a morrer já no mês de julho; outros morrem até o final do ano; o certo é que a morte da brincadeira se estende pelo segundo semestre do ano e é, geralmente, realizada em um final de semana.

A morte de um bumba-boi, assim como a preparação para a temporada junina, requer tempo, trabalho e muita dedicação por parte de quem organiza a brincadeira. Nesse artigo descreverei as etapas que compreendem uma festa de morte de um bumba-meu-boi em São Luís a partir de um grupo determinado<sup>1</sup>, o que não significa dizer que todos os outros realizam a festa dessa mesma forma. Em São Luís há uma grande variedade de grupos e, conseqüentemente, diferentes formas de realização dessa festa que dependem, sobretudo, da concepção e da criatividade dos seus organizadores.

## MOVIMENTAÇÃO DO GRUPO ANTES DA FESTA DE MORTE

Para iniciar a festa de morte de um boi, é necessário que os organizadores reúnam-se para providenciar as prioridades. Geralmente, a direção e outros integrantes se reúnem nas semanas que antecedem à festa, definindo a alimentação, os tipos de bebidas, divulgação na imprensa, reparos nas indumentárias e nos instrumentos, carro de som, mesas e cadeiras, transporte para buscar os boieiros, doces e bolos, o mourão<sup>2</sup>, enfeites e brinquedos para o mourão, atrações ao público tais como: radiola de reggae, grupo de pagode e outras.

Feito esse levantamento, o grupo procura encontrar meios para conseguir atender todos esses itens, sem os quais a festa não poderia ser realizada. Parte destes são conseguidos com recursos próprios ou através de doações. É importante ressaltar que algumas tarefas ainda são definidas a partir da questão de gênero, como por exemplo destaca-se a busca do mourão considerada uma tarefa masculina e a sua ornamentação que se caracteriza como atividade feminina, assim como a preparação dos bolos, doces e das comidas.

## A "ÚLTIMA ANDANÇA" DO BOI

Chegou o dia da despedida. A sede, a cada instante, começa a receber um maior número de convidados e simpatizantes. A atração contratada anima o ambiente junto com o repinicar de matracas. Os pandeiros são colocados na fogueira para esticar o couro

na intenção de obter uma boa afinação. Pode-se ver alguns integrantes fantasiados e os acompanhantes da "derradeira andança" do boi começam a se movimentar pela sede. A animação marca todas as etapas dessa festa, as pessoas se reencontram, se cumprimentam, brincam, comentam sobre o desempenho da brincadeira no período junino e se divertem dançando ao som das músicas.

O cenário é organizado, a sede do grupo é toda ornamentada. São bandeirinhas coloridas, holofotes, cadeiras, mesas e, geralmente, é organizado um altar que tem como destaque o santo protetor dos boieiros, São João. Ouve-se também, o pipocar dos foguetes e anúncios informando o motivo da movimentação. No ar sente-se o cheiro de pólvora, de couro esquentado, do álcool das bebidas, o que faz lembrar o período junino. É possível sentir também, a emoção dos brincantes, os olhos de alguns expressam sentimentos profundos pelo brinquedo que está se despedindo e a felicidade de ter cumprido mais uma vez o compromisso com o santo protetor.

Em um determinado momento, o locutor do carro de som anuncia que está na hora do grupo guarnicê e avisa que o amo vai iniciar sua cantoria. Anunciam a programação da noite, ou seja, todos os lugares por onde o boi vai se apresentar madrugada adentro. Alguns grupos ficam nas mediações do seu próprio bairro, já outros se apresentam em localidades distantes, dependendo dos contratos ou convites que são recebidos e aceitos.

As apresentações realizadas no próprio bairro do grupo são consideradas uma dádiva para os de "casa", pois podem se despedir e acompanhar o boi que representa o seu lugar, podendo, inclusive, recebê-lo na porta de suas casas. Mas o grupo também é apresentado, pois o dono da casa, ao recebê-lo na sua porta, serve bebidas, caldo de feijão, água e até um descanso. É uma forma de retribuir ao bumba a sua presença no espaço de casa. A recepção nessas dançadas geralmente é muito calorosa, o que mostra todo o prazer e alegria de um "boieiro" ou mesmo um simpatizante em receber, só para si, o boi de sua paixão.

É anunciada também a presença de pessoas convidadas como, por exemplo, alguns cantadores de outros grupos. É comum, na festa de morte de um boi, a presença de integrantes de outros, que vão prestigiar a festa dos seus contrários<sup>3</sup>. Quando se trata dos amos, estes são convidados a cantarem algumas toadas, que geralmente têm como tema o motivo da festa, uma homenagem ou um agradecimento pelo convite. Consta-se assim, que, apesar de serem integrantes de outros grupos, a relação entre os amos pode ser de amizade e consideração. Isso demonstra também o caráter solidário que a festa de morte propicia.

Dados os anúncios, o amo soa o seu apito, sacode seu maracá e inicia o "guarnicê" do boi. Todos os integrantes começam a formar o batalhão, vão se aproximando do amo e o conjunto vai se organizando: índias, caboclos de pena, caboclos de fita, matraquei-

ros, pandeiros, tocadores de tambor onça e o miolo com o boi. Após a formação, os membros do grupo se dirigem para os ônibus e esses seguem viagem para sua primeira apresentação da noite, retornando à sede somente na madrugada ou manhã de domingo.

No amanhecer do dia acontece a primeira etapa da festa, conhecida como a fuga do boi. Nesse momento, o boi, sentindo-se encurralado e presentindo sua morte, começa a dar suas primeiras fugidas do batalhão. Durante o prosseguimento da apresentação começa a correr desvairadamente pelas ruas do bairro, fugindo do vaqueiro. A burrinha, as índias e o vaqueiro seguem-no. O boi tenta desviar-se e, às vezes, corre para cima dos que o perseguem, enfrentando-os de forma valente e corajosa. O miolo dá várias corridas para longe do grupo e, algumas vezes, para se proteger, entra nas casas que se encontram abertas. Os moradores, integrados na real situação do boi, escondem-no, não deixando seus algozes pegá-lo, mas não tem muito jeito. O vaqueiro, a burrinha e as índias vão atrás, buscam sua prenda que tenta fugir. Trazem-no de volta para o grupo e não o deixam só por nenhum momento.

Seguem-se, assim, várias tentativas de fuga do boi, que não conseguiu enganar seus perseguidores. O boi acompanha o grupo até uma outra dançada, de onde foge sem deixar rastros. Todo o grupo vê a fuga, o miolo-boi sai desesperadamente pelas ruas do bairro. Seus algozes, no entanto, não tentam qualquer forma de perseguição: todos eram cúmplices desse momento, sabem que estava na hora dele se recolher. Este, geralmente, vai se abrigar na casa da sua madrinha<sup>4</sup>, na casa de uma pessoa que está pagando promessa ou na casa de um boieiro, saindo de lá somente na hora de sua morte.

A festa continua após a fuga, a animação é a mesma do início. O grupo continua sua caminhada pelas ruas do bairro. Em seguida vão buscar o mourão na sede e enfiá-lo no lugar determinado para a realização do rito. Terminando o fimeamento do mourão, todos se recolhem a fim de abastecerem as energias para a morte, que tem início, geralmente, às 18:00 horas.

Durante toda a madrugada e o romper do dia, o clima entre os boieiros é de festa, mas o sentimento, como eles mesmo se expressam, é de alegria e tristeza. Esse sentimento ambíguo permeia todo o desenrolar da morte do boi. Estão presentes na preparação de toda a festa, na ornamentação do mourão, nas brincadas pela cidade ou pelas ruas de casa, na melodia das toadas, na fugida do boi e nas feições dos boieiros, que não escondem sua alegria de mais um ano terem brincado e realizado todas as etapas da festa e a sua tristeza por ser a última brincada, a separação do conjunto. Os sentimentos são confusos, ambíguos, ao mesmo tempo em que se está alegre por realizar todo o ciclo de "vida" do boi, há uma tristeza nos olhos que reflete uma saudade do tempo da festa e uma dor contida pela morte do novilho.

\* Abmalena Sanches Santos é graduada em Ciências Sociais pela UFMA, mestre em Antropologia pela UFPE e professora do Uniceuma.

<sup>1</sup> Título inspirado no depoimento de seu Basílio, conhecido como Calça Curta, miolo do Boi da Madre Deus.

<sup>2</sup> As informações contidas nesse artigo advêm da minha convivência junto ao grupo de Bumba-meu-boi da Madre Deus, que teve início no ano de 1995, quando comecei o meu trabalho de campo para realização da minha monografia de conclusão do Curso de Ciências Sociais pela UFMA.

<sup>3</sup> Mourão - tronco de madeira enfiado no centro do terreiro, cheio de galhos, todo revestido de papéis coloridos. Nele são pendurados brinquedos, balas, bombons, miniaturas de motivos juninos. Serve para amarrar o boi no dia da sua morte. Como o boi, este também tem padrinhos, que são responsáveis pela sua decoração.

<sup>4</sup> Contrário - adversário direto num desafio. Por extensão, qualquer brincante de outro boi. (Azevedo Neto: 1983:79). Hoje pode ser considerado qualquer outro grupo de boi.

<sup>5</sup> Madrinha - no ritual do bumba-meu-boi em São Luís é comum a presença de uma mulher e um homem representando os padrinhos do boi.

# tem fim"<sup>1</sup>: a festa de meu-boi em São Luís

Abmalena Santos\*

## O FIM DAS FESTIVIDADES DO CICLO DE VIDA: O BOI VAI MORRER

O dia é domingo, na sede o clima é de espera. Pessoas transitando sem parar, foguetes anunciam a festa, o som ligado anima os que ali já se encontram. O cantador se prepara para guarnicê o grupo para saírem em busca do boi. Todos se organizam e saem caminhando, cantando, tocando e dançando pelas ruas do bairro até a casa onde o boi está escondido.

Chegando mais próximo da casa, o grupo pára e os donos abrem a porta. O miolo entra e busca o novilho que se encontra com o couro todo coberto de pastilhas (doces feitos de açúcar e queijo), enroladas em papéis coloridos. Nos chifres há balões coloridos e alguns galhos de mato, indicando que o boi veio da mata. Quando o miolo se veste na cangalha do boi e sai pela porta todos batem palmas. Há estouro de foguetes e o grupo começa novamente a cantar, tocar e dançar. O boi, nesse momento, está preso e não pode fugir. Seguem em cortejo o caminho que levará ao local onde será realizado o ritual.

Chegando perto do mourão, o grupo se organiza na posição de uma apresentação e o cantador inicia sua cantoria com o guarnicê. Uma cantoria lamentosa e sofrida. O público fica atento a todos os passos do grupo, muitas pessoas invadem o círculo feito pelos brincantes a fim de conseguir o melhor ângulo para assistir ao ritual, nesse momento há uma certa confusão, um empurra-empurra. Os tocadores, junto com o cantador, não entram na roda. Já os personagens fantasiados entram e dão início à sua apresentação com um bailado empolgante. O miolo baila de forma agressiva. O vaqueiro tenta laçar o novilho, que se sai com facilidade das investidas inúteis do vaqueiro. A performance do miolo-boi<sup>6</sup> lembra um boi bravo, zangado e valente. Após o guarnicê, iniciam-se as toadas feitas especialmente para esse momento:

*"Tê despede Capricho do Povo  
Cumpre tua sina  
Esse é o teu dever  
O povo vai ficar triste  
Pois chegou o dia  
Em que tu vai morrer..."*

*"É meu rapaz  
É hora de trabalhar (bis)  
Traz Capricho do Povo  
Que ele vai se acabar  
Já pedi pra São João  
Pra São Pedro e São Marçal..."*  
(Mané Onça – 15/09/96)

Ao passo que as toadas são cantadas, na roda acontece todo o ritual. O miolo não permite que o lacem. Começa então uma luta pela sobrevivência do novilho. O miolo não se deixa intimidar e vencer pelo vaqueiro, "por que às vezes eu não deixo o vaqueiro laçar não, eu saio correndo, me fugindo mesmo, né". Depois de várias tentativas frustradas de laçar o boi, o vaqueiro entrega o

laço para a madrinha<sup>7</sup>, "dá fogo, dá fogo, é preciso às vezes a madrinha mesmo laçar o boi para levar para o mourão". O boi ainda tenta relutar, mas a madrinha estende o laço e o seu afilhado não o recusa, "mas não tem jeito, aí a madrinha chega, depois que laça ele vai para o mourão, a madrinha vem com a fita e bota assim e não tem como ele desobedecer a madrinha<sup>8</sup>."

Observa-se assim, o desejo de vida que permeia o miolo do boi, que só se deixa vencer se a madrinha estiver com a fita para laçá-lo. Enquanto ele puder adiar tal momento vai adiando, não permitindo que o levem para mourão. E, percebe-se, também, a inversão do papel idealizado da madrinha, que para o cristianismo tem a função de protetora, devendo zelar pelo seu afilhado e, no bumba, além de tais funções, pode assumir a condição de levar o seu afilhado para morte sendo, nesse momento, o seu algoz, pois é ela quem o laça e o prende no local do seu sacrifício.

A madrinha pega o boi pelo laço e prende-o no mourão, soltando o novilho. O miolo começa a bailar, mesmo preso, e a rodar em torno do mourão. No pé do mourão há garrações de vinho, bacia ou balde e velas acesas. Partindo para sua derradeira hora, já conformado de sua morte, o miolo-boi arrasta-se pelo chão até chegar ao mourão. A corda é puxada pelo vaqueiro e pelo Pai Francisco. Chegando ao pé do mourão, Pai Francisco emocionado, enfia-lhe o facão abaixo de sua cabeça, o vaqueiro e outros integrantes derramam o vinho na bacia, o miolo sai de baixo do boi. Cobre-o com a sua barra, levando-o para casa, onde será guardado até a próxima brincada. A festa continua. O vinho é distribuído entre os integrantes e o público. Todos querem beber o sangue do boi que significa vida e bons fluidos para quem dele tomar.

## DERRUBADA E DISTRIBUIÇÃO DO MOURÃO: É O LAVA-PRATOS DO BOI

Essa se constitui a última etapa da festa de morte do bumba. É realizado um dia depois do ritual da morte. Pode-se encontrar grupos que realizam uma semana após a festa de morte. Outros realizam no mesmo dia. Nessa etapa verifica-se uma total liberdade para os brincantes, que se vestem à vontade, não utilizam mais suas indumentárias, o boi já não participa. A sede novamente é organizada, mesas de bolos e doces, cadeiras e mesas postas, músicas de vários estilos. O clima de festa continua, ouve-se o pipocar de foguetes e várias pessoas, entre brincantes, torcedores, simpaticantes e curiosos, transitam aguardando o início do ritual de derrubada do mourão.

Em um determinado momento o amo do grupo anuncia que irá guarnicê o boi, mas é necessário que os pandeirões estejam afinados, portanto, é hora de levá-los à beira da fogueira. O amo, ao iniciar sua cantoria, faz com que o grupo se reúna, os tocadores e os baiantes. Após cantar parte do repertório do ano, o amo solicita que um dos brincantes dirija-se ao mourão com uma escada e suba no mesmo. A cantoria não pára, os versos, geralmente, determinam para quem vai os primeiros pedaços do mourão. Os galhos são distribuídos respeitando uma certa hierarquia, começa pelos os padrinhos do boi e do mourão, segue

para as pessoas que ajudam financeiramente o grupo, os brincantes mais antigos, os que mais se dedicam à brincadeira. O restante dos galhos é distribuído entre a assistência, a garotada e todos que conseguem um pedaço que é jogado aleatoriamente.

Ressalta-se que há uma grande quantidade de crianças presentes nessa etapa da festa. Outro ponto é a competição pelo pedaço de mourão, onde adultos e crianças disputam de igual para igual para obtê-lo. Segundo D. Pureza, brincante do Boi da Madre Deus, assim como o vinho distribuído na morte do boi, o pedaço do mourão também traz fluidos bons para quem consegue um pedaço e o guarda. Já para as crianças o que importa é ganhar o galho que tiver mais brinquedos, balas e enfeites. Após a distribuição, a direção do grupo inicia a divisão dos bolos e doces entre os presentes na festa, encerrando a temporada de festa ou ciclo do boi.

Destaca-se que a morte representa o encerramento, a finalização da "vida" do boi no ano. De acordo com o que Prado analisou sobre a festa da matança de boi no interior do Maranhão, "o conjunto de brincantes e simpaticantes daquele boi se reúnem [Sic.], pela última vez, para celebrar um sacrifício da separação de uma união tecida através de vários meses..." (Prado; 1977:183).

A festa de morte do boi tem por finalidade, como se sabe, encerrar o ciclo de vida da brincadeira, dar fim ao grupo até o próximo ano, nas reuniões e ensaios. Sabe-se que atualmente alguns grupos continuam a se apresentar fora da temporada junina e após a festa de sua morte. Entende-se esse fato como uma mudança na dinâmica vivida pela brincadeira devido às necessidades dos grupos de atender às novas exigências do contexto social.

É importante registrar que a morte dentro do boi não é vista como o fim de tudo, pois além de hoje se apresentarem fora de época, dentro do próprio ritual já vivem a expectativa do próximo ano. Alguns já pensam nos padrinhos e madrinhas, como já marcam datas para as próximas reuniões do grupo.

## BIBLIOGRAFIA

- ARIËS, Philippe. Sobre a história da morte no Ocidente desde a Idade Média. Lisboa, 1989.
- CARVALHO, Maria Michol P. de. Matracas que desafiam o tempo: é o bumba-meu-boi do Maranhão. Um estudo da tradição/modernidade na cultura popular. São Luís: [s.n.], 1995.
- PRADO, Regina de P. Santos. Todo ano tem. As festas na estrutura social camponesa. Rio de Janeiro: Museu Nacional, 1977 (Dissertação de Mestrado).
- RODRIGUES, José Carlos. Tabu da Morte. Rio de Janeiro: Achiamé, 1983.
- SANCHES, Abmalena Santos. Capricho do Povo: um estudo sobre o bumba-meu-boi da Madre de Deus. São Luís: UFMA, Monografia de conclusão do Curso de Graduação em Ciências Sociais, 1997.
- \_\_\_\_\_. "O Universo do Boi da Ilha": um olhar sobre o bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão. Recife: UFPE/PPGAS. Dissertação de Mestrado em Antropologia, 2003.

<sup>6</sup> Miolo-boi - denominação para identificar a intensidade da relação que existe entre o homem e o boi durante todo o período da brincadeira. Essa observação advém especificamente da relação de Seu Basílio (Calça Curta) com o Boi da Madre Deus.

<sup>7</sup> Outros grupos podem elaborar o ritual de forma diferente como, por exemplo, não incluindo a madrinha nesse momento, deixando o conflito ser resolvido entre o vaqueiro e o boi.

<sup>8</sup> Depoimento de Seu Basílio (Calça Curta), miolo do Boi da Madre Deus.

# Procissão de Nossa Senhora

A intenção deste trabalho é apresentar uma análise crítica das reelaborações simbólicas das procissões<sup>1</sup> populares em São Luís, enquanto fenômenos culturais de caráter devocional e não eclesiástico, a partir do levantamento da situação atual da Procissão de Nossa Senhora de Fátima, realizada no bairro do João Paulo, sob a responsabilidade de D. Lili<sup>2</sup>. É meu propósito pensar se, numa sociedade cada vez mais saturada de discursos religiosos/devocionais, prontos a resolver todos os problemas da vida terrena, há ainda um lugar para a procissão como um ato/espaço sagrado coletivo?

Será possível pensar a procissão como um rito conciliador entre a terra e o céu; entre o devoto e o santo; entre o sagrado e profano? Ou é mais fácil pensá-la apenas como um compromisso solene que deve ser cumprido anualmente em função de uma tradição social?

Essas hipóteses consideram não somente o exarcebamento da discussão em torno da iconoclastia e da idolatria<sup>3</sup>, levando a própria Igreja Católica a negar parcialmente esses rituais, deixando-os cada vez mais a cargo das Irmandades, mas também a redução da importância das procissões como fenômenos religiosos de enraizamento cultural, de representação de uma identidade, de organização de uma memória mítica, de sustentação de um discurso ético. Partindo desses pressupostos, será que a procissão ainda pode ser percebida pela tradição que

sempre a identificou? Ou, é necessário reelaborar essa tradição para compreender o fenômeno na contemporaneidade?

## PROCISSÕES POPULARES

### VARIANTE ECLESIASTICA

O caráter popular da procissão<sup>4</sup> costuma ser percebido através de duas variantes. A primeira é que a procissão funciona como um fenômeno simbólico coletivo, de alcance ilimitado, capaz de aglutinar em torno de si pessoas, grupos ou categorias sociais distintas, a partir de um sentimento construído pela e para a comunidade. É por isso um evento social religioso previsto, informal e de reforço que escapa do universo cotidiano por fundir num mesmo espaço/tempo a espontaneidade, a descentralização, a despersonalização e a continuidade. É, portanto, um reflexo da religiosidade popular, fundamentado pela tradição eclesiástica, às vezes resultante diretamente da Igreja, às vezes das Irmandades ou Confrarias<sup>5</sup> que, por muito tempo, foram responsáveis por estes eventos.

Neste caso, a procissão é um acontecimento social, motivada pelo divino e realizada sob a égide da Igreja, que suprime a hierarquia e assume um ar conciliador entre a extrema formalidade e a extrema informalidade, constituindo um espaço propício para a coesão e a visibilidade da identidade coletiva e reafirma-

ção de valores comuns, ou para a elaboração de novos sentidos comunitários. O caráter devocional dessas procissões é normalmente resultante do trabalho comunitário das Irmandades, ou seja, grupos de leigos ligados à religião católica que tem, ainda hoje, a responsabilidade de garantir todo o ritual do evento, inclusive os custos da celebração: a festa religiosa, a arrumação do andor, o percurso, as personagens, as vestimentas, os paramentos, os cantos a serem entoados, o horário a ser cumprido, o local da missa e os convidados especiais.

A obrigação assumida pelas Irmandades é um costume datado de 1760, período em que a Igreja Colonial - até então uma instituição forte e capaz de coordenar a luta contra a idolatria - deixa de adotar uma política centralizada e unificada em relação às crenças e práticas religiosas dos colonizados, coincidindo essa época com a chegada dos escravos africanos no Maranhão. Como os africanos nunca são priorizados como objeto da conversão religiosa nem mesmo pelas ordens religiosas, eles acabam por juntar aos seus costumes ritualísticos a tradição cristã, levando ao surgimento das Irmandades e Confrarias, primeiro na Bahia e, posteriormente, no Maranhão.

Aos negros juntam-se os índios e os mestiços na luta contra as ambiguidades do sistema social. Agem nos interstícios e vazios deixados pelos limites da ordem imposta pela Igreja e pelos Jesuítas<sup>6</sup>. Fa-

\* Ester Marques é professora do Departamento de Comunicação Social da UFMA e pesquisadora de cultura popular. Joaquim Santos é professor da Escola de Música e pesquisador da cultura popular.

<sup>1</sup> As procissões foram instituídas no Brasil pelos jesuítas, a partir de 1549, durante a fundação da cidade de São Salvador e o governo de Tomé de Sousa, com a celebração do Corpo de Deus (Corpus Christi). Tais atos devocionais tinham o caráter penitencial ou festivo para atração dos índios ou a recuperação de colonos corruptos, mas depois tornaram-se comuns, funcionando como centros de interesse pelo processo de aculturação, convergências religiosas e sincretismo supersticioso. (Cascardo 1984:636)

<sup>2</sup> D. Lili é o pseudônimo de Aliete Ribeiro de Sá, 75 anos, moradora no bairro do João Paulo, há 50 anos. Folclorista, compositora e produtora popular, D. Lili também organiza o Pastor do Menino Deus (auto de natal) e colabora com vários grupos folclóricos juninos.

<sup>3</sup> Na história da cultura humana o surto do iconoclasmo (do grego *eikon*, imagem + *klasmos*, ação de quebrar) retorna como crise de tempos em tempos sob a forma de horror às imagens, denúncia de sua ação danosa sobre os homens e destruição pública de todas as suas manifestações materiais (...). A interdição das imagens (*eikon*) é um dos dogmas fundamentais das tradições Islâmica, Filosófica Grega e Judaico-Cristã na Idade Antiga, que preferiam acreditar no poder, na superioridade e na transcendência da palavra: «Não farás para ti imagem esculpida, nem figura alguma do que há em cima do céu, nem embaixo da terra, nem nas águas debaixo da terra. Não te encurvarás diante delas, nem as servirás» (Êxodo 20,4-5). A interdição torna-se emblemática na percepção do Deus maometano: «Se Deus está em todas as coisas, se todas as coisas são Deus, e daí tanto a impossibilidade de representar Deus quanto o perigo de qualquer figuração facilmente se converta numa forma de idolatria» (...). Na Filosofia é Platão quem prega a idéia de que a imagem pode se parecer com a coisa representada, mas não tem a sua realidade. É uma imitação da superfície, uma ilusão, um engodo, um simulacro (*eidolon*, de onde deriva a palavra ídolo; *eidolon latreia* de onde deriva idolatria). Já na Idade Média são os imperadores Leão III, Constantino V, Constantino VI e Leão V que proibem o culto das imagens de 730 até 843 quando os ícones da catedral de Santa Sofia voltam a ser cultuados. A terceira interdição acontece no século XVI com a reforma protestante, causando a destruição das imagens e perseguição dos seus seguidores. Segundo o autor, estamos vivendo uma quarta fase de interdição com a recusa da imagem tanto a midiática quanto a religiosa. (Machado 2001 pgs.6-32)

<sup>4</sup> A palavra procissão se refere à idéia de uma marcha, representada no cortejo litúrgico, e toma o significado de uma peregrinação terrena, mas também de um constante avanço em direção ao divino. Toda procissão é um rito celebratório que dá corporeidade à idéia de ciclo, de transcurso, como prova do seu retorno ao ponto de partida. A procissão era um rito pagão que envolvia a adoração de Deuses em formas de animais e, juntava dança, música e teatro numa grande festa profana, até ser assimilado pela Igreja Católica e ser depurado dos seus aspectos mais grotescos. (Cirlot 1984 p.475-486). Câmara Cascardo classifica as procissões segundo a sua função cultural. Daí que existem as procissões dos oragos, as rogativas, as dos penitentes, as devocionais, e as das almas, entre outras. (Cascardo 1984, p.636)

<sup>5</sup> Em São Luís, a organização das procissões pelas Irmandades vem do século XIX, tornando-se uma instituição bastante importante, não só por contar com pessoas das mais diferentes classes sociais, mas principalmente pelo trabalho social que desenvolviam junto às comunidades carentes. «A Quaresma, como uma das mais importantes solenidades que a Igreja realizava, tinha por responsáveis as Irmandades devotas do Senhor do Bom Jesus, sob as invocações: dos Passos, na Igreja do Carmo; dos Martírios, com sede na Igreja de Santana; da Cana Verde, na Igreja do Desterro e da Coluna dos Navegantes nas capelas dos respectivos nomes, situadas junto à Igreja de Santo Antonio» (Oliveira 2003 p.191)

<sup>6</sup> De fato, pelos idos de 1673, o trabalho catequético no Maranhão alcança seus objetivos: a escravidão indígena acaba, a sociedade maranhense cristaliza-se, as povoações fundadas pelos sertanistas vaqueiros ou bandeirantes imitam as povoações jesuítas. Mas, ao lado da igreja, erguem-se os casarões, os paços do conselho, os pelourinhos. E, as senzalas em que sofrem e penam os negros escravos que os Jesuítas esquecem na sua evangelização. Os Senhores constroem suas casas ao lado dos colégios jesuítos, dos quais se tornam protetores, recebendo em troca a proteção oficial da igreja. (Marques 1999 p.114)

# de Fátima: devoção e ritual

Ester Marques e Joaquim Santos\*

## VARIANTE FAMILIAR

zem isso buscando no catolicismo popular a reposição da sua religiosidade, sem deixar de lado seus ritos, deuses, práticas e mitos, partes de um imaginário secularmente transmitido nas lendas e narrativas cotidianas. Num momento histórico «em que as 'brincadeiras de negros' - folguedos, danças, batuques - são permitidas, e mesmo aconselhadas pelos Jesuítas, tanto por implicarem em válvulas de escape como por acentuarem as diferenças entre as diversas nações» (Sodré 1988, p.123).

É importante ressaltar que na «segunda metade do século XVIII, já os Jesuítas tinham deixado de lado seu processo catequético-evangelizador que lhes garantia, nos primeiros séculos, a simpatia e a confiança dos negros e índios, para se transformarem em senhores de engenho, aliados oficiais dos fazendeiros contra qualquer tentativa de crítica por parte da sociedade usando para tanto o poder oficial da Igreja» (Marques, 1999 p.114). As relações promíscuas entre os dois poderes torna-se tão evidente que obriga a junta governativa, após uma rebelião popular coordenada por Manuel Beckman, a expulsar os Jesuítas do Estado em 1773 e a decretar a abolição da Companhia do Comércio do Maranhão. Isto coincide com a extinção da Companhia de Jesus pelo Papa Clemente XIV, cedendo à pressão de reis católicos de França, Espanha, Portugal e Áustria, deixando-os sem qualquer poder e sem a proteção de Roma.

Esses fatores interligam-se para criar o cenário onde a religiosidade popular e, mais precisamente, as procissões adotam significados próprios a cada comunidade, mas sem deixar de lado a herança jesuítica secular: «Como resultado, um catolicismo popular, com a sua própria e original interpretação do dogma, foi capaz de se desenvolver no século XIX» (Assunção 2003 p.43). As Irmandades assumem, portanto, não somente o lado ritualístico das cerimônias religiosas, mas também o trabalho catequético-evangelizador, tornando-se, ao longo dos anos, instituições politicamente fortes junto às comunidades carentes da cidade; colaborando com a saúde, a educação e a sobrevivência de pessoas pobres.

Por outro lado, a procissão pode também ser percebida como uma manifestação popular devocional privativa, efeito mais direto da promessa caseira de uma família, feita em honra e memória de um Santo/Santa, sem a interferência direta ou indireta da Igreja ou de qualquer dos seus membros. Nesse caso, a procissão aparece como efeito mais permanente do catolicismo popular, visto como o espaço das práticas religiosas de pessoas batizadas que se professam católicas sem a presença da constelação sacramental:

«O catolicismo popular aparece como uma variante do catolicismo oficial, utilizado no processo de evangelização do mundo novo. O que o caracteriza é a individualização das relações do homem com os seres sagrados, sobretudo com as almas e os santos. É em torno deles que gira todo o processo de trocas, de pedidos, de cumprimentos, de promessas numa relação paralela e profana ao catolicismo oficial e a autoridade sacerdotal» (Oliveira apud Araújo 1986, p.42).

Nessa perspectiva, a religião atua como reguladora de uma desordem ao atribuir uma ordem significativa às experiências individuais, tornando-as coletivas e totalizantes, moldando-as num mundo social com sentidos singulares, únicos. Um mundo em que os princípios da ordem social são considerados não só como úteis, desejáveis ou justos, mas também como inevitáveis para as representações desse mesmo mundo. «Um sistema de símbolos que atua para estabelecer duradouras disposições e motivações nos homens, através de uma ordem de existência geral e, vestindo essas concepções com tal aura de fatalidade que as disposições e motivações parecem singularmente realistas.» (Geertz 1989, p.105).

O que o catolicismo propõe é uma relação direta entre o Santo e o devoto, portanto, estruturada no princípio básico da troca recíproca e da solidariedade, isto é, se o Santo, que é tão ocupado, concede o privilégio de atender os

homens deste mundo, então, ele deve receber, de qualquer forma, a retribuição no além. A fé nesse Santo, e não em outro Santo qualquer, prediz a busca de uma ajuda superior no plano divino. Sem abdicar da sua fé católica, o devoto opta por individualizar sua relação diretamente com o divino, estreitando seus laços de comunicação com o ser sagrado. Para o homem, acostumado a participar dos seus ritos e cultos, numa relação direta com o sagrado e o divino, a necessidade de ter que pedir a um padre que autorize e intermedeie essa relação soa estranha e ambígua.

Assim, o que vale aqui é a tentativa de humanizar a relação entre os dois mundos, numa re-elaboração constante do sagrado e do profano. O devoto atalha o percurso para obter graças, resolver problemas ou levar uma vida mais digna. Se a justiça humana é desigual e mal consegue sair das suas próprias contradições, a divina não falha, é companheira eficaz no trato de todas as questões. É por isso que, ao estabelecer através do Santo um canal de comunicação com o divino, o devoto garante proteção eterna; facilidades para conquistar benefícios; prestígio coletivo; autoridade para falar em seu nome; poder para promover suas festas e procissões; atenção para resolver os problemas insolúveis da comunidade. Passa a ser o representante oficial/oficioso do Santo na comunidade, independentemente da presença da Igreja.

O modelo seguido pelas procissões particulares demonstra o caráter privativo da cerimônia. Todo o planejamento da procissão é de responsabilidade do devoto principal, o dono/dona da festa (a que fez a promessa ou a que guarda o Santo) junto com a comunidade. Os devotos são, assim, instados a colaborar na produção da festa, por meio do recebimento das "cartinhas"<sup>7</sup>, pagando suas promessas, solicitando outras ou reforçando os laços de solidariedade uns com os outros. Daí é que o meio mais usado para reforçar esses laços passa, portanto, a ser

<sup>7</sup> É um convite que funciona como um chamamento para a festa. Nele estão contidas as informações principais do evento: quem convida, dia, horário, percurso, a importância da participação etc. As cartinhas são distribuídas aos "noitantes" que ficam na obrigação de retornar o convite com alguma coisa dentro do envelope (ou fora dele): velas, foguetes ou ajuda em dinheiro para os preparativos.

## CONTINUAÇÃO

a promessa<sup>8</sup>, por permitir o caráter de continuidade que permanece mesmo depois que a graça é paga.

O pagamento da promessa é, desse ponto de vista, a expressão simbólica do milagre alcançado pelo devoto que assume, diante da comunidade, um *status* diferenciado por ter conseguido não somente estabelecer a relação, mas celebrar o contrato com o Santo. É um *iluminado* que, a partir desse momento, passa a adquirir responsabilidades de representante do sagrado na terra. É, por isso, que o devoto pode continuar pagando o milagre indefinidamente e justificar o seu gosto, através desse argumento. Por outro lado, se a promessa não é paga por qualquer motivo e o devoto morre, então, a dívida *ad aeternum* passa para alguém da família ou da vizinhança, que fica com a responsabilidade do compromisso. A promessa apresenta-se como um contrato, estabelecido conforme algumas regras<sup>9</sup> e objetiva uma dívida que pode ser paga antes ou depois do milagre - tanto por quem a fez, quanto por quem é designado para isso pelo promesseiro - dependendo da evolução intencional de cada um.

No primeiro caso, ocorre a antecipação do pagamento como uma espécie de crédito de gratidão, mas também de respeito para demonstrar que da mesma forma que o Santo cuida do devoto, o devoto cuida do Santo, que um é tão importante como o outro. No segundo caso, cumprindo a sua parte da dívida *a posteriori* pela graça alcançada. O que importa nos dois casos é que a comunicação fique estabelecida e permaneça como uma ligação eterna, universal e aberta para novos contatos.

Por isso, é através da procissão que o devoto marca sua presença na cerimônia: ou arrumando o altar e o andor, ou colaborando com o pagamento da banda de música, da mesa de doces, com a organi-

zação do baile e da ladainha, com a compra de foguetes e velas ou preparando as crianças para representarem personagens ligados ao santo ou a sua história ou, ainda, carregando o andor durante o tempo da procissão. O ato devocional transforma-se nesse ritual em ato sacrificial, em penitência simbólica, em ato de comunhão. Cada um cumpre, à sua maneira, o seu contrato com o Santo e, dessa forma, mantêm o *status* que o legitima diante da comunidade

### FESTA DE NOSSA SENHORA DE FÁTIMA

Realizada desde a década de 30 do século XX no bairro do João Paulo, a procissão de Nossa Senhora de Fátima foi inicialmente organizada por D. Raimunda Sousa, moradora na rua Antonio Bayma, no bairro do Caratatiua, com o apoio da comunidade, até a década de 90, quando faleceu. De lá para cá, a festa foi assumida por D. Aliete Ribeiro de Sá, mais conhecida por D. Lili, que já fazia parte da festa desde 1959 por força de uma promessa. Ela assumiu essa função a pedido da anterior devota, que a escolheu como sua sucessora, pela sua devoção com a Santa.

Entre 1958 e 1959, um dos filhos de D. Lili teve convulsões durante vários dias e foi “despachado” pelos médicos da época, o que causou grande consternação na família. Desesperada com a morte iminente do filho, D. Lili é aconselhada pela irmã Anailda Araújo (D. Nanã) a se “apegar” a Nossa Senhora de Fátima<sup>10</sup>, então já uma Santa famosa por conta dos inúmeros milagres promovidos em todo o mundo. Dois dias depois, vários terços rezados, muitas lágrimas derramadas e uma compreensão da fé como único caminho da salvação, o menino volta para a casa, sarado e sem seqüelas, para surpresa dos médicos que acompanham o caso e alegria e júbilo da família.

A conversão da família foi imediata e poderosa. Já nesse ano, D. Lili e os filhos passam a colaborar com os festejos de Nossa Senhora, que começam no dia primeiro de maio com a reza do terço até o dia 13, quando acontece a procissão. Nos anos seguintes, a colaboração passa a ser mais permanente, indo desde o preparo das crianças, representando anjos e pastores com seus respectivos carneiros, até a organização dos cânticos, passando pela distribuição das “cartinhas” aos “noitan-tes”, a contratação de músicos e até a limpeza da santa (nova pintura).

Essa colaboração sempre foi partilhada por outras pessoas da comunidade como D. Zezé Coelho que preparava a mesa de doces e as flores, D. Neuza, D. Terezinha Pereira, D. Glória, D. Assunção, D. Lizoca e D. Luisa, que se revezavam com a ladainha; D. Maria José, que limpava a casa para receber os convidados, Seu Raimundo que se responsabilizava pela iluminação da casa, enquanto Seu Hélio emprestava a bateria do seu carro para garantir luz ao andor e Seu Dedequinho afinava o contra-baixo no ritmo certo. Todos trabalhavam dia-e-noite para que tudo ficasse pronto para o grande dia da festa.

Assim, durante décadas, o dia 13 de maio representou um dia longo e simbólico para todos. O dia, na verdade, começava na véspera com o preparo dos bolos, a limpeza e a decoração da casa, a arrumação do andor e continuava depois com a “alvorada” de foguetes e músicas religiosas de madrugada para anunciar a festa. Todo o bairro se movimentava para saudar a virgem, que logo pela manhã era transportada para o andor, onde ficava à espera da primeira ladainha, que acontecia ao meio dia em ponto, seguida de outra saraivada de foguetes e de um almoço coletivo para os colaboradores diretos da festa. Depois do almoço, a mesa principal da casa era arrumada com os bolos e as lembrancinhas

<sup>8</sup> Do ponto de vista antropológico, a promessa, ao lado da oração e do benzimento, serve para controlar situações-limites em que é necessário dar ordem ao caos, através de uma ajuda externa, não qualquer ajuda, mas aquela vista como infalível e justa, a que chega na hora certa. Existem promessas de todos os tipos: preparar em casa um altar para o santo ou de sair em procissão com a sua imagem; aquisição de ex-votos à imagem e semelhança do santo ou do milagre recebido; promessa de acender velas, fazer sacrifícios e penitências; rezar terços e ladainhas; assumir um determinado comportamento (não cortar o cabelo ou unha) e não consumir determinado alimento por exemplo.

<sup>9</sup> John Searle analisa as regras da promessa ao dizer que, embora um falante não saiba que regras cumpre para realizá-la não pode deixar de cumpri-las se quiser efetivamente fazê-la. Daí é que ele formula as regras que fundam a relação: «o locutor diz que realizará uma ação futura; - o locutor tem a intenção de a realizar (regra da sinceridade); - o locutor crê que a pode realizar; - o locutor pensa que não a realizaria de outro modo, no curso normal das coisas; - o locutor pensa que o alocutário quer que ele a realize mais do que quer que ele não a realize; - o locutor tem a intenção de se colocar a si próprio sob a obrigação de a realizar, ao dizer o enunciado; - tanto o locutor como o alocutário compreendem o enunciado; - tanto o locutor como o alocutário são ambos seres conscientes, sendo seres humanos normais.» (Searle apud Rodrigues 1996, p.127)

<sup>10</sup> A devoção a Nossa Senhora do Rosário de Fátima data do primeiro aparecimento da virgem aos três pastorinhos portugueses Lúcia, Jacinta e Francisco, ocorrido em 13 de maio de 1917. Antes do aparecimento da Virgem, a sua vinda à terra foi prenunciada pelo Anjo da Paz que apareceu duas vezes, em 1916, para explicar a força da oração e da penitência aos três pequeninos. Assim, de maio a outubro de 1917, a Senhora de Fátima apareceu pedindo que todos rezassem o rosário para salvar o mundo dos pecados; para que Lúcia ajudasse o mundo a se devotar ao seu Coração Imaculado e para que as almas fossem levadas para o céu. Disse-lhes também que Francisco e Jacinta morreriam logo, mas que Lúcia permaneceria na Terra por mais tempo. Em outubro, a Virgem fez o milagre do sol (depois de uma chuva, o sol apareceu entre as nuvens e se transformou numa bola de fogo dançando no céu de um lado para outro até secar todo o terreno); enquanto os três pastores viam cenas celestiais como São José, Maria e o Menino Jesus, Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora do Carmo e até Jesus com a Cruz. Todos passam a acreditar nas crianças e a história se espalha pelo mundo. Depois do milagre, Francisco adoece de febre pneumônica e morre em 4 de abril de 1919, seguido de Jacinta que morre em 21 de janeiro de 1920. Rapidamente, a fama de Nossa Senhora de Fátima espalha-se pelo mundo, assim como os cultos em sua devoção (Martins 1987).

## CONTINUAÇÃO

de Nossa Senhora, ao mesmo tempo em que os refrigerantes, sucos, vinhos e outras bebidas eram postas na geladeira e que o sistema de som ficava pronto para a festa (dançante), que aconteceria no final da procissão.

O cair da tarde anunciava a chegada dos devotos para a procissão<sup>11</sup>. Cada um vinha vestido com a sua melhor roupa e, usando o seu melhor sorriso. Cada um trazia à mão a vela, o terço, o caderno de cânticos, uma criança vestida de anjo ou de pastorinha. Cada um vinha contrito de sua fé e consciencioso de seu compromisso ritualístico. Depois chegavam os músicos contratados, além da banda marcial do Exército, especialmente convidada para o evento, a rezadeira e os demais devotos. Uma saraivada de foguetes dava início ao ritual com uma criança vestida de Nossa Senhora à frente, os pastores atrás, seguidos dos anjos, do andor, dos cantadores, dos devotos e dos músicos.

Um forte sentimento de comunhão tomava conta de todos numa união solidária e polissêmica, configurando o ritual de passagem: um espaço cósmico e um tempo sacro-profano. O cortejo solene, com a imagem de Nossa Senhora à frente, seguia então pelas ruas dos bairros do João Paulo e Caratatiua até a Igreja da Glória, no bairro da Alemanha ou de São Judas Tadeu, no João Paulo, onde era rezada a missa e onde a solenidade ganhava ares de catolicismo oficial. No final da missa, o cortejo fazia um percurso diferente até chegar a residência de D. Raimunda, onde a festa continuava com a reza da ladainha de Antonio Rayol pelas rezadeiras contratadas para o ofício, ao final da qual cânticos eram entoados, foguetes eram tocados, comidas e bebidas eram servidas, até o início do baile que vazava a noite adentro. E, assim, a celebração chegava ao fim com a certeza do dever cumprido e a sensação plena do contrato celebrado.

Atualmente, depois do falecimento de D. Raimunda, a festa assumiu um ar mais recatado, ficando restrita a realização da procissão pelas ruas do bairro do João Paulo até a Igreja de São Judas Tadeu, onde é realizada a missa, ao final da qual retorna para a casa de D. Lili para as despedidas finais. Muitas das pessoas que participavam da distribuição dos custos da festa morreram ou já estão muito idosas

para colaborar. Além da família e dos parentes de D. Lili, participam do cortejo algumas pessoas que pagam promessas e outras que vão por simples curiosidade. A distribuição das cartinhas acontece apenas como convite, já que todas as despesas são garantidas pela família responsável pela Santa e por alguns pagantes de promessas, que ainda mantêm o hábito de doar velas, foguetes, roupas para os anjos ou algum dinheiro. Os músicos do Exército continuam acompanhando a procissão, respeitando o convite feito anualmente por D. Lili. A ladainha voltou a ser entoada e, no final, da procissão, chocolate quente com bolo de tapioca compensa o sacrifício do cortejo.

No entanto, apesar da manutenção do núcleo principal do ritual, a procissão atualmente mescla a devoção de alguns com o encontro festivo de outros. O caráter sagrado que era o ponto forte

da festa assume agora ares de uma celebração mais familiar, mais íntima, menos ritualística, mais próxima da cotidianidade das pessoas. O respeito inicial quase demiúrgico pela Santa deu lugar a uma relação mais terrena, de uma amizade profunda por alguém muito querido que ocupa um lugar especial na casa, com direito a um pequeno altar, onde divide o espaço com outros Santos também muito especiais. Mas, é Nossa Senhora de Fátima quem continua reinando na casa como a mãe sagrada, iluminando a todos que a visitam com a sua aura de sabedoria eterna. A dinâmica das pequenas mudanças ocorridas nesse tempo não diminuiu a fé artesanal dos primeiros tempos, mas, ao contrário, fortaleceu um laço que atravessou a história sem perder a sua graça principal: continuar nos indicando o caminho da felicidade, da justiça e da verdade.

### BIBLIOGRAFIA

- ASSUNÇÃO, Matthias Rohrig. "A formação da cultura popular maranhense. Algumas reflexões preliminares", in *Olhar: memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. (Org.) Izaurina Nunes, Comissão Maranhense de Folclore, São Luís: Lithograf, 2003.
- ARAÚJO, Maria do Socorro. *Tu contas! Eu conto!: caracterização do significado do Bumba-meu-Boi...* São Luís: Sioge, 1986.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Belo Horizonte: Itatiaia, vol. 4, 1984. (Col. Clássicos da Cultura Brasileira).
- CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*, Lisboa: Teorema, 1982.
- CIRLOT, Juan-Eduardo. *Dicionário de Símbolos* (trad. Rubens Eduardo Ferreira Frias). São Paulo: Ed. Moraes, 1984.
- Da MATTA, Roberto. *Carnavais, paradas e procissões: reflexões sobre o mundo dos ritos*. Revista Religião e Sociedade, São Paulo: Gráfica da Revista dos Tribunais, maio, 1977.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano: a essência das religiões*. (Col. Vida e Cultura): Lisboa: ed. Livros do Brasil, S/D
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Guanabara, 1989.
- MACHADO Arlindo. *O quarto iconoclasmo e outros ensaios hereges*. (Col. N-Imagem). Rio de Janeiro: Ed. Marca d'água, 2001.
- MARTINS, Antonio Maria. *O segredo de Fátima nas memórias e cartas da Irmã Lúcia*. São Paulo: Ed. Loyola, 1987
- OLIVEIRA, Lenir. "Caminhos da Quaresma", in *Olhar: memória e reflexões sobre a gente do Maranhão*. (Org.) Izaurina Nunes, Comissão Maranhense de Folclore, São Luís: Lithograf, 2003.
- RODRIGUES, Adriano Duarte. *Dimensões pragmáticas do sentido*. Lisboa: Cosmos, 1996.
- SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida*. por um conceito de cultura no Brasil. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

<sup>11</sup> A procissão como ritual envolve um conjunto desordenado de todos os tipos sociais: «penitentes que pagam promessas, aleijados que buscam alívio para seus males, homens normais que apenas demonstram sua devoção ao santo (...). Um e alegre com o triste, o sadio com o doente, o puro com o pecador» (Da Mata 1977 p.16-17).

# Ritos fúnebres no Maranhão:

*Tu devia pedir pra alguém colocar teu gravador lá dentro,  
Será que tá gravando...?  
Se fosse nessas outras casas, tu não podia tirar foto e gravar  
Tambor de Choro!  
Aqui na Casa de Jorge, ele permitia, ele era mais aberto...  
Muita gente veio aprender o que é Mina foi aqui na casa dele!!!*

(Comentário feito por uma mulher que assistia ao Tambor de Choro de 1 ano de 'Pai Jorge', Terreiro de Iemanjá, 09/06/2004)

Todas as pessoas, ao longo de suas vidas, passam por diversas fases ou estágios nos quais as transições de uma posição a outra são quase que inevitáveis, ou seja, o abandono de velhos costumes e práticas e a adoção de novas, marcando um estado de vida para outro onde esses processos são mais conhecidos na Antropologia como 'Ritos de Iniciação ou de Passagem'. De acordo com Van Gennep (1978), há ritos de passagem no nascimento, infância, casamento e mesmo na própria 'morte'.

Geralmente, esses ritos são pontificados por cerimônias, que em termos de religião, denotam a progressiva participação e aceitação de alguém para fazer parte daquele novo grupo religioso (Gennep, 1978). Os ritos fúnebres representam a última dessas transições, pontilhando a entrada do espírito ao reino dos mortos, desprendendo-o de um mundo material para o espiritual.

Nas religiões afro-brasileiras, os ritos de passagem ou de iniciação estão muito presentes, desde os momentos preliminares da adesão do indivíduo à religião em si até sua morte. Bastide (2001, p.47) atesta que no Candomblé a 'queda de uma pessoa em 'estado de santo bruto'<sup>1</sup> ao solo corresponde à morte da personalidade antiga, logo o ser que renasce não é mais o mesmo, e sim um novo "eu", agora divinizado.

Dentre os mais variados e diversos ritos de passagem existentes ao longo do ciclo vital das sociedades em geral, trataremos nesse artigo especificamente sobre a 'morte' no contexto das religiões afro-brasileiras, especificamente em uma comunidade afro-religiosa de Tambor de Mina de São Luís, o Terreiro de Iemanjá. Por mais de quarenta anos o Terreiro de Iemanjá foi liderado pelo Babalorixá-Vodunon Jorge Itaci de Oliveira no bairro da Fé em Deus, que faleceu no dia 09 de junho de 2003, tendo o seu Tambor de Choro<sup>2</sup> (corpo presente e um ano), organizados por aquela comunidade e liderados pelo seu irmão-de-santo Euclides Meneses, Babalorixá da Casa Fanti-Ashanti.

São variadas as denominações para os rituais fúnebres nas religiões afro-brasileiras e no Maranhão esses ritos são denominados de 'Tambor de

Choro' (nação nagô) e Zelim, Zeli (nação Jeje, Ferretti S., 1996, p.162) ou Sirrum (Jeje-mahin); no Candomblé de nação keto eles são denominados de Axexê e na nação angola Ntambi ou Mukundu (Prandi, 2000, p.176), já no Batuque, do Rio Grande do Sul, é o 'Aressun' (Corrêa, 1992, p.132). Em Salvador, precisamente na Ilha de Itaparica, existe o 'Culto Egúngún ou de Babá Egúngún'<sup>3</sup>, onde os ancestrais representam linhagens de famílias, dinastias reais ou protetores de certas cidades e regiões, além de outros que desempenham funções particulares, sendo um culto dedicado aos espíritos ancestrais (mortos) e que se assentou no Brasil no primeiro terço do século XIX. (Santos, 1986, p.118-119).

A perda do Babalorixá Jorge Itaci foi algo extremamente inesperado pelo povo-de-santo maranhense e pela comunidade afro-religiosa da Fé em Deus, onde aquele líder afro-religioso estava prestes a realizar um de seus sonhos que era lançar um CD com cânticos do Tambor de Mina e um vídeo sobre a história do seu terreiro e também da própria religião. Foi com grande surpresa que recebemos a notícia da morte de Jorge, a partir de uma nota no jornalismo televisivo local, daí os reflexos impactantes que a nossa pesquisa poderia sofrer com o desaparecimento do principal informante.

No dia da morte do babalorixá Jorge Itaci (09 de junho de 2003), chegamos ao Terreiro de Iemanjá por volta das 17:30h e o clima no ambiente não parecia nada com o usual, onde as crianças estão sempre brincando, correndo pelo Viva Fé em Deus (praça em frente ao Terreiro de Iemanjá) e fazendo algazarra; jovens e demais adolescentes sentados nos bancos da praça do 'Viva' conversando alegremente. Pairava no ar a tristeza, o silêncio e a dor pela morte não só de um grande pai-de-santo daquela comunidade, mas de um líder de opinião ou representante comunitário da Fé em Deus (agente comunicador).

Já havia algumas pessoas no local e também sentadas no salão de danças do terreiro, velando o corpo de Jorge e muitas outras ainda estavam por chegar, pois os filhos-de-santo desse babalorixá não estão concentrados apenas no Maranhão e sim em outras cidades como: Belém, Teresina, Rio de Janeiro, Manaus, São Paulo, Rio Grande do Sul etc. O velório se prolongou durante a noite toda com uma movimentação bastante considerável no período noturno com a presença de muitos adeptos da Umbanda e do tambor de Mina do Maranhão, amigos, pesquisadores, admiradores, moradores do bairro, além de líderes afro-religiosos de outras casas, dentre eles: Euclides Meneses (Casa Fanti-Ashanti, no Cruzeiro do Anil); Joãozinho da Vila Nova (Terreiro de Mina Mamãe Oxum e Pai Oxalá-Vila Nova); Astro de Ogum (vereador e presidente da Federação de Umbanda e Cultos Afro do Maranhão); Ribamar Castro (Palácio de Obaluaê, no

João Paulo), Sebastião do Coroado (Tenda Espírita São Sebastião 'Vale da Natureza', no Coroado).

Devido ao posto hierárquico elevado que 'Pai Jorge' ocupava no Terreiro de Iemanjá muitos eram os vínculos (com pais, mães, filhos, irmãos, netos, bisnetos-de-santo, família carnal etc.) que deveriam ser quebrados (Amaral, 1994) e mesmo há toda uma complexidade em torno dos ritos fúnebres dentro das religiões afro-brasileiras, como atesta Ferretti M (2000, p.210) 'no Tambor de Choro se uma pessoa precisa sair momentaneamente do ritual (necessidades fisiológicas, por exemplo) ela geralmente deixa um lenço ou outro objeto no seu lugar, a fim de que o espírito do morto não o ocupe'. Já Oliveira (1989, p.50) diz que 'um Tambor de Choro mal dirigido ou organizado, ou seja, com possíveis falhas, comumente acarreta morte dentro do terreiro e todos os rituais e particularidades devem ser rigorosamente obedecidos.

O início do Tambor de Choro de 'Pai Jorge', que seria de corpo presente, foi marcado para às 9:00h da manhã e foi dirigido por Pai Euclides e participado pela comunidade afro-religiosa do Terreiro. Na porta de entrada do salão de danças havia velas brancas acesas, um alguidar<sup>4</sup> com banho de ervas e um pote com a inscrição Ilê Vodum, o banho era para quando as pessoas entrassem e saíssem esfregassem nas mãos e braços, uma forma de purificação para adentrar ao terreiro e ao sair para limpar-se devido ao contato com um ambiente ou atmosfera em que se processa um rito fúnebre.

Esteiras foram colocadas no salão de danças para que os filhos-de-santo pudessem sentar em cima e se acomodar, entretanto muitas pessoas ficaram de pé se comprimindo, devido aquele espaço ser pequeno para o grande contingente de pessoas que tanto participavam do ritual ou só assistiam. Bem no centro ficou o caixão de 'Pai Jorge', coberto pela bandeira com o símbolo do Divino Espírito Santo e outra da Federação de Umbanda e Cultos Afro do Maranhão, tendo na sua cabeceira uma mesinha com um copo d'água com alguns galhinhos vegetais dentro e uma imagem de São Luís Rei de França e de Nossa Senhora da Conceição, santos principais do babalorixá e do terreiro associados ao encantado Dom Luís Rei de França (Xangô) e Iemanjá, além de várias coroas de flores.

Antes do toque propriamente dito ser iniciado, algumas obrigações privadas são efetuadas (comidas, preparação dos objetos rituais do morto, carregos etc.) e que os não-iniciados e mesmo filhos-de-santo com grau hierárquico menos elevado não têm acesso. Exatamente às 9:30h da manhã o toque do Tambor de Choro foi iniciado pelo babalorixá Euclides com o cântico de Imbarabô,<sup>5</sup> seguido de outros cânticos em 'africano', onde os filhos-de-santo acompanhavam can-

<sup>1</sup> Graduando de Com. Social(Jornalismo), Estudante/Pesquisador(PIBIC -CNPq) e membro do GPMINA, Grupo Mina, Religião e Cultura popular, Departamento de Sociologia e Antropologia-UFMA

<sup>2</sup> Bastide (2001, p.312) diz que a expressão 'Santo Bruto' refere-se ao êxtase de caráter violento, anterior à iniciação no Candomblé.

<sup>3</sup> Cerimônia ou rito fúnebre específico do Tambor de Mina do Maranhão, onde não há danças e somente cânticos tanto em africano quanto em português, onde todos permanecem sentados em esteiras de palhas, gesticulando com as mãos, esfregando uma mão na outra. Segundo Ferretti M. (2000, p.209), o Tambor de Choro é realizado ou de corpo presente, sétimo dia (uma semana depois da morte) e no final do período de luto (1 ano), de acordo com o nível hierárquico da pessoa. Ferretti S. (1996, p. 162) tem o objetivo de despachar ou encaminhar o espírito do morto, fazendo com que ele tome consciência de que já morreu.

<sup>4</sup> Culto estruturado e organizado em torno dos espíritos ancestrais, chamados de terreiros de egum ou candomblés de egum, expressões utilizadas por Braga (1992, p.128, 131). O mesmo autor estudou esse culto na comunidade de Ponta da Areia, na Ilha de Itaparica, em Salvador. É um culto estritamente masculino em que as almas ancestrais são evocadas e aparecem sob grandes 'Opás', roupas do egum, onde nem mesmo os 'Ojés', sacerdotes do cultos egúngún, podem se aproximar, ou seja, no momento que os egúnguns estejam materializados (Braga, 1992, p.107). Geralmente, os egúnguns se comunicam através de uma voz rouca e cavernosa, sendo decodificada para os presentes pelo Ojé.

<sup>5</sup> Recipiente ou vaso de barro, usualmente utilizado nos terreiros de Mina para colocar água, banhos rituais e comidas de santo, além de outras utilidades.

<sup>6</sup> Primeira palavra do cântico em africano dirigida ao orixá exu, que inicia o ritual do toque de Tambor de Mina Nagô (Oliveira, 1989, p. 58; Ferretti, 1996, p. 298).

# tambor de choro de Jorge Babalaô

Gerson Lindoso\*

tando e esfregando uma mão na outra, ora em círculos, ora de forma horizontal ou vertical<sup>6</sup>.

Junto aos tambores no lado esquerdo da porta de entrada ficou o babalorixá Euclides sentado com algumas de suas filhas-de-santo e também Pai Francelino Xapanã (descendente do Terreiro de Iemanjá com casa em Diadema-SP, Casa das Minas de Tóya Jarina) e, do lado direito, Mãe Zeca, guia do Terreiro de Iemanjá, com um abano de palha na mão e um pote de barro,<sup>7</sup> onde ela batia levemente a 'boca do pote' (abertura superior do vaso de barro).

Na ordem dos cânticos, ao chegar nos do orixá Iemanjá, todos se levantaram e, de pé, cantaram para a deusa das águas, dona daquele terreiro e principal orixá do babalorixá falecido. A partir desse instante, o pote que Mãe Zeca abanava foi quebrado por Pai Euclides e logo foi retirado do salão de danças por ela.

O primeiro intervalo do ritual foi para o almoço e para um rápido descanso, devido ao esforço que o ritual exige, pois mesmo paradas as pessoas ficam sentadas no chão e não podem se levantar por qualquer coisa, além do sol escaldante que fazia naquele dia, desgastando muito a todos presentes. Na retomada do toque houve a participação mais ampla de todos os pais, mães e filhos-de-santo daquele ritual, onde cada um deveria cantar para a sua 'entidade cabocla', ou seja, uma espécie de despedida ou desvínculo daquela entidade do indivíduo com o babalorixá.

A segunda parada foi para a despedida dos familiares consanguíneos de 'Pai Jorge' (esposa, filhos, netos, sobrinhos, irmãos etc.), sendo um momento de muita dor e tristeza no último 'Adeus' a essa grande figura, contando antes com um discurso de conforto e solidariedade proferido por Dona Teresinha Jansen (madrinha do terreiro, comadre de 'Pai Jorge' e uma das organizadoras do boi e do Tambor de Crioula da Fé em Deus) e também por 'Astro de Ogum'. O toque foi reiniciado de forma inesperada por nós, logo conseguimos entrar no salão de danças que estava completamente 'lotado' e, a partir daí, os últimos cânticos em africano e também em português, específicos do Tambor de Choro do Maranhão, foram entoados por Euclides e pela guia de sua casa (Isabel Costa), enquanto todos de pé faziam o gesto de passar uma mão sobre a outra de maneira muito mais acelerada em direção à porta da rua, cantando mais freneticamente:

*"Taca, mataca, taca mataca, taca mataca"...*

*"Abi xexê ababô, abi xexê aba bô"...*

*"Vai pra baía tum tum tum"*

*Vai pra báia tum tum tum*

*Olha o tum, olha o tum"*

(Cânticos do Tambor de Choro, Terreiro de Iemanjá, 10/06/2003)

Um segundo pote foi quebrado e retirado do salão novamente por Mãe Zeca. É importante mencionar que nesse momento houve uma parada final, a fim de ser feita a homenagem a 'Pai Jorge pelas Caxeiras do Divino Espírito Santo' (Adeus)

O Tambor de Choro foi encerrado e o cortejo fúnebre até o Cemitério do Gavião (bairro popular da

Madre Deus) começaria, logo o caixão foi suspenso por quatro homens no salão de danças do terreiro e, ao sair na rua, foi aplaudido pelas dezenas de pessoas que lotavam o Viva Fé em Deus' e as ruas do terreiro de Iemanjá sendo colocado no carro do Corpo de Bombeiros do Maranhão.

Antes mesmo de chegar o cortejo fúnebre até o cemitério, uma grande tempestade começou a cair na cidade de São Luís, que na verdade eram as lágrimas de Iemanjá junto com os raios e trovões de Xangô, que estavam inconformados com a perda de seu grande filho, fato muito comentado e interpretado no meio afro-religioso de São Luís pelo povo-de-santo da cidade. Após o enterro de 'Pai Jorge', debaixo de muita chuva, os filhos-de-santo e muitas pessoas voltaram ao terreiro de Iemanjá nos ônibus fretados para aquela ocasião.

Na porta de entrada do salão de danças estava esperando pelo retorno do povo, duas mães-de-santo da casa de Iemanjá, uma com um fogareiro (defumador) na mão, Dona Zeca de Avereço, e Dona Florência que dava instruções para as pessoas lavarem as mãos e os braços no alguidar com banho de ervas, limpeza depois do retorno do cemitério. Durante um ano a Casa de Iemanjá ficou fechada e de luto pela morte do chefe principal daquele terreiro, havendo apenas nos dias de festas dos santos, voduns e orixás e demais entidades cultuadas, ladainhas em frente ao altar no salão de danças do terreiro.<sup>8</sup>

No dia 09 de junho de 2004, em que 'Pai Jorge' completou um ano de morto, foi oficializado o seu 'Tambor de Choro' para despachar o seu carregó.<sup>9</sup> Novamente Euclides comandou o ritual e 'Pai Francelino Xapanã' esteve presente naquela cerimônia fúnebre.

Como aquele Tambor de Choro era de corpo ausente, no meio do salão de danças foi colocada uma meaçaba, esteira de palha, onde seria colocado o carregó do morto para ser despachado. Antes do início do toque houve comida de obrigação para os filhos-de-santo e demais membros do Terreiro de Iemanjá no quarto de Dom Luís, compartimento sagrado do terreiro a que tem acesso somente os iniciados e demais membros diretos daquela comunidade de santo, local privado onde são realizadas as feitura de Mina daquela casa. Logo no início do toque, 'Dona Raimunda Oliveira', mais conhecida como 'Dona Bidoca' (esposa de Pai Jorge) esteve presente no salão de danças assistindo ao ritual, perto de Dona Florência, vindo a ficar bastante emocionada quando os tambores começaram a tocar.

Nesse Tambor de Choro, Mãe Zeca (guia do terreiro) não participou, sendo substituída por Mãe Florência, que ficou encarregada de abanar e bater levemente no pote de barro ao longo do ritual. O ponto alto dessa cerimônia fúnebre foi ao meio-dia, quando o carregó de 'Pai Jorge' foi trazido para o salão de danças por Biné Gomes (filho do terreiro e relações públicas da casa) e por um abatazeiro, gerando muita emoção nos filhos-de-santo e, a partir de cânticos específicos desse ritual, foi levado por dois abatazeiros (tocadores) antigos daquele terreiro a um local

por nós desconhecido.

Depois dos tocadores terem ido despachar o carregó, o babalorixá Euclides, acompanhado de Mãe Florência, se dirigem até a porta de entrada do salão de danças para que o babalorixá quebrasse o pote de barro e mãe Florência destruísse o abano de palha e também fossem jogadas fora o restante das bebidas (vinho e cachaça), que ao longo desse ritual serviram para lavar o ferro, instrumento sagrado que conduz o toque de Tambor de Mina, servindo como um maestro para os demais (abatás ou tambores e Xequerêscabaças).

Ao voltarem, os abatazeiros lavaram suas mãos e braços no alguidar junto à porta de entrada do salão de danças. O ritual prosseguiu até o final da tarde (16:00h) e nos dias subsequentes houve a limpeza do terreiro e o Tambor de Alegria, reabertura das atividades afro-religiosas daquela casa. A morte do babalorixá Jorge Itaci teve grande repercussão nos meios de comunicação da cidade (televisão, rádio e jornais diários), revelando sua representatividade, empatia e carisma junto à mídia do Maranhão.

## BIBLIOGRAFIA

- AMARAL, Rita de Cássia. A Morte do Pai-de-Santo: implicações e dificuldades para a continuidade do Terreiro de Candomblé. In: BOLETIM DA ABA, n. 22, Florianópolis, 1994.
- BASTIDE, Roger. O Candomblé da Bahia: rito nagô. São Paulo, Companhia das Letras, 2001.
- BRAGA, Júlio. Ancestralidade Afro-Brasileira: o culto de babá egum. Salvador, CEAO e IANAMÁ, 1992.
- CORRÊA, Norton F. O Batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. Porto Alegre, Editora da universidade/UFRGS, 1992.
- ELIADE, Mircea. O Sagrado e o Profano. São Paulo, Martins Fontes, 1992.
- FERRETTI, Sérgio. Querebentan de Zomadônu: etnografia da Casa das Minas. São Luís, Editora da Universidade Federal do Maranhão, EDUFMA, 1996.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís. São Luís, EDUFMA, 2000.
- OLIVEIRA, Jorge Itaci de. Orixás e Voduns nos terreiros de Mina. São Luís, VCR Produções e Publicidade, 1989.
- PRANDI, Reginaldo. Conceitos de vida e morte no ritual de Axexê IN: MARTINS, Cléo, LODY, Raul (ORGS.). Faraimará-o caçador traz alegria, Rio de Janeiro, Pallas, 2000.
- SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagô e a morte: Pãde, Àsèsè e o culto Êgum na Bahia. Petrópolis, Vozes, 1986.
- VAN GENNEP, Arnold. Os Ritos de Passagem. Petrópolis, Vozes, 1978.

<sup>6</sup> Gesto característico do Tambor de Choro do Maranhão e que tem o significado de afastamento e de condução do espírito do morto a um bom lugar.

<sup>7</sup> Segundo Ferretti (1996, p.165), na Casa das Minas (nação Jeje), o pote de barro simboliza o corpo do 'morto' e os outros materiais utilizados no 'Tambor de Choro' (Zelim ou Sirrum) são a bebida que representa o sangue; a cuia a cabeça do morto e a água é tudo.

<sup>8</sup> Ao longo de todo o período de luto, acompanhamos, através de nossa pesquisa no Terreiro de Iemanjá, as homenagens as entidades (voduns, orixás, encantados, caboclos, etc.), que não podiam contar com festas propriamente ditas com toques e demais particularidades, apenas com ladainhas e preces. Houve duas homenagens maiores nos dias de Dom Luís Rei de França (25.08.03) e de Iemanjá (08.12.03) naquela casa, onde o primeiro recebeu missa na Igreja de Santana e ladainha no terreiro e para Iemanjá a comunidade organizou um almoço e teve também ladainha.

<sup>9</sup> O Carregó é um cesto de palha contendo os pertences rituais do morto e comidas oferecidas antes do ritual, de acordo com Ferretti M. (2000, p.215).

# Dose dupla: Teté e Felipe

Josimar Silva\*

Crianças precoces no fazer a cultura popular maranhense, Felipe e Teté foram unidos por várias coincidências. Nascidos no mesmo mês (junho) e no mesmo ano (1924), caminharam rumo ao mesmo destino: o Laboratório de Expressões Artísticas – LABORARTE. Este ano ambos estão comemorando 80 anos de uma existência dedicada à produção cultural.

Irreverente em sua simplicidade, Almerice da Silva Santos, popularmente conhecida como Teté, nasceu no dia 27 de junho, no sítio Conceição, no lugar chamado Batata, em São Luís. Tem uma filha, quatro netos, doze bisnetos e dois tataranetos.

Na sua infância, no Bairro do João Paulo, Teté começa a cantar e tocar caixa na festa do Divino Espírito Santo de Maximiana. Reza ladainhas e canta em procissão. Já tocou caixa em diversas festas como casas das Minas, de Nagô e de Fausta, esta última no Bairro de Fátima. Atualmente toca na festa de Cecília da Purificação Pinheiro, na Vila Palmeira, e reza ladainha na queimação de palhinhas do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho.

Brincante do tambor de crioula do Seu Lauro, Dona Teté participou da estréia, em 1973, de uma nova dança criada por ele, chamada Cacuriá, onde tocava caixa, cantava e dançava, destacando-se das demais companheiras ao inovar no modo de dançar, criando um estilo próprio, alegre, sensual e apimentado, como ela costuma dizer: “uma dança menos religiosa e mais reboculosa”.

Participante do Projeto Pró-Arte, coordenado por Tácito Borralho, Teté ensinou a dança do Cacuriá para crianças durante quatro anos.

Em 1980, Dona Teté foi convidada para ensinar bater caixa do Divino para algumas pessoas que trabalhavam na peça teatral “Passos”, espetáculo apresentado durante o período da Semana Santa pelo LABORARTE, da qual fez parte substituindo uma pessoa e que pelo seu desempenho ficou fazendo

parte do grupo a convite de Nelson Brito. Trabalhou nas seguintes peças: “João Paneiro”, “Era uma vez uma ilha”, “Minha terra minha vida” e “A canga”.

Somente em 1986, Teté e Nelson Brito criaram o grupo de Cacuriá, no qual permanecem até hoje. O grupo já lançou dois CD’s: “Cacuriá de Dona Teté”, em 1997, e “Divino Cacuriá de Teté”, em 2004.

O Cacuriá de Dona Teté, como o grupo é conhecido, trás como marca uma coreografia bastante sensual, mãos nas cadeiras e muito rebolado, que segundo Teté: “Uma gostosura dos diabos”. É uma dança convidativa que mistura as rimas de duplo sentido (Eu sou jacaré poiô / Sacode o rabo jacaré) com os movimentos alegres dos pés à cabeça.

Hoje, o Cacuriá de Dona Teté é bastante conhecido e já fez participação especial no espetáculo “Mãe Gentil”, do coreógrafo Ivaldo Bertazzo, que passou por São Paulo e Rio de Janeiro.

Para Dona Teté, aos 80 anos de idade, o Cacuriá é para toda a vida. “Nunca vou largar a dança. Eu me sinto importante quando canto e toco Cacuriá, me dá muito prazer. Se eu não estiver cantando para o povo e chamando ele para dançar, eu não me sinto feliz. Só vou parar quando não tiver mais forças”.

## MESTRE FELIPE

Nasceu no povoado Taboca, no município de São Vicente de Férrer. Sua esposa, Raimunda do Carmo, dedica-se também ao grupo de tambor de crioula, sendo a sua coreira número um.

A paixão pela arte de tocar herdou de sua avó Enesia Costa Pereira, que fazia tambor de crioula para São Benedito. Aos três anos de idade Felipe já tocava no meio e no crivador e, a partir dos dez anos, começou a tocar no tambor grande, segurado pelos homens do grupo porque ele ainda não tinha força física. Nessa época, passou a cantar e improvisar versos.

Em 1949, foi morar na ilha do Meio, próximo a São Vicente de Férrer, onde

continuou a tocar e cantar tambor de crioula com os amigos de maneira informal por simples diversão. Nesse tempo já possuía a sua própria parelha.

Por volta de 1966, mudou-se para São Luís, morando na Vila Passos, onde após o trabalho continuou brincando quase todas as noites com os amigos de São Vicente de Férrer que também moravam aqui, mas sem a preocupação de formar grupo organizado. A bebida era oferecida por um vizinho que tinha um comércio. Era só começar a bater e ele já mandava uma garrafa de cachaça.

Fundou sua turma de Tambor de Crioula com o nome de União de São Benedito, em 12 de maio de 1973.

Seus primeiros contratos vieram de convites feitos por Joila Moraes e Valdelino Cécio para fazer apresentações em Terezina e em outros locais de São Luís.

Em 1978, Nelson Brito convidou Mestre Felipe para realizar uma oficina de tambor de crioula no LABORARTE e ele recorda com carinho de alguns dos seus primeiros alunos: Xavier, Jorge de Rosário, Luís Cláudio, Soraya e Ana Leda.

Participou do Festival Internacional de Teatro de Expressão Ibérica, em Porto (cidade portuguesa); fez apresentações nas cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília, Bahia, Fortaleza, Terezina, Aracaju, Goiânia e Palmas.

O primeiro CD “Tambor de Crioula do Maranhão”, lançado em 1998, contou com o auxílio de César Nascimento e teve a participação de Luciano Gonçalo, Marco Aurélio, João Nogueira, Nelson Brito, Rogério, Vagner, Suelen, Rosa Reis e Isabel. O segundo CD “O Calor do Tambor de Crioula do Maranhão” contou com o apoio de Erivaldo e outras pessoas.

Mestre Felipe, aos 80 anos de idade, continua vivendo sua paixão pelo tambor de crioula, embora quase não possa tocar por motivo de doença. E afirma: “Toda festa que existe eu vou. Um tambor é muito bom, não existe coisa melhor. É no tambor que me sinto realizado”.

\* Josimar Mendes Silva é licenciada em História e pesquisadora da cultura popular maranhense.

# NOTÍCIAS

## Cultura Popular em Festa

**S**im, festa que abre um destaca do espaço para as crianças, adolescentes e jovens, com o objetivo de que elas melhor conheçam a nossa cultura popular na sua diversidade e riqueza. E, a conhecendo de forma viva e interessante possam aprofundar o seu gosto pelas coisas da gente do Maranhão.

Para suscitar esse maior e mais envolvente conhecimento, temos as oficinas ministradas por Nil Muniz e Carlos Diniz, onde o mexer com o barro leva à criação de personagens familiares ao universo da cultura popular maranhense. São cazumbás, vaqueiros, matraqueiros e fofões que surgem e se apossam das mentes e corações dos seus autores infantis e juvenis. Os dois instrutores têm história para contar como criativos autores das 200 (duzentas) peças de cerâmica integrantes da Exposição “Expressão Arte e Movimento” que abre a Semana.

Vem, então, a força cênica dos espetáculos teatrais “Brincadeira de Encantação”, da Companhia Circense de Teatro e Bonecos, e “Catirinando”, de Silvana Cartágenes e grupo, os quais têm como temática as nossas brincadeiras populares. As marionetes do primeiro mostram os personagens do Bumba-meu-boi e a Catirina do segundo traz o universo sociocultural da mulher que vive na zona rural num duro dia-a-dia de trabalho e se diverte nas nossas brincadeiras juninas.

Somam-se a essas atrações os papagaios de papel de Raimundo Salazar e Antonio dos Santos, que

vêm de Peritoró para a Exposição “Papagaiada” (marcando a presença do interior do Estado) e a apresentação do Boizinho Reciclado, da Associação Melhor Viver, do bairro da Liberdade.

Um momento de reflexão sobre a sociedade brasileira e a sua contraditória realidade é proporcionada pela socióloga, professora, mestra e doutora da Universidade Federal do Ceará, Peregrina de Fátima Capelo Cavalcante, autora do livro “Como se fabrica um pistoleiro”. A sessão de autógrafos é marcada pela apresentação de “Urubu Malandro”, grupo de choro recém-criado, em que o cantor e compositor Antonio Vieira participa tocando surdo.

“Dose Dupla: os 80 anos de Felipe e Teté” fecha com chave de ouro a Semana, num show-homenagem a essas duas estrelas que brilham na constelação da cultura popular maranhense e são brindadas por coureiros/coureiras do Tambor de Crioula e Caixeiras da Festa do Divino Espírito Santo, manifestações que contam com o seu efetivo envolvimento.

E, ainda temos o lançamento do nº 2 do jornal “Na Ponta do Giz”, do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho, e do Boletim nº 29, da Comissão Maranhense de Folclore, cuja parceria viabiliza a promoção desta Semana, que, apesar das dificuldades financeiras enfrentadas a nível estadual neste momento, está aí, tão resistente quanto a cultura popular maranhense cujas atividades propõem-se a divulgar.

## Seminário de Ações Integradas de Folclore

A professora e membro da Comissão Maranhense de Folclore, Maria do Socorro Araújo participou do VI Seminário de Ações Integradas em Folclore: patrimônio imaterial e turismo, no período de 10 a 14 de junho, em Serra no estado do Espírito Santo. Socorro Araújo representou a Comissão Maranhense de Folclore no evento e ministrou a palestra “Bumba-meu-boi brincadeira! Ou espetáculo?”



## Festa em Codó

Wilson Nonato de Sousa, mais conhecido como Bita do Barão de Guaré, nasceu em Codó (MA). De infância pobre, teve que trabalhar desde os sete anos de idade para ajudar na manutenção de sua família.

Seus dons mediúnicos se manifestaram desde os cinco anos de idade, quando surpreendia seus familiares ao acertar o nome das pessoas que lhe batiam à porta. Posteriormente desenvolveu sua mediunidade tornando-se um dos mais famosos pais de santo do Maranhão.

Anualmente, Bita do Barão recebe no mês de agosto grandes caravanas que para Codó se dirigem a fim de participar dos festejos dos santos e orixás da Tenda Espírita de Umbanda Rainha Iemanjá, festa que dura uma semana com vasta programação.

Neste ano, a festa aconteceu no período de 14 a 20 de agosto, com obrigação a São Lázaro (arreada de Aossi e seus comandados de falange para receberem a comida de santo), procissão pelas ruas de Codó seguida de leilão, obrigação a São Jerônimo com arreada de Xangô e seus comandados de falange, obrigação de Tobosssa com arreada de princesas, passeata pelo centro de Codó, obrigação de São Cosme e São Damião com arreada de Ibege, obrigação a São Jorge com arreada do orixá Ogum Militar e seus comandados de falange, cruzamento das correntes esquerdas com direita chefiada pelo Exu Tranca Rua das Almas, obrigação ao mártir São Sebastião com arreada de Oxossi e cortejo pelas principais ruas de Codó.

# Perfil Popular

## Leonardo Martins dos Santos

Carlos de Lima\*

Nasceu em 6 de novembro de 1921, em Guimarães (MA), filho de Bernardo José dos Santos e Sinfrônia Martins dos Santos.

Desde menino seu divertimento era brincar no Tambor de Crioula; nada de peladas. “Bola é cousa de pouco tempo pra cá. Mesmo quando cheguei aqui (São Luís), em 1940, tinha medo do próprio Boi... Tinha piquetes, aqueles cavaleiros... qualquer coisa metia a espada... ali na praça Deodoro, onde tinha o quartel do 24°.”

Aqui brincou no boi de Misico (Hemetério Raimundo Cardoso), na Vila Passos, mas muitas vezes voltou ao interior sempre para brincar no Boi até 1949. Ensaiaava umas toadas, mas não tinha vez. “Os cantadores antigos não davam valor à gente nova; mesmo que fosse bonito eles faziam tudo para a gente não aparecer.” Mas, começou a cantar em 1955. “Eu tinha voz nesse tempo. Não tinha era a teoria que eu tenho agora.”

Leonardo afinal assumiu como *cabeceira* o papel de cantador no Boi de D. Irinéia, num barracão da festa de São Gonçalo, na Liberdade... “e assim ficamos até agora”. E cantou, conforme seu próprio depoimento:

*Eu separei, me preparei (bis)  
tô dentro da minha turma  
tô de cima  
vem vê minina,  
vem vê o boi rolá na campina.*

*Agora eu acabei de vê,  
meus vaqueiro já vem,  
agora eu acabei de crê:  
Quem empresta não melhora,  
quem facilita não tem.*

*Trás o boi, meu vaqueiro,  
assim que se faz;  
não vai fazê como quem  
que fala demais...  
Depois de feito caiu seu cartaz!*



Como o Boi usava uma casa emprestada (“Carinho de casa alheia, você sabe, hoje sim, amanhã não; hoje tá contente, depois tá olhando com cara torta...” Leonardo pegou-se com São João e prometeu: o que ganhasse no Jogo do Bicho empregaria na compra de uma casa que sediasse o Boi. “Ganhei muitas vezes e comprei a casa por 15 mil. Ele (S. João) é o dono da festa, quem me deu esse meio.”

Outra paixão do Leonardo era o Tambor de Crioula. “Não danço em baile, nunca fui ao futenol ou na praia. Mas Tambor de Crioula, Nossa Senhora, onde tiver eu vou, em Alcântara, em Guimarães, pra todo lado, São Bento, São Vicente Ferrer... Neto de índio, Leonardo sabia se defender... “essas cousa, andá no meio dos outro... Eu preparo re-

médio pra diabete, negócio de úlcera, isso eu preparo, isso vem de meu avô que era índio.”

O grande Leonardo da Liberdade foi sempre franco e espontâneo nas palavras. Dizia o que devia ser dito. O general Castelo Branco era Presidente da República. Sua filha, D. Antonieta, veio ao Maranhão e desejou ver o Bumba-meu-boi. O então deputado Alberto Aboud ofereceu seu sítio, no Caminho de Ribamar, para a exibição. A Zelinda conseguiu, com muita insistência e recomendação, que o Boi chegasse às 10 horas da noite. Esperou-se até as 11... e nada da Senhora chegar. Às 11 e meia Leonardo impacientou-se: “Dona Zelinda, essa moça não *qué* vê boi *ninhum* e eu vou *mimbora*. A custa de mingau de milho, refrigerantes, etc., logo servidos, consegui a dona da casa, Lucinha, detê-lo por um pouco mais de tempo. E argumentava: “Seu Leonardio, o senhor sabe para quem vai se apresentar? Para a filha do Presidente da República!

O negro velho pôs as duas mãos fechadas nas cadeiras e perguntou altivo: “E daí, dona? Meu *cumprimento* é com o Santo, já passa de meia noite e eu não posso *farmá* ou *chegá* atrasado *pra donde* eu inda vou.” Felizmente D. Antonieta chegou e o boi se exibiu, sendo muito elogiado pela ilustre dama. Leonardo agradeceu, naturalmente vaidoso, mas contrariado com o atraso de seu próximo compromisso.

Esse era o nosso grande e saudoso amigo Leonardo Martins dos Santos, dono do Boi de Zabumba do bairro da Liberdade: leal, sincero e consciente de seu valor, não se rebaixando para ninguém.

Deixou-nos no dia 24 de julho e deve ter o seu lugar entre os justos, no reino dos céus.

\* Carlos Orlando de Lima é pesquisador da cultura popular maranhense.



**Secretaria  
de Estado  
da Cultura**  
Centro de Cultura Popular  
Domingos Vieira Filho