

BOLETIM DA CMF Nº 69

DEZEMBRO 2020

ISSN 1516-1781

SUMÁRIO

EDITORIAL, 2

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO DA ARTE AFRO-BRASILEIRA, 3

Rosilene Martins de Lima

PODER FEMININO E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO, 9

Mundicarmo Ferretti

DO BOI DE VIANA AO BOI DE PINDARÉ: REFLEXÕES ACERCA DA FORMAÇÃO DO SOTAQUE DA BAIXADA NA CAPITAL, 16

Carolina Martins

PRÁTICAS ESPETACULARES NA SEMANA SANTA, 23

Edson M. da Costa; Italo Silva Costa; Jéssica F. da S. Figueredo; José Airton P. Leite

FOFÃO, ENTRE O ESPETÁCULO E A RESISTÊNCIA, 28

Vilcilene Ramos da Silva

A DANÇA DO GUARÁ: TECENDO NARRATIVAS SOBRE A MEMÓRIA DA CULTURA DA COMUNIDADE DE ESTANDARTE-MA, 33

Ronaldy Matheus Ramos da Silva

JANELA DO TEMPO: O BUMBA MEU BOI DE COROATÁ - Francisco de Assis Iglésias, 39

RESUMOS E RESENHAS, 40

GPMina

NOTÍCIAS, 40

GPMina

COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE – CMF

CNPJ 00.140.658/0001-07

DIRETORIA 2017-2019

Presidente: Joila da Silva Moraes

Vice-Presidente: Gerson Carlos Pereira Lindoso

1º Secretário: Lilian Brito Alves

2º Secretário: Roza Maria dos Santos

1º Tesoureiro: Carolina Christiane de Souza Martins

2º Tesoureiro: Reinilda de Oliveira Santos

CONSELHO EDITORIAL

Lenir Pereira dos S. Oliveira

Mundinha Araújo

Mundicarmo M.R. Ferretti

Roza Maria dos Santos

Zelinda de Castro Lima

BOLETIM - Edição

Mundicarmo M.R. Ferretti

Roza Maria dos Santos

Zelinda de Castro Lima

Revisão de texto

Maria de Lourdes R. de Carvalho

Versão INTERNET:

www.cmfolclore.ufma.br

Correspondência: endereço

COMISSÃO MARANHENSE DE FOLCLORE - CMF

Casa de Nhozinho

Rua Portugal, 185 – Praia Grande

CEP 65010-480 – São Luís-MA

Fone: (0xx98) 3218-9952; (0xx98) 3218-9951

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

EDITORIAL

2020 foi um ano difícil. Além da pandemia do Corona vírus que atingiu a todos, o site do GP Mina e do Boletim a CMF ficou fora do ar devido a ataques de hackers. Por esse motivo nos limitamos a atender às solicitações dos nossos leitores e a nos comunicar com nossos colaboradores através do correio eletrônico e do e-mail mundicarmorf@gmail.com. Mesmo assim, conseguimos chegar ao fim do ano com o Boletim CMF quase em dia, pelo que temos muito o que agradecer a todos que nos ajudaram, continuando a solicitar nossas publicações e encaminhado seus trabalhos para publicação em nosso periódico. No próximo ano o Boletim da CMF deverá ser reformulado para poder acompanhar melhor as mudanças que estão acontecendo na UFMA, no grupo de pesquisa GPMina, no Maranhão, no Brasil e no mundo atingido pelo CORONA 19.

O nº 69 do Boletim CMF, continuou voltado para a cultura popular e identificado com as minorias sociais do Maranhão, tratando de uma pluralidade de temas ligados a expressões culturais que se destacaram no decorrer do ano e enfatizando a brincadeira de Bumba-boi. Desta vez o Bumba-boi aparece nos artigos de pesquisadores do Maranhão e do Piauí, em suas semelhanças e em suas particularidades e em seu tradicionalismo e dinamismo nos municípios de Viana, Pindaré, Coroatá e de São Luís.

Esse novo número do Boletim CMF traz uma matéria sobre o fofão, personagem central do Carnaval maranhense; um artigo sobre o “Guará”, expressivo no folclore de Estandarte (MA), que apresenta vários pontos em comum com os “Pássaros”, encenados em Belém do Pará; traz também dois trabalhos sobre ritos da Semana Santa, tradicionais na capital maranhense: a “Procissão da Fugida” e a “Procissão do Encontro”. E, desta vez, traz também um ensaio sobre a constituição do campo de estudo da arte afro-brasileira, destacando a contribuição do artista negro.

Trata ainda a respeito do poder da mulher e da representação do feminino no Tambor de Mina, religião afro-brasileira hegemônica na capital maranhense que aparece também nesse número do Boletim da CMF como uma religião aberta a múltiplas definições de gênero. Assim, finalizando, o Boletim nº 69 noticia a participação da UFMA em pesquisa multicêntrica da UNB sobre os perfis socioeconômicos, geográficos, culturais e de vulnerabilidades de travestis e transexuais, que tem mostrado a vinculação desses segmentos sociais a praticas religiosas afro-brasileiras, evangélicas e católicas. E, parafraseando o canto entoado nas queimações de palhinhas dos Presépios armados anualmente nas igrejas, terreiros de mina, nas residências, nas escolas e em tantos outros lugares de São Luís, apresentamos as nossas despedidas dizendo:

Adeus meu menino, adeus meu amor,
até para o ano, se nós vivos for.
Adeus meu menino, adeus meu amor,
até para o ano, se nós vivos for.
Adeus meu menino, adeus meu amor,
até para o ano - se - nós - vivos - for

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DE ESTUDO DA ARTE AFRO-BRASILEIRA¹

Rosilene Martins de Lima²

RESUMO

Neste ensaio, apresenta-se a arte afro-brasileira e sua importância como campo de estudo. Atualmente, há uma significativa bibliografia que aborda a arte afro-brasileira e, em decorrência disso, existe uma diversidade de conceitos e posições teóricas levantadas por especialistas, a exemplo de Emanuel Araújo (2000), Kabengele Munanga (2000), Roberto Conduru (2007), dentre outros investigadores que contribuem para destacar a influência do artista negro na produção artística brasileira. Dessa forma, busca-se compreender o que é a arte afro-brasileira, destacando-se as divergências e as afinidades que os autores apresentam e suas posições no bojo de um campo de conhecimento em franco processo de expansão, com necessárias revisões de perspectivas.

INTRODUÇÃO

Este ensaio é um recorte de um trabalho mais amplo, produzido como tese de doutoramento, provisoriamente intitulado “*A imaginária afro-maranhense: formulações teórico-etnográficas a partir da descrição do fazer da afro-imaginária no Maranhão*”, parte das atividades do Programa de Doutorado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, em Lisboa, Portugal.

A mencionada pesquisa centrou-se sobre o tema a *Imaginária afro-maranhense* e, para investigar como acontecem as experiências do fazer desta, levou-se em consideração as condições sociais e materiais das pessoas envolvidas nessa produção, analisando-se as funções de forma cultural e como se caracterizam as narrativas da imaginária afrorreligiosa.

Sendo assim, tendo em vista o presente ensaio, busca-se compreender o que é a arte afro-brasileira, destacando-se as divergências e as afinidades presentes quanto às posições dos autores que discutem essa temática, que tem se configurado como um campo de conhecimento em franco processo de expansão, com necessárias revisões de perspectivas.

Para tanto, fez-se um levantamento bibliográfico dos principais autores que discutem o tema da arte afro-brasileira, enfatizando-se perspectivas que influenciam novas pesquisas, novas referências teóricas que são publicadas nos meios escritos, eletrônicos e digitais.

A CONSTRUÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA DA ARTE AFRO-BRASILEIRA

Na ocasião do centenário da Abolição da Escravidão no Brasil, em 1988, foi lançado o título “*A mão afro-brasileira: significados da contribuição artística e histórica*”, de Emanuel Araújo³, que significa, entre outros fatores, um marco de reconhecimento à contribuição da cultura africana através de seus descendentes para arte brasileira. Após 21 anos, a obra ganhou um corpo revisado, ao qual se acrescentou novas perspectivas, artistas e eventos artísticos. O autor destaca:

¹ Este texto é um recorte produzido, em 2019, em uma das atividades do Programa de Doutorado em História da Arte da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas na Universidade Nova de Lisboa, em Lisboa, Portugal, para obtenção de créditos acadêmicos. Além disso, teve apoio financeiro da Fundação de Amparo à Pesquisa no Maranhão (FAPEMA).

² Professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Maranhão (IFMA) – Campus São Luís/Centro Histórico. É membro do Grupo de Pesquisa “Religião e Cultura Popular” (GP-MINA) e do Museu Afro-Digital (MAD/UFMA).

³ Emanuel Araújo é artista plástico e curador do museu Afro-Brasil.

Naturalmente foi uma conquista significativa para o conhecimento da cultura de um povo do qual a maioria dos brasileiros descende. E essa descendência tem, ainda no século XXI, estigmas a serem superados. Reside aí a difícil conquista que esse povo busca realmente como princípio para diminuir as diferenças sociais, educacionais e culturais, e não apenas essa, mas também a inclusão definitiva da participação e contribuição dos milhões de africanos trazidos cruelmente acorrentados para aqui gerar riquezas. (ARAÚJO, 2010, p. 18).

Também sobre a importância do livro, Mário Soares, então Presidente de Portugal (1986-1996), reconhece a importância dos africanos para o desenvolvimento do Brasil: “[...] um papel decisivo, nas diferentes épocas, nas artes, na música erudita e popular, na literatura e na cultura em geral, que tem um brilho e originalidade incomuns que, sem a sua contribuição, nunca poderia ter tido” (ARAÚJO, 2010, p. 9). Da mesma forma, Fernando Henrique Cardoso – Presidente do Brasil (1995-2002) – nomeia alguns artistas, enfatizando, a partir deles, que as diversas regiões do país ainda reclamam por reconhecimento:

Da escultura, quase todos sabem, Aleijadinho e mestre Valentim são ícones da nacionalidade. Mas e o resto? A música sacra das Minas Gerais, de Goiás ou do Rio não expressa a espiritualidade “católica” dos afrodescendentes? Que dizer das pinturas admiráveis do barroco “brasileiro”, isto é, afro-português e até ameríndio, transposto como “coisa nossa” por que, de fato, tornou-se marca brasileira – que se espalha por todo lado – de Minas, Rio, Bahia, Pernambuco, Maranhão e até São Paulo? [...] o Aleijadinho paulista Joaquim Thebas, ele próprio ex-escravo? E a santaria “brasileira”, ora de molde português, ora de pura e inventiva ingênua, não teve tantas mãos de escravos, ex-escravos e seus descendentes? (ARAÚJO, 2010, p. 11).

Para Kabengele Munanga⁴ (2000, p. 1), as definições do que é a arte afro-brasileira têm considerado “[...] a história do escravizado africano no Brasil, ora a sua condição social, política e econômica, ora a sua cosmovisão e religião na nova terra”, mas poderia ser diferente se levassem em consideração que não existe arte brasileira sem a contribuição africana”.

Do mesmo modo, o professor Roberto Conduru⁵ (2007, p. 9) afirma que o termo arte afro-brasileira está consolidado publicamente através do seu recorrente uso tanto na literatura quanto nas instituições, como museus e mídias, e aduz que:

A arte afro-brasileira seria, assim, a produção decorrente da confluência e fusão de princípios, práticas e elementos da arte africana, ou arte afro-brasileira, sendo ou uma interpretação brasileira da arte africana, ou a arte brasileira feita com sotaque africano, ou ainda, um artístico caminho do meio entre África e Brasil. (CONDURU, 2007, p. 9).

Todas essas são relevantes perspectivas e, com base nelas, justificam-se muitas interpretações construídas ao longo do processo histórico. Qualquer análise que isole algumas dessas visões para falar da contribuição africana, ou melhor, das muitas Áfricas e suas pluralidades (culturais, religiosas, históricas, sociais e cotidianas), correrá o risco de ser insensível e não compreender a arte afro-brasileira e os horizontes que justificam a diversidade conceitual dos autores.

O afã em abordar a arte afro-brasileira e entender suas múltiplas implicações significa que todo e qualquer movimento que se faça para compreendê-la será sempre uma tomada de posição, embora todos apresentem a mesma direção: ressignificar conceitos ossificados na ainda breve história da arte brasileira. Para Silva (2006, p. 51):

⁴ Kabengele Munanga é antropólogo e professor brasileiro-congolês.

⁵ Roberto Conduru é professor de Teoria da Arte, na Universidade Federal do Rio de Janeiro.

A arte afro-descendente é percebida como parte integrante da dinâmica das artes plásticas brasileiras, possui características particulares, em especial nos aspectos estéticos ou temáticos, tornando-se distinta de outras representações. Tal diferenciação permite uma classificação e um estudo particular, portanto, um reconhecimento específico.

Em relação a isso, Conduru (2007), no título “*Arte afro-brasileira*”, propõe várias questões – antes mesmo de qualquer definição nesse campo que considera plural – e sugere que se reflita sobre os hiatos histórico-temporais a respeito do assunto, ou seja, salienta a necessidade de observar-se a complexidade da arte afro-brasileira, um campo dinâmico que busca reinventar-se com os objetos, nas práticas artísticas, em meio ao processo histórico social, a partir dos fluxos contínuos, sem lugares estabelecidos. Nesse sentido, Conduru (2007, p. 10) assevera que:

Afro-brasilidade designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrente da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil e da escravidão deles e de seus descendentes, no século XVI ao XIX.

As ressalvas do autor são importantes e chamam atenção para a urgência da questão *o que significa ser arte afro-brasileira?* Quanto a essa reflexão, é preciso conhecer as diretrizes que alimentam a discussão ou que tentem superar as inúmeras tentativas de ver a produção artista afro-brasileira e não a compreender, não por ser complexa, mas por ser modelo de si mesma sem comparativos.

Para que a arte afro-brasileira seja tomada a partir de si, livre dos modelos antagônicos a que vem sendo submetida, é preciso avaliar o impacto que ela sofre na atualidade, como toda arte produzida no Brasil. O professor e crítico de arte Tadeu Chiarelli na seção Coluna Móvel da revista de arte Select, (2017, p. 42)⁶ diz:

Sempre tive um interesse muito grande pela produção de artistas contemporâneos afrodescendentes, que acompanho há décadas, porque ser, no mínimo hipócrita qualquer reflexão sobre arte contemporânea no Brasil sem levar em conta esta produção.

Diante disso, ressalta-se as contribuições de três autores considerados pioneiros, os quais, em seu tempo, dedicaram-se aos questionamentos sobre a capacidade de produção estético-artística dos negros. A partir deles, compreende-se a presença dos negros, mulatos e pardos na arte brasileira e, principalmente, como ocorreu a construção da arte afro-brasileira como campo de estudo que se encontra em permanente processo de revisão. Dessa forma, as primeiras publicações de referência à arte de origem africana no Brasil e seus principais autores foram:

Quadro 1 – Primeiras publicações sobre arte de origem africana

Os pesquisadores pioneiros		
Ano	Autor	Publicação
1904	Raymundo Nina Rodrigues	As belas-artes nos colonos pretos do Brasil
1918	Manoel Raimundo Querino	O colono preto como fator de civilização brasileira
1949	Arthur Ramos de Araújo Pereira	O negro brasileiro, a arte negra no Brasil

Fonte: Elaboração própria (2019).

⁶ CHIARELLI, Tadeu. Arte contemporânea afro-descente. Select. Coluna Móvel. **Arte e cultura contemporânea**, São Paulo, set./out./nov., n. 36, ano 5, 2017, ano 05.

O quadro acima identifica a cronologia das primeiras publicações que fizeram referência a objetos de cunho artístico de origem africana no Brasil. Nesse escopo, Raymundo Nina Rodrigues (1862-1906) foi pioneiro nos estudos sobre a arte afro-brasileira ao introduzir a temática na sociedade do início do século XIX, contribuindo significativamente para os estudos que iriam surgir posteriormente.

Para lembrar o centenário de falecimento deste autor, Cunha; Nunes; Sandes (2006) analisaram o artigo “*As belas artes nos colonos pretos do Brasil*”, publicado em 1904, de modo a ressaltar a importância desse escrito em razão da época da publicação e do tipo de pensamento daquela sociedade. Os autores destacam como esse texto custou caro ao próprio Nina Rodrigues:

[...] este artigo sintetiza as diligências de Nina Rodrigues sobre arte negra. Fruto de um trabalho de campo e análises bibliográficas sobre arte africana, trata-se de um texto seminal, que sob vários aspectos analisados a seguir, estabeleceu as bases sobre as quais o assunto seria tratado no próximo meio século. (CUNHA; NUNES, SANDES, 2006, p. 24).

Nina Rodrigues, maranhense nascido em Vargem Grande, em 1862, graduou-se em medicina. Foi um profissional dedicado, fez da população carente sua jornada e, por isso mesmo, sofreu como alvo de sátiras e intolerâncias por suas escolhas.

A despeito de seu posicionamento, no contexto contemporâneo, Nina Rodrigues é considerado um autor racista. Entretanto, é preciso considerar o contexto da época em que viveu, bem como a posição que a população negra ocupava naquela sociedade. Com um olhar para este cenário, observa-se que, atualmente, não são toleradas algumas posturas de Nina Rodrigues, que, de certa forma, naturalizaram o horror da escravidão. Por isso, para compreender a arte afro-brasileira que está sendo produzida e vivida nos dias atuais, é necessário conhecer sua perspectiva histórica, para compreender o lugar que hoje ocupa.

Segundo Cunha; Nunes; Sandes (2006) “[...] para o médico [Nina Rodrigues], os negros não eram iguais aos brancos biologicamente e por isso não poderiam ser tratados como tal, até mesmo sob o aspecto legal, com referência à arte, sua postura é mais heterodoxa”. Embora as teorias racistas de Nina Rodrigues nunca tenham sido comprovadas, ele gozou de muito respeito e reconhecimento, foi considerado cientista de ideias avançadas para sua época. Esses autores reforçam ainda que:

A crítica de arte de Nina Rodrigues parte dos antigos pressupostos e ao analisar as obras realizadas por artistas africanos ou afro-brasileiros estabelece comparações que hoje são consideradas inoportunas, pois que não há nenhum sentido em vincular dois modelos estéticos tão diversos, já que a contemporaneidade compreende que as duas tradições tinham objetivos diferenciados ao materializarem suas formas artísticas. (CUNHA; NUNES; SANDES, 2006, p. 26).

A crítica acima refere-se ao fato de Nina Rodrigues ter comparado, em seu artigo “*As belas artes dos colonos pretos no Brasil*”, duas culturas (europeia e africana) com padrões de conteúdo simbólico ou elementos formais completamente diferentes. Para Ramos (2000, p. 251) “as peças estudadas por Nina Rodrigues eram todas de madeira, com exceção de duas de bronze, vindas diretamente da África”.

Nina Rodrigues viveu nos estados da Bahia e do Rio de Janeiro, morreu precocemente, aos 46 anos de idade, em Paris, em 1906. Reitera-se a relevância da

⁷ Revista Kosmos, Rio de Janeiro (1904).

contribuição do autor na formação de ideias sobre arte afro-brasileira, visto que não se deve perder o foco do longo trajeto percorrido, pois o que se construiu na história da arte atual foi possível por meio de erros e acertos à luz do que se passava na época dos fatos ocorridos, assim sendo, a arte brasileira é um reflexo da história do país e das diferentes etapas dessa trajetória.

Contemporâneo de Nina Rodrigues, o historiador Manoel Raimundo Querino (1851-1923) olhou para esta questão de outra forma e percebeu que, já em sua época, era possível nominar a arte pelos artistas a partir das origens. Seu texto mais relevante quanto a este assunto foi o artigo “*O colono preto como fator de civilização brasileira*”, publicado em 1918.

Incansável estudioso das manifestações populares, tendo contribuído significativamente para cultura, segundo o portal do Museu Afro Brasil⁸, Querino teve uma importância singular para todo e qualquer estudo das manifestações artísticas afro-brasileiras da atualidade:

Como pesquisador, coletou fontes orais e buscou o reconhecimento da contribuição do negro na história do Brasil. Seus escritos sobre personalidades negras e mestiças insurgiam contra o preconceito e a inferioridade que cercavam o negro deste país. Especialista na temática da formação social do Brasil, Querino renegou e combateu as previsões pessimistas que faziam intelectuais defensores do racismo científico como Gobineau e Lapouge, entre outros. O seu artigo “O Colono Preto como Fator de Civilização Brasileira”, apresentado no Sexto Congresso Brasileiro de Geografia, é uma resposta aos escritos de Nina Rodrigues⁹.

Manuel Querino, ao combater as ideias racistas de Nina Rodrigues em seu texto “*O colono preto como fator de civilização brasileira*”, apontou a perspectiva de olhar o negro a partir da História e a partir da produção estética, sugeriu que a arte dos negros e seus descendentes fosse reconhecida a partir de seus nomes.

O terceiro nome desta tríade de autores é o antropólogo baiano Arthur Ramos de Araújo Pereira¹⁰ (1903-1949), que escreveu o título “*O negro brasileiro*”, em 1949. Este estudioso acrescentou a percepção de que a arte negra ou arte afro-brasileira, de que tratava os estudos de Nina Rodrigues, poderia ser incluída no rol artes populares e/ou laicas.

Segundo Mattos (2014, p. 125), Arthur Ramos analisou não só acervos de museus da polícia – oriundos de diligências em casas de culto –, como também acrescentou, em suas análises, as artes populares e as artes consideradas laicas, posto que as batidas nos terreiros eram atividades recorrentes nas religiões de matrizes africanas.

Historicamente, os espaços (terreiros/casas) eram saqueados e suas imagens destruídas ou recolhidas pela polícia como prova material contra o “povo de santo”. Em poder da polícia, os objetos recolhidos constituíram o acervo material dos referidos museus analisados por Arthur Ramos em seus estudos. Destaca-se que a existência desses acervos, por sua natureza, constitui-se como prova material da intolerância religiosa da época.

As ideias de Arthur Ramos tornaram-no importante para a historiografia da arte afro-brasileira, pois possibilitam a recuperação da história da religiosidade africana a partir dos seus objetos de cultos, além disso, ampliam a perspectiva de Nina Rodrigues

⁸O **Museu Afro Brasil** é uma instituição pública, subordinada à Secretaria da Cultura do Estado de São Paulo e administrado pela Associação Museu Afro Brasil - Organização Social de Cultura.

⁹ Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/manuel-querino>. Acesso em: 10 fev. 2019.

¹⁰ Médico psiquiatra, antropólogo, psicólogo social e folclorista.

sobre a arte afro-brasileira, especificamente as que tinham função ritualista e de origem Iorubá¹¹ e Fon.

CONCLUSÃO

Neste breve ensaio, mobilizou-se certo número de autores que contribuem para o escopo teórico das diversas questões em torno da arte afro-brasileira. Diante dos tempos de silêncio, devido à história social dos povos africanos, que foram cruelmente escravizados, enfatiza-se a necessidade de reflexões sobre a emergência das definições apresentadas sobre a arte afro-brasileira, observando-se suas amplitudes, de modo a se reafirmar o importante papel de novas pesquisas acadêmicas, dos novos escritos sobre esse tema no âmbito da formação histórico-cultural do Brasil.

Dessa maneira, ressalta-se a importância dos três autores discutidos – Nina Rodrigues, Manuel Querino e Arthur Ramos – enquanto pioneiros e bases teóricas no que se refere à arte afro-brasileira. A percepção desses estudiosos, seus embasamentos políticos e a necessária observação de seus contextos históricos são cruciais para se compreender a arte afro-brasileira e a luta por seu reconhecimento, que culmina, indubitavelmente, na valorização das múltiplas identidades brasileiras.

Como estudos pioneiros, as perspectivas de Nina Rodrigues, Manuel Querino e Arthur Ramos servem de referência para outros autores, influenciando toda literatura posterior a eles, cita-se, por exemplo: José Mariano Carneiro da Cunha (1850-1912); Clarival do Prado Valladares (1918-1983); Manuel de Araújo Porto-Alegre (1806-1879) e outros pesquisadores que trataram da história social da arte brasileira, incluindo-se uma importante vertente: a arte afro-brasileira.

REFERÊNCIAS

ARAUJO, E. (org.). **A mão afro-brasileira: significado da contribuição artística e histórica**. 2. ed. rev. e ampl. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado de São Paulo/ Museu Afro Brasil, 2010.

CONDURU, R. **Arte Afro-Brasileira**. Belo Horizonte: Ed. C/Arte, 2007.

CUNHA, M. B.; NUNES, E.; SANDES, J. A. S. Nina Rodrigues e a constituição do campo da História da Arte Negra no Brasil. **Gaz. méd.** 76: Suplemento:S23-S28. Bahia/BA, 2006.

MATTOS, N. C. S. B. de. Arte afro-brasileira: contornos dinâmicos de conceito. **Revista da Pesquisa**, Santa Catarina, v. 9, n.11, 2014.

MUNANGA, K. Arte Afro-Brasileira: O que é afinal? In: AGUILAR, N. (org.). **Mostra do Redescobrimento. Arte afro-Brasileira**. Associação Brasil 500 anos. Artes Visuais. 2000.

RAMOS, A. Arte Negra no Brasil. In: **Cultura**, Rio de Janeiro, v. 1, n. 2, p. 189-212, 1949.

SILVA, D. de M; CALAÇA, C. F. **Arte africana e afro-brasileira**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

¹¹ Os Iorubas e Fon são povos oriundos da África Ocidental que habitavam a parte da Nigéria, de Benin e do Togo, ao serem trazidos para as terras brasileira foram chamados de Nagô produtores de “esculturas decorativas presentes nas ombreiras das portas. Outras esculturas são de altares de shango, representado sacerdotes e crentes com machados de dois gumes (oshe) e a cabeça campainha (sere).” GORZONI, Priscila. Arte e Geografia: a importância das esculturas das etnias africanas para a compreensão geográfica da África. **Revista Conhecimento Prático de Geografia**, São Paulo, n. 41, p. 8-13, 2010.

PODER FEMININO E REPRESENTAÇÃO DA MULHER NO TAMBOR DE MINA DO MARANHÃO¹²

*Mundicarmo Ferretti*¹³

INTRODUÇÃO

No Brasil, nas casas de culto de matriz africana mais antigas ou consideradas mais tradicionais, ao contrário do que ocorre em muitos outros contextos sociais, a mulher tem posição bastante elevada e, há muito, se apregoa a existência de um matriarcado em *candomblés* da Bahia e em terreiros de *mina* do Maranhão. Mas, como era de se esperar, o poder das mulheres nos terreiros não poderia ser exercido numa sociedade machista como a brasileira, sem alguns conflitos e contradições. Ruth Landes, comentando esse problema declara que Mãe Menininha do Gantois (BA) não teria se casado oficialmente porque, como mãe-de-santo, mandava e sendo casada teria de obedecer ao marido (LANDES, 2002, p. 200). No mesmo sentido, no tambor de mina as entidades espirituais femininas, além de numericamente inferiores, manifestam-se menos vezes do que as masculinas e são representadas geralmente como frágeis e infantis, como veremos mais adiante.

A existência de um matriarcado nos terreiros afro-brasileiros tem sido muito discutida. Na década de 1940 a polêmica foi estimulada por trabalhos da pesquisadora americana Ruth Landes sobre *candomblés* da Bahia, baseados em trabalho de campo por ela realizado entre 1938 e 1939. Naqueles trabalhos a autora chama a atenção para o poder das mães-de-santo em terreiros nagô e para a incidência de pais-de-santo e de homossexuais masculinos em casas de caboclos que, no final da década de 1930, já atingira em Salvador (BA) uma dezena.

Partidários da ideia do matriarcado nas casas de culto afro-brasileiras procuram explicar a sua existência remontando a tradições africanas: a mulher teria mais poder no Daomé; seria mais forte entre os nagô do que entre os bantu etc. (JOAQUIM, 2001, p. 126). Outros procuram a explicação para aquele poder das mulheres nos terreiros no próprio contexto brasileiro: circunstâncias históricas e culturais ligadas à escravidão; existência de matriarcado nas famílias negras e pobres da Bahia etc. (LANDES, 2002, p. 24; 350).

Apesar de se continuar afirmando a hegemonia das mulheres e a existência de matriarcado nas casas de culto de matriz africana mais antigas e consideradas mais tradicionais das capitais da Bahia e do Maranhão, sabe-se que ali, há muito tempo, homens não só recebem orixás e outras entidades espirituais, mas também chefiam terreiros de mina e de *candomblé*. Em São Luís do Maranhão, fala-se da existência no século XIX de pelo menos dois terreiros comandados por pais-de-santo: o de Manoel Teus Santos, onde teriam sido iniciadas a fundadora do Terreiro da Turquia (Mãe Anastácia) e a introdutora da mina em Belém do Pará (Mãe Doca), e o terreiro de Pai César, que funcionavam próximo a Casa das Minas. Segundo Ruth Landes (LANDES,

¹² Apresentado em 2020 no Simpósium Especial “Relações de gênero, mulher e feminino nas religiosidades de matriz africana e cultura popular - experiências, vivências e descrições etnográficas”, coordenado por Marilande Martins Abreu (UFMA) e Hippolyte Brice Sogbossi (UFS), na 32ª Reunião da ABA – Associação Brasileira de Antropologia (virtual). Retoma trabalho apresentado no IX *Simpósio Anual da ABHR* (Viçosa-MG, 1-4/05/2007) e na IV *Jornadas sobre alternativas religiosas em América Latina* (Buenos Aires, 25-28/09/2007), publicado em Dezembro de 2007, no 39º Boletim da CMF – Comissão Maranhense de Folclore.

¹³ Dra. em Antropologia; profa. Colaboradora do PPGCS-UFMA e pesquisadora do GP: MINA.

2002, p. 326), na época de sua pesquisa, os homens já eram maioria nas casas de caboclo de Salvador (BA), embora continuassem sendo minoria nos terreiros nagô. E, em São Paulo, conforme depoimento de Mãe Cidália à pesquisadora Maria Salete Joaquim, há muito existem mais pais-de-santo do que mães-de-santo (JOAQUIM, 2001, p. 107).

O aumento do número de homens como pais e filhos-de-santo, embora possa abalar o poder das mulheres na religião afro-brasileira, parece não abalar a hegemonia feminina nos terreiros, pois, como afirmou Cléo Martins em entrevista também concedida a Salete Joaquim, “a figura do pai-de-santo machão não é difundida no candomblé, mas sim o lado feminino do homem” (JOAQUIM, 2001, p. 107). E, se considerarmos que os sacerdotes do culto vodum no Benim (África), independentes do seu sexo, são denominados *vodunsi*, vocábulo que na língua fon significa “esposa de vodum”, podemos pelo menos admitir a possibilidade de uma matriz africana para a predominância do feminino na religião afro-brasileira, mesmo em terreiros de chefia masculina.

Na capital maranhense, embora desde meados do século XX tenha crescido o número de pais-de-santo do sexo masculino, o poder das mulheres continuou sendo exercido, mesmo em terreiros abertos por homens, uma vez que frequentemente nesses terreiros os pais-de-santo buscaram o apoio de mulheres mais velhas, de grande competência na mina, oriundas de casas mais antigas, como ocorreu no *Terreiro de Iemanjá*, do conhecido Pai Jorge Itaci. E, como naqueles terreiros mais novos de chefia masculina as mulheres ocuparam geralmente as posições hierárquicas imediatamente abaixo dos pais-de-santo (de *guia* e de *contra-guia*), deveriam assumir o comando dos terreiros por morte de seus fundadores, como de fato ocorreu no terreiro de Iemanjá, após o falecimento de Pai Jorge, em junho de 2003.

Mas esse retorno do poder maior às mulheres em terreiros de mina abertos por homens, não tende a ocorrer em todos os terreiros. Antes do falecimento de Pai Jorge, em alguns terreiros fundados por seus filhos-de-santo, como o de Pai Francelino de Xapanã, em Diadema (SP) e o de Pai Airton, em São Luís (MA), o número de homens recebendo voduns e encantados nos toques de mina já era significativo e iniciados do sexo masculino já estavam assumindo posições hierárquicas elevadas. Apesar disso, a existência de pai-pequeno no *Ilê Ashé Ogum Sogbô*, de Pai Airton, tem causado admiração em São Luís, embora essa função tenha surgido ali da subdivisão da função de *guia* em pai-pequeno e mãe-pequena (LINDOSO, 2007).

Mas a situação vantajosa das mulheres nos terreiros afro-brasileiros do Maranhão contrasta com o lugar destinado às entidades espirituais femininas no tambor de mina e com a representação da mulher em rituais realizados em terreiros da capital maranhenses.

Nas casas de culto de matriz africana de São Luís o “status” das entidades espirituais femininas parece reproduzir a ideologia machista dominante na sociedade brasileira, em especial no Nordeste. Além das entidades femininas serem numericamente inferiores, com exceção do terreiro jeje (Casa das Minas), incorporam menos frequentemente do que as masculinas e permanecem “em Terra” por um tempo menor do que elas. Na mina muitas entidades femininas são crianças, como as tobossi, que eram recebidas na Casa das Minas pelas vodunsis-gonjai (com iniciação completa) como “sinhazinhas”¹⁴ (FERRETTI, S., 1996; PARÉS, 2001), exibem características infantis (fala tepe-tepe etc.) ou demonstram fraqueza e dependência (FERRETTI, M., 1996).

Mas, ao apontarmos contradições existentes entre as representações das entidades

¹⁴ O termo *sinhazinha* é usado para “gente fina”. Como lembra Câmara Cascudo, foi usado no passado por escravos no tratamento às filhas de seus senhores.

espirituais femininas e a posição das mulheres nos terreiros de mina de São Luís, não estamos querendo negar a existência de gradação nas suas características. Na mina maranhense nem todas as mães-de-santo foram (ou são apresentadas como) tão fortes quanto Andreza (da Casa das Minas), Anastácia (do Terreiro da Turquia), Dudu (da Casa de Nagô), citadas por vários pesquisadores (SANTOS, M.R., 2001; SANTOS e SANTOS NETO, 1989; FERRETTI, S., 2002 e outros). E nem todas as entidades espirituais femininas são representadas como frágeis ou infantis. Existe uma gradação, tanto em relação ao poder das mães-de-santo e das mulheres em terreiros de mina quanto aos traços apontados para as entidades espirituais femininas. A entidade Maria Barba Soeira, conhecida como padroeira da mina e do terecô - tradição religiosa de matriz africana hegemônica em Codó e no interior do Maranhão (FERRETTI, M., 2001) -, associada a Santa Bárbara, e a Cabocla Mariana, filha do Rei da Turquia, também conhecida como “patrona da marinha”, por ter, conforme a mitologia, organizado uma esquadra para lutar ao lado de seu pai numa batalha contra os cristãos, dificilmente poderiam ser enquadradas como dependentes, submissas, frágeis e infantis.

Mas, abstraindo aquelas diferenças de grau, podemos afirmar que existe uma grande contradição entre a posição das mulheres e a representação das entidades espirituais femininas nos terreiros de mina da capital maranhense. Assim, apesar do nome oficial dos terreiros nem sempre refletir suas crenças e valores atuais, parece significativo que, num levantamento de cerca de 120 casas de culto de São Luís (MA) realizado por Maria do Rosário e Manuel Santos (SANTOS e SANTOS NETO, 1989), enquanto 60% dos terreiros de mina da capital eram dirigidos por mães-de-santo, menos de 20% dos que têm nome de santo ou de entidade espiritual tinham nomes femininos (Iemanjá, Rainha Rosa, Chica Baiana, Maria Bogi, Cabocla Ita, Nossa Senhora da Guia, Santa Bárbara). É possível que para aumentar ou garantir a participação das entidades femininas os terreiros de mina abertos por afro-descendentes (brasileiros) tenham passado a realizar anualmente para elas a *Bancada*, um toque especial (*Tambor das Tobossas*) e o *Baião* (ritual realizado para entidades femininas não africanas, geralmente nobres ou de categoria social elevada, em terreiros comandados por pais-de-santo que são também curadores ou pajés)¹⁵. Como só temos notícia da realização do Baião em duas casas (Casa Fanti-Ashanti e terreiro de Pai Aurílio, em Tajipurú) e esse ritual pertence à linha de cura, frequentemente considerada como de origem ameríndia, não está sendo objeto de análise nesse trabalho.

A *Bancada das Tobossas* (senhoras) é um ritual onde as entidades espirituais femininas ricamente vestidas, sentadas em banquinhos cobertos de renda ou com almofadas de seda e dispostas em torno de uma mesa preparada no chão distribuem, com a ajuda de auxiliares, doces, frutas e refrigerantes a crianças e a quem delas se aproxima. Envolve muita fartura e muito luxo, no que parece expressar o apreço dos “mineiros” por aquelas entidades. É possível que a *Bancada das Tobossas* tenha se inspirado em rituais realizados no passado na Casa das Minas na abertura do Carnaval (no Entrudo), com a participação das tobossi (“sinhazinhas”), ou em ritual realizado na 4ª Feira de Cinzas na Casa de Nagô, também denominado Bancada, em que as vodunsis em transe com suas entidades espirituais masculinas ou femininas distribuem alimentos torrados (milho, feijão, coco), frutas, doces e bebidas, especialmente para as pessoas mais amigas. Apesar

¹⁵ Igual estratégia foi também adotada na mina em relação às entidades espirituais indígenas, raramente encontradas na guma nos toques, a não ser quando se manifestam como caboclos (já aculturadas). Em São Luís muitas casas organizam também anualmente para elas uma festa ou ritual denominado Tambor de Índio, Borá ou Canjerê, onde se manifestam geralmente com modos considerados selvagens ou pouco civilizados, que os impossibilita de participar dos toques onde entidades caboclas são também recebidas (ver FERRETTI, M., 1997).

dos voduns da Casa das Minas também realizarem na 4ª Feira de Cinzas, no ritual denominado Arrambã ou Bancada, uma grande distribuição de frutas e de alimentos torrados, a distribuição de doces, de bebidas licores é realizada apenas no dia seguinte, para as pessoas mais ligadas ao culto, quando as vodunsis distribuem também fumo para uso em defumações. Fala-se que no passado as tobossi (“sinhazinhas”) costumavam também servir às suas visitas doces caseiros e outros alimentos (acarajé).

O *Tambor das Tobossas* (senhoras) é um toque realizado em diversos terreiros da capital maranhense para entidades espirituais femininas (como o da *Festa das Moças*, do Terreiro fé em Deus, de Mãe Elzita) onde as homenageadas, depois de algum tempo “em Terra”, costumam “dar passagem” a outras entidades espirituais, geralmente caboclas. Esse ritual parece inspirado nas danças realizadas no passado pelas tobossi (“sinhazinhas”), na Casa das Minas (anualmente no Carnaval e nas festas grandes, quando ocorriam), antes da chegada dos voduns, embora que ali ocorriam fora dos toques de mina, pois as tobossi não participavam deles. Tal como ocorre na Bancada, nesses rituais as entidades femininas se apresentam ricamente vestidas e se comportam de modo reservado.

A análise da *Bancada* e do *Tambor de Tobossa* (de senhoras) chama atenção para outros aspectos da representação da mulher no tambor de mina. Naqueles rituais as “senhoras” aparecem, frequentemente, com bonecas, como as tobossi (sinhazinhas - meninas), apesar de nunca brincarem com elas, e não raramente exibem um comportamento infantil: fala “tepe-tepe” (como a observada por nós em Rainha Madalena, no terreiro de dona Santana), expressão fisionômica dengosa ou infantil (observada em Iemanjá, no terreiro de Pai Jorge), dança dando pulinhos (observada no terreiro de dona Elzita, na Festa das Moças, e em Dona Douro, rainha ou princesa turca, em toque realizado no terreiro da Turquia) etc. Sem querer negar a existência desses traços em estereótipos de mulher da sociedade brasileira, interpretamos a sua presença nos referidos rituais como decorrente da associação realizada em terreiros de mina da capital maranhense entre as entidades femininas recebidas naqueles terreiros como “senhoras” (donas da cabeça), denominadas genericamente tobossas, e as tobossi da Casa das Minas - meninas recebidas naquele terreiro jeje como “sinhazinhas”, por vodunsis *gonjai* (com iniciação completa), fora dos toques de mina - antes da chegada ou depois da “subida” dos voduns. Não é por acaso que em muitos terreiros as entidades femininas, além de serem genericamente denominadas tobossas (termo que parece derivado de tobossi), usam uma manta de miçangas, similar as que eram usadas pelas tobossi (“sinhazinhas”) na Casa das Minas.

A associação havida entre tobossas (senhoras) às tobossi (“sinhazinhas”) da Casa das Minas pode ser interpretada como decorrente da forte impressão deixada no meio religioso afro-brasileiro maranhense pelas tobossi (“sinhazinhas”) que há muito deixaram de ser recebidas na Casa das Minas (jeje)¹⁶. Mas a reprodução pelas tobossas (senhoras) de características infantis das tobossi (“sinhazinhas”) deve ter sido facilitada por valores da sociedade patriarcal, pela ideologia machista que permeia vários aspectos da cultura brasileira e também por contradições existentes no comportamento das mães e filhas-de-santo provocadas pela sua inserção nos dois mundos, o do terreiro, matriarcal, e o de fora, patriarcal. Assim, as representações das entidades espirituais femininas tendem a se ajustar ao modelo de comportamento feminino que as vodunsis (filhas-de-santo) deveriam adotar

¹⁶ Como as tobossi só eram recebidas por vodunsis-gonjai e a Casa das Minas deixou de fazer iniciação completa, elas desapareceram da Casa em meados da década de 1970 (segundo cálculos de Sérgio Ferretti).

ou que adotam fora do terreiro e é possível que a representação ritual desse modelo atenuasse as tensões provocadas pela prática de formas contraditórias de ser mulher.

Já a boneca, que aparece na *Bancada das Tobossas* e às vezes também no *Tambor de Tobossa* (de senhoras), embora ela seja um brinquedo de criança (menina) e fosse usada pelas tobossi (“sinhazinhas”) na Casa das Minas, pode ser interpretado como símbolo de feminilidade (ou da maternidade), o que explicaria porque as tobossas (senhoras) não costumam brincar com ela, como as meninas e as tobossi (“sinhazinhas”)¹⁷. Nos terreiros de mina de São Luís a boneca aparece também como símbolo de nobreza, tanto na mina, como na cura (pajelança, encontrada em vários terreiros de mina), como nos foi explicado no terreiro de dona Santana: "princesa dança com boneca". Mas essa associação sugere mais uma vez a influência das tobossi (“sinhazinhas” – gente fina) da mina-jeje no perfil das tobossas dos terreiros abertos por brasileiros afro-descendentes, onde embora sejam cultuados voduns e orixás, são recebidas em transe principalmente entidades não africanas¹⁸.

É possível que o exercício de outro modo de ser mulher (o das tobossas/ senhoras) em terreiros de religião afro-brasileira, onde o poder das mães-de-santo sempre se fez sentir, possa levar ao desvio gradual desse padrão e contribuir para que as mulheres dos terreiros aceitem mais o modelo predominante na sociedade mais ampla – machista -, que tem sido tão responsabilizado pela inferioridade e exclusão da mulher em muitos contextos sociais brasileiros.

CONCLUSÃO

Na religião afro-brasileira, apesar da progressiva participação de homens nas funções sacerdotais e da multiplicação de terreiros chefiados por pessoas do sexo masculino, a mulher parece ser ainda maioria e o poder das mais velhas (gerontocracia feminina) continua atuante, mesmo nas casas fundadas por homens. Em nossos dias o matriarcado dos terreiros mais antigos, exercido geralmente por pessoas idosas, com muito tempo de iniciação na religião, convive com outras formas de poder em que mulheres, embora subordinadas a pais-de-santo exercem grande influência nos terreiros e tendem a assumir o seu comando por morte deles. Como em São Luís a participação masculina como médium de incorporação continua bastante controlada e raramente ultrapassa a 10%, a presença de 50% de homens no barracão, em transe com voduns e entidades espirituais não africanas, causaria não só de admiração, mas também reprovação. E, como ocorre frequentemente em outras denominações religiosas afro-brasileiras, a maioria dos pais e filhos-de-santo da mina tem um lado feminino bem desenvolvido ou consegue se integrar satisfatoriamente à estrutura feminina da religião, o aumento deles nos terreiros parece não abalar muito a hegemonia do feminino.

O número e a posição das entidades espirituais femininas no panteão do tambor de mina contrasta com a situação das mulheres nos terreiros. Além daquelas entidades serem ali minoritárias, quando a mulher é maioria, são representadas geralmente como meninas, filhas dos senhores (como as tobossi da Casa das Minas) ou, quando não são

¹⁷ Nos pejis cubanos a boneca é sempre encontrada com saias longas e rodadas, cobrindo as jarras de orixás femininos (negras, nas de Iemanjá, louras ou mulatas, nas de Oxum).

¹⁸ Como explica Câmara Cascudo, no Brasil, os escravos africanos chamavam sinhá as esposas de seus senhores e sinhazinha as suas filhas. Por extensão o termo sinhá passou também a designar “gente de boa família, bem educada, gente fina” (CASCUDO, 1988, p. 713).

crianças, como portadoras de características infantis (fragilidade, dependência etc.). Essa incoerência pode ser interpretada como decorrente da contradição existente entre a posição da mulher nos terreiros e fora deles ou da forte impressão deixada pelas tobossi da Casa das Minas¹⁹. A representação da mulher nos rituais do tambor de mina é, portanto, influenciada pela ideologia dominante na sociedade brasileira (machismo), mas muitos traços apresentados pelas entidades espirituais femininas no tambor de mina só podem ser bem interpretados levando-se em conta sua origem africana (cultura daomeana) e peculiaridades do campo religioso afro-maranhense (influência da Casa das Minas etc.). Assim, reproduz, em parte, a ideologia dominante na sociedade brasileira, mas apresenta aspectos que só podem ser bem interpretados conhecendo-se o contexto específico em que foi produzida. Ao mesmo tempo em que o culto às tobossi (sinhazinhas - meninas) na Casa das Minas e às tobossas (senhoras) em outros terreiros tem a ver com o matriarcado da mina, revela o machismo dominante na sociedade brasileira. Na mina as entidades espirituais femininas são objeto de um culto especial, dispendioso, mas são recebidas por um número menor de médiuns ou poucas vezes por ano e, fora da mina-jeje, permanecem "em Terra" por pouco tempo. Isto significa que, em última análise, deixam o campo livre para a atuação das entidades masculinas.

Embora não se possa dizer que na Casa das Minas (jeje) as tobossi (sinhazinhas/meninas) estão acima dos voduns nem que nos outros terreiros as tobossas (senhoras) são superiores às entidades espirituais masculinas, existe maior exigência para recebê-las. As tobossi (sinhazinhas/meninas) só eram recebidas na Casa das Minas por vodunsi com iniciação completa (gonjai) e nas festas e nas obrigações maiores ou mais "finas". E nos terreiros mais novos não se costuma receber as tobossas (senhoras) sem a realização de despesas especiais com roupas, adornos e comidas.

A importância da mulher no tambor de mina como mãe de terreiro e filha-de-santo associada à grande impressão causada pelas tobôssis da Casa das Minas (jeje) podem ser apontadas entre os fatores responsáveis pelo orgulho dos "mineiros" pelas suas "senhoras", pela existência nos terreiros de São Luís de rituais especiais para elas e pelo esmero com que esses rituais são realizados. Mas a representação da mulher no tambor de mina, embora apresente muitos traços em comum, varia de casa para casa. É de se esperar que apresente diferenças significativas quando se compara: casas dirigidas por mulheres com casas dirigidas por homens; terreiros de mina abertos por africanas para voduns e orixás ou apegados aos modelos das Casas das Minas e da Casa de Nagô com terreiros de mina abertos por afro-descendentes e comandados espiritualmente por entidades caboclas ("brasileiras"); terreiros de mina mais apegados aos modelos das duas casas abertas por africanas com casas que se definem como mina mas que introduziram elementos do terecô, da umbanda ou do candomblé.

REFERÊNCIAS

ALVARENGA, Oneyda. **Tambor de Mina e Tambor do Crioulo**: registros sonoros de folclore nacional brasileiro II. São Paulo: Biblioteca Pública Municipal, 1948.

BERNARDO, Terezinha. **Negras, mulheres e mães: lembranças de Olga de Alaketu**. São Paulo: EDUC; Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

¹⁹ Segundo dona Lúcia, chefe da Casa de Nagô, na época com mais de 100 anos de idade, só existia tobossi na Casa das Minas, a Casa de Nagô tinha menina e não tobossi, que, ao que tudo indica, é uma categoria de criança, marcada por grande distinção.

BIRMAN, Patrícia. **Fazer estilo criando gênero**: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ/Relume, 1995.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 6 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1988.

FERRETTI, Mundicarmo. **Desceu na guma**: o caboclo do Tambor de Mina no processo de mudança de um terreiro de São Luís - a Casa Fanti-Ashanti. São Luís: SIOGE, 1993.

----- . **Encantaria de “Barba Soeira”**: Codó, capital da magia negra?. São Paulo: Siciliano, 2001.

----- . A mulher no Tambor de Mina. **Mandrágora: gênero, cultura e religião**, Marília, ano 3, n. 3, p. 33-41, 1996.

----- . A representação do índio em terreiros de São Luís. **Pesquisa em Foco**, São Luís, ano 5, n. 5, p. 47-57, 1997.

FERRETTI, Sérgio F. **Querebentã de Zomadônu**: Etnologia da Casa das Minas do Maranhão. 2ª ed. rev. atual. São Luís: EDUFMA, 1996.

FERRETTI, Sérgio F. Andresa e Dudu – Os Jeje e os Nagô: apogeu e declínio de duas casas fundadoras do tambor de mina maranhense. In: SILVA, Vagner G. (Org.). **Caminhos da alma**: memória afro-brasileira. São Paulo: Summus, p. 15-47, 2002.

JOAQUIM, Maria Salete. **O Papel da liderança religiosa feminina na construção da identidade negra**. Rio de Janeiro: Pallas; São Paulo: Educ, 2001.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. 2 ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.

LINDOSO, Gerson Carlos Pereira. **Pluralismo e diversidade afro-religiosa em terreiros de mina no Maranhão**: um estudo etnográfico do modelo ritual do Ilê Ashé Ogum Sogbô. 2007. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) – PPGCS/UFMA, São Luís, 2007.

PARÉS, Luis Nicolau. O triângulo das tobosi, uma figura ritual no Benim, Maranhão e Bahia. **Afro-Ásia**, Salvador, nº 25-26, p. 177-213, 2001.

SANTOS, Maria do Rosário C. **O caminho das matriarcas Jeje-Nagô**: uma contribuição para a história da religião afro no Maranhão. São Luís: FUNC, 2001.

SANTOS, Maria do Rosário C. e SANTOS NETO, Manoel dos. **Boboromina**: terreiros de São Luís, uma interpretação sócio-cultural. São Luís: SECMA/SIOGE, 1989.

SILVA, Vagner G. da (Org.). **Caminhos da alma**. Memória afro-brasileira 1. São Paulo: SUMMUS, 2002.

TEIXEIRA, Maria Lina Leão. “Lorogum – Identidades sexuais o poder no candomblé”. In: MOURA, Carlos Eugenio M. de (Org.). **Candomblé: religião do corpo e da alma**: tipos psicológicos nas religiões afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, p. 197-225, 2000.

**DO BOI DE VIANA AO BOI DE PINDARÉ:
reflexões acerca da formação do sotaque da Baixada na capital**

Carolina Martins²⁰

Em São Luís, até pelo menos a primeira metade do século XX era marcante a movimentação dos trabalhadores no porto da cidade, antes localizado nas margens do atual centro histórico. Eram estivadores, marítimos e terrestres, que passavam o dia entre as embarcações e os armazéns carregando mercadorias e outros produtos que abasteciam a cidade. Era ali no porto, local de trabalho, que também confraternizavam e realizavam suas brincadeiras, dentre elas o famoso Bumba meu boi. Nas últimas décadas do século XIX, por exemplo, era o Boi da Rampa dos estivadores que fazia a alegria da rapaziada que utilizavam a rampa – local de embarque e desembarque – para ensaiar e apresentar o grupo nas noites juninas. Este grupo era conhecido em São Luís, se tornando “afamado” e temido, já que, vez ou outra seus brincantes demonstravam sua valentia ao encontrar cordões contrários pelas ruas e vielas de São Luís. A presença do folguedo como diversão dos trabalhadores do porto é algo que vai se estender até as primeiras décadas do século XX e irá coincidir com o surgimento dos primeiros grupos de Bumba que mais tarde serão considerados como representantes do sotaque da Baixada ou Pindaré.

Em São Luís do Maranhão, podemos comprovar que os cordões de Bumba já circulavam desde pelo menos 1828, ano em que houve o registro de uma ocorrência policial no interior de um grupo que brincava nas ruas do centro da cidade. Porém, podemos sugerir que os Bumbas já circulavam por aqui bem antes, pelo menos desde as últimas décadas do século XVII. Ao longo do século XIX, encontramos inúmeras notícias de jornal que demonstram como a presença do folguedo ultrapassou os séculos - chegando até o século XXI – é claro que diferente, sempre se adaptando e se modificando de acordo com as circunstâncias. Durante todo esse tempo, não observamos nos registros da imprensa e tampouco na documentação dos arquivos de polícia, nenhuma menção aos sotaques, o que nos leva a supor que não havia um padrão ou estilos de Bumba diferentes. Neste período, é mais provável que predominava em São Luís os grupos que hoje são categorizados como sotaque da Ilha ou de matraca e a maioria dos seus pontos de apoio (o que hoje são consideradas as sedes/barracões) se localizavam no chamado interior: Maioba, Maracanã, Mocajutuba, São José dos índios, etc.

A relação dos estivadores com o Bumba e a chegada de novos trabalhadores de outras regiões do Maranhão, sobretudo no pós-abolição, acabou trazendo uma nova configuração à brincadeira que já era realizada na capital. É que juntamente com os bens materiais - roupas, objetos pessoais, etc – eles trouxeram também seus costumes e modos de fazer específicos de suas regiões, dentre eles o do Bumba meu boi. Foi assim que, no ano de 1940, alguns estivadores naturais da baixada maranhense fundaram o Boi de Viana, primeiro grupo da capital a reunir o pessoal da região, que se diferenciava dos grupos de São Luís com relação ao estilo (ritmo, indumentárias, instrumentos).

O Boi de Viana, criado na década de 1940, era de propriedade do Sr. José Apolônio Martins e reunia muita gente no seu cordão. Entre estas pessoas estavam João Cânciao, Coxinho, Apolônio Melônio, dentre outros mestres, nascidos na baixada maranhense e antigos estivadores. Nas entrevistas realizadas em 2014 com mestres e

²⁰ Carolina Martins é doutora e mestra em História Social pelo PPGH-UFF. Membro do Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular (GPMINA-UFMA), do Grupo de Estudos Cultura Negra no Atlântico (CULTNA-UFF) e da Comissão Maranhense de Folclore (CMF).

cantadores que participaram da fundação e dos primeiros anos do Boi de Pindaré, este afamado grupo foi recorrentemente citado como o “pai da malhada”, ou seja, como o primeiro grupo que teria reunido as pessoas da baixada na capital. Esta afirmação fica clara na declaração de Mestre Castro²¹: “o pai pra nós da época é o Viana”²². Viana é um município localizado na baixada ocidental maranhense, e o Boi sendo denominado Boi de Viana, logo era considerado como “boi da baixada”. No depoimento que Mestre Apolônio Melônio²³ concedeu ao projeto *Memória de Velhos*, explicou com mais detalhes a formação deste grupo chegando a afirmar que quase todos os integrantes do cordão eram do município de Viana. Cito o trecho logo a seguir:

Quando trabalhava no transporte de caminhão, a nossa sede ficava em cima de um sobrado em frente a um dos portões da entrada da Feira da Praia Grande. Embaixo funcionava o botequim do Mamude e tinha um senhor chamado Chico Canguçu que foi o primeiro dono do Boi de Viana. Ele me convidou para formar um grupo e perguntou se eu queria “mandar” o boi. Disse sim e formamos uma turma com quase todas as pessoas do município de Viana. (Apolônio Melônio. *Memória de Velhos*)²⁴

Certamente, neste caso, a organização destes sujeitos em torno do bumba-boi partia do ambiente de trabalho. Dessa forma, observa-se que, de acordo com o depoimento de Mestre Apolônio Melônio, foi no ambiente de trabalho, que se organizou a turma de bumba-boi, com o cuidado em escolher o “mandante”, aquele que iria organizar a brincadeira. Ainda de acordo com Mestre Apolônio Melônio, Chico Canguçu, que teria sido o primeiro dono do Boi de Viana trabalhava com o transporte de coco-babaçu do município de Viana para São Luís. Só posteriormente é que José Apolônio assumiu o comando do grupo.²⁵

Mestre Zé Olhinho²⁶ em depoimento para o projeto *Memória de Velhos* recorda bem deste boi, quando narra suas primeiras experiências assim que chegou à capital na década de 1950: “Era o boi de Viana, do finado José Apolônio, de que João Cância fazia parte. Era justamente o mesmo sotaque da minha terra.”²⁷ Com a batida marcada por “caixas”, o Boi de Viana trazia para a capital do Maranhão um estilo de bois que seria comum em vários lugares da região da baixada.²⁸ Observa-se pelos depoimentos que mesmo sendo considerado como um autêntico boi da baixada pelos seus brincantes, o Boi

²¹ Hermínio Castro é natural do povoado Bacurizeiro, município de São Vicente Férrer. Atual amo do Boi de Pindaré.

²² Entrevista concedida em 2014.

²³ Apolônio Melônio era natural de São João Batista, chegou a São Luís no ano de 1939 e exerceu a profissão de estivador marítimo. Foi um dos fundadores do Boi de Pindaré, do qual mais tarde se desligou e fundou, em 1972, o Boi da Floresta/Turma de São João Batista.

²⁴ *Memória de Velhos*, Volume VII. Pg. 77

²⁵ Entrevista realizada em 15 de janeiro de 2015. José Apolônio Martins, conhecido como Zé Apolônio, era natural de Viana, chegou a São Luís entre as décadas de 1930-1940 e exerceu a profissão de estivador terrestre em São Luís.

²⁶ José de Jesus Figueiredo, conhecido nas rodas de bumba como Zé Olhinho, é natural do povoado Tabocas, no município de São Vicente Férrer. Chegou a São Luís em 1956 e exerceu a profissão de estivador terrestre. Nos anos 1960 começou a brincar boi em companhia de João Cância e Coxinho, no Boi de Pindaré. Na década de 80, Zé Olhinho rompeu com o grupo e fundou o seu próprio boi, o Boi Unidos de Santa Fé.

²⁷ *Memória de Velhos*. Volume V. P. 101

²⁸ Até hoje existem grupos de bumba meu boi na região da baixada que utilizam caixas na percussão.

de Viana não se destacou a ponto de ser considerado como um sotaque específico, sendo classificado na maioria das vezes como um “boi do interior”, ou como um “boi de matraca” pelos jornais e folcloristas da época. Interessante observar que mesmo para Careca, cantador de Bumba meu boi e filho de João Cância, - e que faz parte de uma geração de cantadores mais nova - o Boi de Viana continue a ser a referência como o precursor deste sotaque na capital. Mesmo considerando este fato, Careca não deixa de destacar o papel de seu pai, João Cância dos Santos, na reelaboração e consolidação do sotaque da Baixada/Pindaré na capital:

Foi o primeiro boi de sotaque da baixada [se refere ao Boi de Viana]. Mas tinha um pequeno detalhe que eu digo. Foi que João Cância, papai, ele que criou o sotaque de Pindaré. Sabe por quê? Porque o boi de Viana era tocado com caixa, tinha pandeiro e caixa.²⁹

Nas entrevistas, o grupo denominado “Boi de Viana” é apontado como o precursor do sotaque da baixada na capital maranhense, talvez por ter sido o primeiro a reunir, entre seus brincantes, os migrantes dessa região. Nos anos 1950, já era considerado que existiam diferenças de estilos entre grupos de Bumba meu boi, fato observado nas notícias sobre os concursos que eram realizados neste período e que já admitiam esta diversidade. Como exemplo, podemos citar o concurso realizado no ano de 1955, quando os cordões de bois foram divididos em dois grupos: sotaque da Ilha e sotaque de zabumba, não havendo ainda referência ao sotaque da baixada.³⁰ Dessa forma, partindo dessas informações, podemos indagar sobre que elementos teria o Boi de Viana para os brincantes o diferenciarem dos demais? O Boi de Viana, por ser um grupo que levava o nome de um município da região da baixada maranhense, estaria acionando para si uma identidade específica e por isso, atraía pessoas, em sua maioria, oriundas de municípios que se concentram, principalmente nesta região?

As imagens capturadas pelas lentes do fotógrafo francês Marcel Gautherot nos anos de 1940 referentes ao Boi de Viana e os depoimentos podem ajudar-nos a responder alguns destes questionamentos.³¹ Além dos instrumentos tais como pandeiros cobertos com couro animal, matraca e tambor-onça, a indumentária dos brincantes é também um marcador de diferenças e remetem quase que diretamente ao “sotaque” de um lugar específico. O chapéu dos vaqueiros à cangaceira com as penas viradas para cima, o formato em coroa do cocar dos índios e a presença de personagens “bichos” (cachorro, raposa, onça) nas comédias conferiram a este grupo específico uma distinção importante e podem indicar elementos relevantes sobre uma possível “identidade baixadeira”, uma vez que se marca a diferença relativa a outros grupos de boi conforme indicam algumas entrevistas.³² Sobre as características do Boi de Viana, Mestre Zé Olhinho apresenta uma explicação que esclarece estas questões: “*Ele é considerado baixada por que o gênero é*

²⁹ Entrevista realizada em 07/06/2014.

³⁰ BARROS, Antônio Evaldo Almeida. *O Pantheon encantado: culturas e heranças étnicas na formação de identidade Maranhense (1937-1965)*. 2010. Dissertação (Mestrado em História). UFBA

³¹ Estas imagens estão disponíveis no site do Instituto Moreira Salles: <https://ims.com.br/titular-colecao/marcel-gautherot/> e são apresentadas com mais detalhes em MARTINS, Carolina Christiane de Souza Martins. *Política e Cultura nas histórias do Bumba meu boi*. São Luís, século XX. Dissertação (Mestrado em História Social). PPGH-UFF. 2015

³² Mestre Zé Olhinho, Mestre Castro e Francisco Aroucha (antigo Cazumba do Boi de Pindaré) reforçam esta afirmação.

da baixada. As brincadeiras que usam esse tipo de indumentária é baixada. As cantigas, as toadas todas são baixada”.³³

Para se compreender como se deu a criação de outros grupos de bumba-boi a partir do Boi de Viana é preciso considerar as situações de conflito que podem permear as relações internas aos cordões de boi. Abmalena Sanches afirma que os trabalhos referentes ao bumba-boi quase nunca abordam o “conflito” que pode estar presente internamente aos grupos, deixando-se transparecer uma imagem harmônica destas relações. A autora destaca três formas de conflito presentes no Bumba meu boi maranhense. O primeiro é o conflito inter-grupo, no qual observa-se que o alvo é justamente o grupo adversário ou, utilizando uma linguagem boieira, é o “contrário”.

O segundo é o conflito individual, entre os cantadores de grupos contrários que lançam toadas de desafio uns para os outros e por fim, há o conflito interno, mais reservado e íntimo. Neste caso, observa-se uma disputa interna pelo poder do grupo. O conflito interno pode resultar em brigas, desentendimentos e separações entre os integrantes do cordão e, conseqüentemente, no surgimento de outros grupos.³⁴ A partir dessa noção de conflito é que podemos entender o surgimento de diferentes grupos de bumba-boi da baixada na capital. A primeira cisão ocorrida entre os cantadores do Boi de Viana foi entre Apolônio Melônio e José Apolônio, em 1959. O motivo de ter deixado o grupo é contado por Mestre Melônio:

O motivo da minha saída do grupo foi um caso estranho que aconteceu comigo. Nós estávamos ensaiando e Quintino Viveiros foi convidado para cantar com a gente. Houve um problema que não me recordo bem. Eu estava sem beber nada e fiquei bêbado. Quintino estava cantando e fiz uma coisa que até hoje não faço: cortar a toada do colega. Cortei a toada dele e meu cheira gritou: ei meu cheira, você tá bêbado? Nesse momento acordei, percebi que não estava agindo certo e na mesma hora saí da brincadeira.³⁵

A vergonha sentida por Mestre Apolônio Melônio em quebrar um código da ética boieira, se podemos falar assim, causou sua saída do Boi de Viana. Logo em seguida há uma nova cisão e saem os Mestres Coxinho, João Cância e outros brincantes que, juntamente com Apolônio Melônio irão formar o Boi de Pindaré. Sobre esta cisão há uma versão recorrente nestes depoimentos. Apresento um trecho da entrevista de Careca que contém elementos interessantes e oferecem explicações sobre este fato. Quando perguntado se sabia como havia ocorrido a separação de João Cância e José Apolônio, ele diz:

“O seu Apolônio [Melônio] não me contou com detalhes, mas eu sabia por que mamãe me contou! Veio uma senhora com uma promessa, uma senhora de Alcântara. O marido dela tava devendo, ele fez uma promessa pro santo de fazer uma boiada, ele conseguiu a graça, mas ficou devendo pra fazer uma matança de boi. Mas ele queria um boi daqui de São Luís. Ele queria levar o boi de seu Apolônio, de Viana. Aí quando ela chegou, ela disse pro seu Apolônio – “meu velho, eu queria que o senhor fosse lá

³³ Entrevista realizada em 30/11/2014

³⁴ SANCHES, Abmalena. “O UNIVERSO DO BOI DA ILHA”: um olhar sobre o bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão. 2003. Dissertação (Mestrado em Antropologia), UFPE.

³⁵ Memória de velhos. Vol. VII. P. 78. O Sr. Apolônio Melônio narra a mesma história no depoimento gravado por Mestre Castro em agosto de 2014.

no interior, mas olha, eu não tenho dinheiro, o barco tá alugado, tem comida, cachaça pra vocês fazerem o ritual da morte do boi porque o meu marido tá perseguido, tá sonhando muito”. [risos] Aí ele disse – “Olha, muito obrigado, mas o meu boi não sai daqui pra fazer graça pra morto”. Ele era muito assim, mal educado, o Zé Apolônio. Aí João Cância tava sentado bem perto dele e disse – “Meu velho, o seguinte, já que nós estamos em período de ensaio, deixa a gente ir lá, tá o barco aí tudo... a gente vai e aproveita e ensaia, faz um ensaio” ele respondeu – “Olha, palavra de rei não volta atrás, eu disse que não vai, não vai!”. Aí papai ficou assim, chamou Apolônio Melônio, chamou Coxinho – “rapaz, borá lá”. E Apolônio ainda disse – “e quem for não brinca mais no meu boi”. [...] Na volta, papai disse assim – “rapaz, é o seguinte, vou lá no Preto pra ver se ele já amansou”. O velho foi lá com a rapaziada e quando foi entrando ele disse: - “João Cância, diz que foi muito bonito lá, né?” Papai pensou: “vixi, tá bem com a gente”. - “Foi, meu velho, faltou o senhor lá.” Conversa daqui, conversa dali, papai perguntou: - “e quando é que vai ser o ensaio?” - “Ensaio? Vocês não estão mais aqui! Não falei que palavra de rei não volta atrás?” Aí papai disse: - “Rapaz, bora fundar um boi, quem vem?” Aí veio Apolônio [Melônio], Coxinho... e a primeira reunião que fizeram foi na Ponta d’areia.³⁶

Neste trecho da entrevista de Careca, alguns pontos merecem destaque para a compreensão do universo boieiro maranhense. O primeiro deles é a dimensão religiosa que pode ser observada na “promessa”. De acordo com o depoimento, o Boi de Viana foi solicitado por uma pessoa de fora do grupo para fazer uma matança, ou seja, a encenação da morte do boi com objetivo de pagar uma promessa feita a São João. Segundo Regina Prado, na região da baixada maranhense, fazia parte dos costumes as pessoas contratarem grupos de bumba-boi para se apresentar em suas casas como forma de pagamento de promessas. Nesse caso, o promesseiro arcava com as despesas e o boi brincava “solto”, ou seja, todas as pessoas do lugar poderiam assistir à apresentação gratuitamente.³⁷ No caso acima, a mulher convocou o Boi de Viana para ir se apresentar no município de Alcântara para pagar a promessa de seu marido.

Outro ponto é a questão da autoridade, envolvendo também aspectos da hierarquia, pois a desobediência implica em conflitos, e conseqüentemente, cisões no interior do grupo. Zé Apolônio exercia de fato o papel de líder maior e ameaçou quem desrespeitasse sua ordem em não realizar a viagem, quando afirmou: “Quem for não brinca mais no meu boi”. Diante da desobediência de seus cantadores e brincantes, Zé Apolônio os desliga do grupo e estes se organizam para formar um novo boi sob a liderança de outro homem. Percebe-se neste depoimento que a autoridade do dono do boi era algo que não poderia ser desrespeitado, a ponto de Zé Apolônio renunciar a boa parte de sua turma, inclusive dos cantadores. Destacamos também a presença de uma áurea mística no processo de fundação do Boi de Pindaré, pois os brincantes foram para a cidade de Alcântara pagar a promessa de um senhor que já estava sendo ameaçado em sonho pelo “Santo”. No retorno dessa viagem, após a desavença com o velho Apolônio, fundaram outro boi na praia da Ponta d’Areia, em São Luís, considerada um lugar de Encantaria, onde até hoje os brincantes do Boi de Pindaré realizam homenagens à Iemanjá e à “Sereia”.

³⁶ Entrevista realizada em 07/06/2014.

³⁷ PRADO, Regina. *Todo ano tem: as festas na estrutura Social Camponesa*. São Luis: Edufma, 2007.

Para fins expositivos, destaquei quatro pontos deste depoimento que considero relevantes no sentido de ilustrar uma versão mais ampla acerca da criação do Boi de Pindaré e sobre as relações sociais que o caracterizam: a religiosidade, marcada pela responsabilidade no cumprimento de promessas ao santo; a autoridade do amo, considerando a hierarquia entre os brincantes e que não poderia ser desrespeitada; o mundo dos encantados, observando a relação do boi com o sobrenatural e, por fim, o surgimento de outros grupos a partir das dissidências entre brincantes e cantadores, que refletem o conflito no interior dos mesmos.

Nas entrevistas que foram realizadas, há outras versões para este fato que não diferem significativamente daquela narrada por Careca. Entretanto, optei em citar e enfatizar esta narrativa por encontrar nela aspectos relevantes e que podem oferecer uma visão mais abrangente. Mestre Apolônio Melônio e Mestre Zé Olhinho, por exemplo, destacam em suas falas a personalidade difícil de Zé Apolônio: “Ah! Eles saíram porque eram maltratados!”³⁸ Como dito acima, o conflito e as desavenças são relativamente comuns no interior dos grupos de bumba-boi de São Luís.

João Cância dos Santos, “o Preto”, maneira como alguns entrevistados se referem a ele, já tinha uma posição de destaque no grupo a ponto de levar consigo outros cantadores para formar um novo boi em São Luís. Esse boi que estava nascendo, entretanto, conforme seus brincantes, vai se distinguir do Boi de Viana principalmente pela mudança na cadência do ritmo, mais lento em comparação com o antecessor. Outra distinção é que enquanto o Boi de Viana apresentava-se também com personagens de animais, o Boi de Pindaré praticamente os extinguiu.

Quanto à pessoa de João Cância, as narrativas de pessoas que conviveram com ele o apontam como portador de uma genialidade artística. João Cância tem uma importância significativa na história do bumba-boi do Maranhão por ter consolidado o estilo de bois de Baixada/Pindaré em São Luís, como destacaram os entrevistados. Nas entrevistas é recorrente a ideia de que criou este sotaque na capital maranhense na década de 60. Como já mencionado, apesar de já existir um bumba que agregava pessoas da baixada, não havia ainda uma marca que o tornasse peculiar, distinto. O que João Cância fez, seguindo os relatos, foi agregar alguns elementos do Boi de Viana, tais como parte das indumentárias, e incorporar um ritmo mais cadenciado como dito acima. Mestre Zé Olhinho enfatiza, no seu depoimento, esta questão:

Esse sotaque mais cadenciado, mais bem aprimorado foi João Cância quem criou, pode ter certeza! E não precisava um monte de pandeiros, como hoje a brincadeira coloca. O boi de Pindaré era três pandeiros, três marcações que era o Brasilino, o Juçara e o finado Chico Jacaré, um exímio repinicator. [...] E aí o João Cância se afastou do boi de Viana, fundou o Pindaré e manteve o pandeiro, grande e pequeno com uma pegada mais cadenciada.³⁹

Mesclando elementos de bois da baixada propriamente dita com inovações no ritmo e nos instrumentos, o Boi de Pindaré era, nas décadas de 1960 e 1970, um dos maiores grupos de boi de São Luís, como é possível observar nas memórias dos entrevistados. Seguindo a linha de pensamento de Abmalena Sanches, talvez participar de um grupo grande de Bumba-meu-boi na capital proporcionava a estes sujeitos um

³⁸ Entrevista realizada em 5/01/2015

³⁹ Entrevista realizada em 30/11/2014

sentimento de importância e status que alimentava a sua autoestima⁴⁰. Para além disso, podemos sugerir que o Bumba também se constituísse para estes sujeitos um canal de expressão, numa sociedade que se apresentava profundamente desigual, no caso, São Luís do Maranhão.

A principal questão que acredito ser mais importante nesse processo de criação de um novo grupo de boi na década de 60 e, por conseguinte, de um novo sotaque, é a mobilização destes sujeitos. Grande parte daqueles que participariam da criação, e posteriormente, do desenvolvimento do Boi de Pindaré eram estivadores, negros e sem muitos recursos materiais, além de serem migrantes de municípios do interior do estado. E, mais importante do que isso, é o fato de ser este grupo aquele que irá se destacar nas rodas de bumba-meu-boi de São Luís na década de 1970. Pressupõe-se, portanto que algumas barreiras foram quebradas por estes sujeitos que conseguiram um sucesso que poucos grupos de Bumba meu boi haviam alcançado neste período em questão. E que barreiras seriam essas? barreiras de classe social, barreiras de cor... É preciso considerar que muitos não eram escolarizados, mas se destacaram nas suas composições de toadas, como é o caso do cantador Coxinho, autor de uma das toadas de Bumba meu boi mais famosas do Brasil.

Assim, tomando como base as reflexões da historiadora Martha Abreu, podemos sugerir que a organização destes sujeitos em torno do Bumba-meu-boi tornava possível a expressão das suas “esperanças, desejos e expectativas”⁴¹ através de toadas e também nas representações das *comédias* e *palhaçadas*, momento em que se apresentavam fatos do cotidiano de maneira cômica. Isto é também observado no bom relacionamento que mantinham com as autoridades e pessoas influentes, como no caso de João Cândia, e nas toadas que reverenciavam políticos.⁴² O Bumba-boi permitia a estes sujeitos, em sua maioria negros, com baixa escolaridade e migrantes de municípios do interior do estado, se movimentarem e se expressarem numa São Luís que se apresentava bastante desigual, conquistando espaços e distinção que resultará, no caso do Boi de Pindaré, numa ascensão artística que marcará a história dos bumbas no estado.

X-X-X

⁴⁰ SANCHES, Abmalena. *O universo do boi da Ilha: um olhar sobre o bumba-meu-boi em São Luís do Maranhão*. 2003 Dissertação. (Mestrado em Antropologia). 2003.

⁴¹ ABREU, Martha. Cultura política, música popular e cultura afro-brasileira: algumas questões para a pesquisa e o ensino de História. In: Soihet, R.; Bicalho, M. F.; Gouveia, M. F. *Culturas políticas: ensaios de história cultural, história política e ensino de história*. Rio de Janeiro: Mauad, 2005.

⁴² Cito aqui a toada de Coxinho em homenagem a José Sarney: “Zé Sarney nasceu em Pinheiro/Estado do Maranhão/se criou no São Bento/dentro daquela região/ele agora é Presidente da República/é governador da nação/Zé Sarney foi deputado/e governou o Maranhão/passou a Senador/cresceu em sua posição/ele agora é Presidente da República/tá com a faca e o queijo na mão/Pra quem Deus promete não falta/não joga à toa no chão/ se ele prometeu, ele dá/entrega na sua mão/no comando brasileiro/nós tem um filho do Maranhão/Maranhão é meu torrão/é meu berço verdadeiro/terra de compositor/que conhece o mundo inteiro/trabalhou até botar/Zé Sarney no comando brasileiro.” Coxinho/1985. *Fortuna ou a mensagem de Zé Sarney*. In: CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *As toadas do Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luís, 1985

PRÁTICAS ESPETACULARES NA SEMANA SANTA:

Uma análise na perspectiva etnocenológica da “Procissão da Fugida” e “Procissão do Encontro” em São Luís-MA.

*Edson Mendonça da Costa*⁴³

*Italo Silva Costa*⁴⁴

*Jéssica Felix da Silva Figueredo*⁴⁵

*José Airton Pereira Leite*⁴⁶

RESUMO

As procissões são práticas que existem desde a Antiguidade até os dias de hoje, realizadas por diferentes indivíduos e crenças, onde cada indivíduo acompanha uma procissão por diversos motivos, desde a devoção por determinado santo, pagamento de promessas ou até mesmo por curiosidade. Sempre rodeadas de simbologias, as procissões são acompanhadas por uma grande quantidade de pessoas. Para realizar este trabalho de pesquisa acompanhamos durante a semana santa duas procissões em São Luís-Ma. Este trabalho pretende fazer uma análise na perspectiva dos estudos realizados sobre Etnocenologia na disciplina Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira ministrada pela professora Flávia Andresa no curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão. descreveremos como acontece a Procissão da Fugida realizada na Capela de Bom Jesus dos Navegantes no Centro de São Luís e a procissão do Encontro que parte da Capela de Bom Jesus dos Navegantes e da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos. Realizaremos também reflexões acerca do poder da imagem sobre o homem utilizando os estudos de Adauto Novaes.

Palavras-chave: Etnocenologia. Práticas espetaculares. Religiosidade.

1. Procissão: Um breve histórico

Procissão, segundo o dicionário Melhoramentos, é “uma reunião ordenada de clero e fiéis que desfilam no interior de uma igreja ou pelas ruas em sinal de devoção”. Palavra originária do latim *processione*, que significa “marchar para frente”. As procissões religiosas existem desde a Antiguidade até os dias de hoje e são realizadas por diferentes culturas. Sempre rodeadas de simbologias, as procissões são acompanhadas por uma grande quantidade de pessoas, denominadas fiéis. Cada fiel acompanha uma procissão por diversos motivos, desde a devoção por determinado santo, pagamento de promessas ou até mesmo por curiosidade.

O Brasil, país onde a miscigenação impera, existe uma grande quantidade de manifestações religiosas, dentre elas a procissão, cerimônia antiga que apesar dos avanços tecnológicos, ainda contem características de suas primícias. Trata-se de uma manifestação de fé pública coletiva, onde os fiéis saem em cortejo, na maioria das vezes pelas ruas da cidade em culto à divindades. Segundo Rosendahl

No Brasil, a participação bastante acentuada das irmandades nas igrejas e o predomínio do aspecto devocional dos fiéis, expresso por meio das procissões,

⁴³ Graduando do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão.

⁴⁴ Graduando do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão.

⁴⁵ Graduando do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão.

⁴⁶ Graduando do curso de Licenciatura em Teatro na Universidade Federal do Maranhão.

das romarias, das promessas e das festas dedicadas aos santos, dão um caráter eminentemente social e popular à prática religiosa do catolicismo brasileiro, que, como salientam os historiadores, constituiu a cultura religiosa mais original e mais rica que o país já produziu (Rosendahl, 2012, p.57)

O catolicismo é a religião predominante no Brasil, logo, o termo procissão é diretamente associado às práticas religiosas católicas. Contudo, outras religiões também realizam práticas com características procissionais, mesmo que nomeiem com outros termos, tais como: marchas, caminhadas, carreatas, etc.

No âmbito católico é possível encontrar uma pluralidade de manifestos que cultuam à santos e vida e morte de Jesus Cristo durante todo o ano litúrgico. Destacam-se as manifestações religiosas que acontecem no período da Quaresma⁴⁷ iniciando com a Missa de Cinzas⁴⁸, passando pelo Tríduo Pascal⁴⁹ e encerrando com a Missa da Ressurreição⁵⁰ (domingo de páscoa). Durante a programação da Quaresma acontecem procissões no Brasil inteiro como a Procissão da Fugida, Procissão do Encontro, Procissão do Senhor morto, assim como acontecem também Missas especiais.

1.1 Procissão da Fugida

Para realizar uma pesquisa etnocenológica é preciso antes de tudo que o pesquisador vivencie o seu objeto de estudo. Nesse sentido, foi necessário acompanhar, assim como, os fiéis e sacerdotes, a Procissão da Fugida.

A Procissão da Fugida é uma cerimônia que simboliza a fuga de Jesus Cristo para o Monte das Oliveiras, realizada em São Luís/MA no ano de 2019, na capela Bom Jesus dos Navegantes. A imagem do Senhor Bom Jesus é transladada da Capela dos Navegantes para a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos também conhecida como Igreja de São Benedito.

No dia da cerimônia que teve início às 18:00 horas, os fiéis reúnem-se na porta da igreja portando terços e velas aguardando o início da procissão. Como figura de destaque temos a imagem do Senhor Bom Jesus em um andor que sai coberto com um tecido de cor roxa (que representa a cor da penitência), esse andor é carregado por oito homens da comunidade que são voluntários. A formação do cortejo se dá por: um coroinha na frente segurando uma cruz procissional, seguido por mais três coroinhas carregando incensários e velas, todos usando vestes brancas. A cor roxa também se apresenta na roupa do Padre.

A procissão acontece pelas ruas de São Luís até o destino final com cânticos e rezas que se repetem durante todo o cortejo, contudo, fora esses momentos de manifestações dos fiéis, a procissão segue silenciosa durante boa parte do percurso. Durante a cerimônia várias paradas de descanso são realizadas pois, o andor é muito pesado. Os homens que carregam o andor utilizam códigos para se comunicarem:

⁴⁷ A Quaresma é o tempo litúrgico de conversão, que a Igreja marca para nos preparar para a grande festa de Páscoa. A Quaresma dura 40 dias; começa na quarta-feira de cinzas e termina no Domingo de Ramos.

⁴⁸ A missa de cinzas é uma cerimônia realizada na quarta-feira de cinzas, dando início a Quaresma. Na cerimônia o padre utiliza as cinzas das folhas de ramos do ano anterior, para fazer o sinal da cruz na testa dos fiéis dizendo: “Lembra-te que és pó, e ao pó voltarás.”

⁴⁹ O tríduo Pascal refere-se às celebrações dos três mistérios: paixão, morte e ressurreição.

⁵⁰ A Missa da Ressurreição marca o fim da programação da Semana Santa e comemora-se a vitória da vida sobre a morte.

Gancho= Pausa para Descanso; Ombro=Levantar e Continuar. Pulso=Abaixar o andor. O comportamento dos fieis é marcado por extrema reflexão pela imagem que não é vista.

Ao chegar no destino supracitado é realizada a reza do último mistério e enfim a imagem é descoberta encerrando assim a cerimônia.

1.2 Procissão do Encontro

A Procissão do Encontro é uma importante cerimônia litúrgica da Semana Santa de responsabilidade da Irmandade dos Navegantes. Foi realizada no dia 07 de abril de 2019 e consiste em representar o encontro do Senhor Bom Jesus e Nossa Senhora das Dores.

A imagem do Senhor Bom Jesus é transladada da Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos para a esquina da praça João Lisboa e a imagem de Nossa Senhora das Dores é transladada da Capela Bom Jesus dos Navegantes para encontrar-se com a imagem do Senhor Bom Jesus na esquina da Igreja do Carmo.

Na procissão do Encontro além das duas imagens que são carregadas em andores, destaca-se a presença da personagem bíblica Verônica, que segundo relatos bíblicos encontrou Jesus no caminho do Calvário, onde enxugou o seu rosto com um lenço, que ficou reproduzida sua imagem.

As duas imagens são colocadas frente a frente gerando grande emoção e comoção dos fiéis presentes. Nesse momento o silêncio impera em memória da dor e sofrimento de Maria ao ver seu filho flagelado, seguindo depois pela leitura de trechos da bíblia pelo padre.

Logo após esse momento, a procissão retorna (com as duas imagens) para a Igreja de Santo Antônio e durante essa volta, são feitas algumas paradas onde a personagem Verônica sobe em cima de uma banqueta e entoia um cântico em frente a Imagem do Senhor Bom Jesus. Com auxílio de um lenço, faz menção de enxugar o rosto ensanguentado de Jesus e mostra uma imagem com o rosto de Jesus pintado para o público.

A procissão segue e ao se aproximarem da Igreja de Santo Antônio, realizam-se a encenação das três quedas de Jesus. Dentro da Igreja, a personagem Verônica entoia mais uma vez seu canto e abrem-se as cortinas que mostram ao fundo o calvário encerrando assim a procissão.

2. Etnocologia como ferramenta de pesquisa

A Etnocologia é o estudo nas diferentes culturas das práticas e dos comportamentos humanos espetaculares organizados (PCHEO) e torna-se uma possibilidade de analisar elementos espetaculares que fazem parte dessas práticas.

O olhar etnológico valoriza o olhar estético sobre o estudo e desaprova o Etnocentrismo, pois o pesquisador deve ter a visão ampliada despida de preconceitos e no momento da pesquisa torna-se um ser participante do seu objeto de estudo. Daniela Amoroso nos diz que a etnologia

[...] trata-se de um aprendizado adquirido através da pesquisa de campo, da vivência, das entrevistas, das interações, que são métodos pré-requisitos para a qualidade da leitura estética. E essa leitura estética será tão menos etnocêntrica

quanto maior o envolvimento, o conhecimento e o respeito desse pesquisador [...] (AMOROSO,2010, p.4)

Sendo o termo “espetáculo” e suas derivações, definido como aquilo que é admirável, prende a atenção, o que é contemplado, é interessante destacar que dentro da Etnocologia a forma espetacular é ampla, pois segundo (PRADIER, 1999,p.24) espetacular seria “Uma forma de ser, de se comportar, de se movimentar, de agir no espaço, de se emocionar, de falar, de cantar e de se enfeitar. Uma forma distinta das ações banais do cotidiano”, ou seja, os ritos procissionais analisados neste trabalho apresentam características espetaculares apresentadas nessa pesquisa.

Segundo Chérif Khaznadar:

A Etnocologia estuda, documenta e analisa as formas de expressões espetaculares dos povos, quer dizer, as manifestações espetaculares [...] que são fruto de uma elaboração [...] seguindo regras estabelecidas.

(KHAZNADAR: 1999:58)

A classificação dos objetos espetaculares se dá nos conjuntos: objetos substantivos (artes do espetáculo), objetos adjetivos (ritos espetaculares) e objetos adverbiais (formas cotidianas). Podemos categorizar que as procissões se enquadram dentro do conjunto de objetos adjetivos, pois em suas realizações apresentam características espetaculares e extra cotidianas. Durante a sua realização aparecem como elementos cotidianos as rezas, as músicas litúrgicas e leituras das passagens bíblicas e como elementos rituais as imagens sacras carregadas durante o cortejo, representação do encontro de Jesus Cristo e Virgem Maria e o canto de Verônica.

O poder da imagem

Não é de hoje que as imagens apresentam poder sobre as pessoas. Nos séculos passados as únicas imagens que existiam eram as imagens sacras que poderiam ser vistas nas igrejas.

Durante as procissões acompanhadas nesta pesquisa, foi possível identificar a devoção dos fiéis em relação às imagens sacras. Na procissão da Fugida, onde a imagem vai coberta durante toda a cerimônia, observamos um idoso que acompanhava o percurso segurando a ponta da cruz de madeira que ficava aparecendo no andor. No primeiro momento imaginávamos que ele estava ajudando a segurar, pois trata-se de um andor muito pesado. Ao final da cerimônia dirigimo-nos até ele perguntamo-nos o motivo de sua atitude durante a procissão. Prontamente ele respondeu que fazia aquilo por devoção. Outro fato importante observado aconteceu durante a procissão do Encontro nos momentos finais quando acontece a representação das três quedas de Jesus Cristo à caminho calvário. Os homens que carregam o andor simulam a queda pendendo o andor para o lado direito. Esse momento é marcado por forte comoção dos fieis onde alguns inclusive choram. Ao término da cerimônia as imagens de Bom Jesus e Nossa Senhora das Dores são colocadas lado a lado dentro da igreja e ficam ao alcance dos fieis onde os mesmos rezam, fotografam e tocam as imagens, em especial tocam as feridas da imagem de Jesus Cristo. Diante dessas observações é possível identificar o terceiro grau do poder da imagem que Aduino Novaes nos diz que

Há três graus de ausência. Há por consequência três graus de poder da imagem para medir o tipo de coisa que ela é capaz de tornar presente [...] aquilo que está *absolutamente* ausente, quer dizer, aquilo que nunca pode estar presente, que jamais poderia nem poderá estar presente, porque é por essência ausente deste

mundo: os do além, e os seres sobrenaturais, transcendente se torna imanente, penetra neste mundo. Inversamente, graças à imagem, graças às imagens, o olhar que as contempla eleva-se deste para um outro mundo.

(NOVAES, 2005, p.30-31)

Torna-se claro para nós segundo Novaes que, a imagem faz presente aquilo que está ausente. E quando nos referimos a imagens sagradas e consagradas sua fala tem um peso ainda maior, já que ele afirma que ela deixa de representar o divino, ela se torna o divino, que se apresenta a si mesmo (NOVAES, 2005).

Novaes nos faz refletir sobre a ilusão gerada em nós pela transparência da imagem que apresenta o ser ausente. E que quanto mais transparente se torna a imagem mais não a vemos, pois, o seu grande poder é justamente o de não aparecer. Vemos o modelo representado, mas não a imagem. Vemos o modelo do Bom Senhor Jesus, mas não o próprio Jesus. Através dessa ilusão de transparência que atribuímos poder a ela, assim tornando-se presente.

3 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Como enfatizamos no início, as procissões têm sobrevivido há séculos. E mesmo em meio a tanta informação, avanço das tecnologias digitais, e excesso de imagens que freneticamente são lançadas aos nossos olhos, momentos como os das procissões principalmente (em relação as esculturas usadas durante a cerimônia) são momentos em que podemos afirmar que arte e imagem juntam-se novamente tornando-se a mesma coisa. Pois se para Novaes, para que haja imagem é necessário o pensamento, a reflexão, adoração, devoção e fé existente durante todo o percurso dessas manifestações religiosas, comprovam o quanto esses ritos são merecedores de nossa investigação.

A etnocelologia proporciona um olhar que está além de uma análise científica e metodológica. Permite-nos experimentar e viver um pouco daquilo que investigamos.

Durante todo o ano litúrgico dezenas de manifestações são realizadas e milhares de fiéis de todas as regiões do Brasil fazem testemunho a sua fé.

Contudo, é de se levar em consideração também sendo como ponto muito importante a ser questionado, a profundidade do conhecimento das pessoas que organizam e lideram esses ritos espetaculares, já que durante nossa investigação o próprio padre que realizava a cerimônia simplesmente não sabia explicar os significados e simbologias acerca desses manifestos. E ao questionarmos alguns fiéis os mesmos também não sabiam falar muito sobre, mesmo participando daqueles acontecimentos a muitos anos.

Seria um grande problema para o catolicismo ninguém saber nada sobre as muitas simbologias primitivas que são representadas atualmente? Ou isso não importa desde que seja realizada anualmente ainda que ninguém saiba explicar nada?

REFERÊNCIAS

AMOROSO, Daniela Maria. **Etnocelologia: conceitos e métodos a partir de um estudo sobre o samba de roda do Recôncavo baiano.** In: CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 6, 2010, Porto Alegre.

KHAZNADAR, Chérif. **Contribuição para uma definição do conceito de etnocenologia**. In: BIÃO, A.;GREINER, C. (Orgg). Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: Annablume,1999.

Melhoramentos dicionário língua portuguesa. São Paulo: Editora Melhoramentos,2009.

NOVAES,Adauto (org). **Muito Além do Espetáculo**. São Paulo: editora SENAC São Paulo, 2005.

PRAIDER, Jean-Marie. **Etnocenologia**. In: BIAO, ARMINDO E GREINER, CHRISTINE. In, Etnocenologia: textos selecionados. São Paulo: ANNABLUME, 1999.

x-x-x

FOFÃO, ENTRE O ESPETÁCULO E A RESISTÊNCIA⁵¹

Vilcilene Ramos da Silva

Dentre todas as festas populares existentes no mundo, o carnaval é uma das mais importantes sob a ótica de confraternização entre as pessoas de uma sociedade. Nesse sentido, muito já se estudou sobre a origem e história do carnaval.

As festas de culto ao Dionísio que também era conhecido como Baco, em Roma, que já acontecia há mais de três mil anos na Grécia eram celebrações profanas, que se estendiam por três dias. Durante esse período, os pagãos dançavam, cantavam e faziam orgias, em uma espécie de vale tudo. Esse era conhecido como deus brincalhão, do deboche e da irreverência (OLIVEIRA, 2000). Segundo Valença (1996), a base dessas festas era a inversão, que se dava através de uma teatralização coletiva. Mulheres e homens faziam pinturas em suas faces e roupas para se descaracterizarem os seus papéis comuns na sociedade e os faziam assumir outros, com isso homens pobres podiam se tornar reis por um dia e mulheres posavam de damas. Também de forma abstrata os foliões falavam dos governantes e para eles, como se estivessem os criticando, sempre no anonimato, já que estavam com aparência diferente devido à fantasia.

A tradição pagã atravessou séculos e culturas até que, na Idade Média, a igreja católica lhe impôs sua marca, não exercendo sobre ela certa censura: máscaras, fantasias, danças, sensualidade, bebedeira e outros excessos eram tolerados, com maior ou menor boa vontade, dependendo do papa, com a justificativa de que seria uma despedida dos prazeres da carne para entrar na quaresma.

O carnaval difundiu-se por toda a Europa. Em Portugal, ao contrário de outros países da Europa, o carnaval não se caracterizou pelo refinamento dos bailes de máscaras, como os franceses e italianos. Desde o século XVII, os portugueses brincavam nas ruas de Lisboa um carnaval diferente. Correndo desordenadamente de um lado para o outro, atirando ovos crus, líquidos de toda espécie, farinha e substâncias da cidade do Porto

⁵¹ Baseado em monografia de graduação em Artes Visuais, orientada pela Profa. Dra. Elisene Castro Matos, defendida em 12/2019.

participavam de um tipo de carnaval característico da Península Ibérica e que passou para as Américas portuguesas e espanholas (VALENÇA, 1996).

De acordo com Louzada (1998 apud SANTOS, 2006, p. 54),

“o carnaval chegou ao Brasil em meados do século XVII”, o qual foi influenciado pelas festas carnavalescas que aconteciam na Europa, ao longo da história, transformaram-se na maior festa popular do país. Não se pode negar: o carnaval é descendente do Entrudo e a sua importância cultural, política, econômica e social para o país é inquestionável. O Entrudo teve uma boa receptividade dos brasileiros, que, naturalmente, possuem um caráter festivo, apesar das inúmeras proibições e interdições que marcaram a sua trajetória. O Entrudo no Brasil tinha os mesmos objetivos e princípios portugueses, além de ser uma “expressão da sociedade patriarcal brasileira, marcadamente assentada numa profunda desigualdade socio racial” (FRY et al apud MIGUEZ, 2009, p.32).

O negro, recém-chegado ao Brasil, já era um motivo de preocupação para uma sociedade elitista e europeizada (MONICA, 1999).

Segundo Martins (2000):

As camadas inferiores, principalmente os grupos de negros e de mulatos, estavam praticamente impedidas de se reunir e dançar nas ruas e avenidas centrais, e até mesmo nas ruas de seus bairros, podia apenas desempenhar o papel de expectadores ao longo das calçadas. Às vezes se revolta: grupos de funcionários subalternos, de artesãos, de operários, de doqueiros, aos quais se juntava toda uma turma de desempregados e de vagabundos, buscavam sambar nas proximidades das grandes artérias centrais, desafiando a polícia, o que terminava muitas vezes num conflito que podia chegar ao derramamento de sangue, considerado fatores de desordem, tal ousadia terminava sempre na Delegacia.

Os negros e os índios contribuía para a afirmação dos seus valores na festa carnavalesca. Uma afirmação, a princípio, não planejada nem elaborada; surgida pela espontaneidade e pelo simples desejo de brincar o carnaval e participar da folia.

Em alguns países como a França, o carnaval acontecia em forma de desfiles urbanos, ou seja, os carnavalescos usavam máscaras e fantasias. Embora outros personagens fossem de origem europeia, foram incorporados ao longo do tempo no carnaval brasileiro tais como: Rei momo, pierrô, colombina etc.

Martins (2013) apresenta o “Carnaval dos Cordões”, como uma etapa mais rica no carnaval maranhense, iniciada no século XIX. Nesse século, as brincadeiras de rua principiaram a se diversificar, coligando novos grupos sociais que iam de pequenos proprietários, pequenos comerciantes a trabalhadores livres que utilizavam as fantasias para fazer julgamentos aos serviços públicos. Os blocos de rua firmaram sua raiz no carnaval de São Luís na primeira metade do século XX, não tinham influências externas diretas. Porém, com o passar do tempo foram mudando seus traços e costumes através do contato com outras culturas e também por influências dos próprios organizadores e brincantes.

Em meio a 1935, com exposições teatrais nas casas e nas ruas, o Cordão do Urso⁵² era seguido de um pequeno conjunto musical, essas apresentações tinham em seu rol, domador, macaco e cachorro. Assim, nessa variedade do “carnaval de cordões” surge o *Fofão*, inspirado em personagens do carnaval europeu. (LIMA, 2000).

O Fofão é um personagem muito antigo do carnaval. Sua principal função é causar espanto e assustar as pessoas nas ruas pela sua aparência grotesca e seus trejeitos. Sua chegada é anunciada com um barulho característico, causado por esferas de ferro (guizos) pressas as extremidades dos braços, pernas e em volta do pescoço fazendo movimentos de abrir os braços levantando-os, alternado aos de pernas e gritando a frase “U lá...lá”. Muitas vezes chega a causar medo em adultos e principalmente em crianças. Normalmente andam em grupos, formado por amigos ou por agrupamento de pessoas vestidas do personagem. Uma das principais características desse personagem é o anonimato, pois escondem sua identidade. A sua indumentária é composta por uma máscara de papel machê ou feita de tecido preto, ambas com o nariz fálco, uma roupa alongada, luvas e tênis, o que normalmente dificulta a identificação do sexo do brincante, sendo que o personagem circula o tempo todo fantasiado e somente ao retornar a sua casa irá tirá-la, salvo o caso de ser reconhecido, então levantará a máscara deixando-a sobre a cabeça por um breve período. O Fofão segura uma boneca em uma das mãos, que ao aproximar-se de alguém, finge entregá-la, numa tentativa de interação com público bem como uma forma de pedir algo, normalmente dinheiro. Empunhando uma varinha na outra mão, defendem-se de um provável ataque de cachorros, já que circulam por muitos lugares, sempre caminhando.

Borrvalho (2017) transcreve uma “especulação poética”, como ele mesmo diz do jornalista Azevedo Neto:

(...) que o Fofão nasceu da apropriação de um folião pobre, negro, carroceiro da periferia de São Luís, que ao pretender participar do Cordão do Baralho(4) fantasiado de Pierrô, e sem dinheiro para comprar os tecidos tradicionais, apelou para o Chitão de estampado bem colorido. Como não era bom costureiro, talhou e coseu um macacão muito frouxo. Ao moldar a gola peculiar do Pierrô viu que o resultado era outro desastre, pois esta não armava e estava cheia de pontas. O mesmo acontecia com os punhos e as barras da calça do macacão dando mais uma aparência de bobo-da-corte. Então, como iria ele entrar no bloco? Seu traje estava descomposto para a personagem pretendida. E para não perder o tempo e o dinheiro já gastos, resolveu então colocar guizos na gola, punhos e barras e, em vez de fazer a pintura no rosto como um Pierrô, passou a moldar uma máscara que representasse uma tristeza tão profunda condizente com a roupa pronta. Elaborou então uma careta grotesca usando argila e papel com grude de tapioca de goma que resultou em um rosto tão deformado e triste, com nariz fálco e gigantesco, olhos esbugalhados, acnes na testa e no rosto, um lado do queixo exageradamente inchado e alguns dentes fora da boca semi-aberta. Para completar, amarrou um pano que segurava o queixo, preso sobre a cabeleira e saiu gemendo como se sofresse de uma aguda e interminável dor de dente. Juntou a isso uma boneca velha e uma vara para enxotar os cachorros que o atacassem e saiu pelas ruas num gestual de pulos esquisitos e gemendo: “Ô...Ô...Ô...Ô – Lá lá” como se esmolasse para ajudar sua filhinha, a boneca.(BORRALHO, 2017,p.04).

⁵² Era uma brincadeira que representava a intimidade que os carnavais maranhenses tiveram com o circo e o teatro (MARTINS, 2000, p.85).

Alguns descrevem que tem procedência no bufão medieval que tem a mesma memória do bobo da corte, cuja função fundamental era a de fazer rir. Outros asseguram que o fofão descende do Polichinelo da Comédia Del Arte italiana (LIMA, 2000).

Segundo a artista visual Marlene Barros (2018, s/p):

Nosso fofão é de origem portuguesa veio com a família real para o Brasil e certamente quando chegou aqui deve ter recebido uma boa dose de intervenção de negros dos índios e todas as outras raças que vieram principalmente no nosso estado, porque aqui ele é o fofão, em outros lugares ele se parece um pouco com o nosso, tem outro nome, mas fofão é só aqui. É uma figura muito importante que faz parte do nosso carnaval.

Não há dúvida que a máscara do *Fofão* é um produto artístico e como tal acaba por assumir, como por exemplo, dentro da comunidade da Madre de Deus, em São Luís do Maranhão, certo ‘monopólio social de competência artística’ (BORDIEU, 1974, p. 283).

Esse monopólio aparentemente inofensivo gera disposições que simbolicamente irão marcar as diferenças de classe. Essas diferenças determinam o sociogênesis do usuário da máscara, pois no início quem usavam eram negros e pobres, oriundos das comunidades mais pobres ou usuários e construtores das mesmas (GONÇALVES, 2007).

Quando os Blocos Tradicionais⁵³ surgiram, eram conhecidos como o Bloco do Tambor Grande, depois Bloco dos Ritmos, suas fantasias eram a do *Fofão*, porém na época só os homens participavam (MOREIRA NETO, 2016, p.43), mas havia também os blocos de fofões e pessoas que saíam com essa fantasia sozinha pelas ruas.

Conforme o crescimento da violência na cidade, em 2009, o Governo do Estado baixa uma portaria através da Secretaria de Segurança Cidadã de nº 58/2009 que determinava o limitado acesso dos brincantes fantasiados no carnaval, justificando a medida como “preventivo e repressivo, objetivando a tranquilidade de toda comunidade e a manutenção da ordem pública, proibindo que muitos locais públicos e privados, em grupos ou isoladamente o uso de fantasias, adornos e brincadeiras que atentem contra a moral ou o decoro da família e só permitia o uso de máscaras que oferecessem facilidade no processo de identificação das pessoas (MARANHÃO, 2009).

(...) visando coibir a violência na cidade, logo, os tradicionais fofões, fantasia característica dos festejos de momo, praticamente não seriam vistos pelas ruas, haja vista que as máscaras escondem totalmente o rosto das pessoas e de certa forma facilitariam a ação de bandidos. Na época, houve uma divisão de opiniões, pois alguns achavam que se aumentasse o contingente de policiais, seria bem eficaz. Essa violência na capital gerou uma migração de brincantes para os interiores do Maranhão (EXTRA GLOBO, 2009).

Esse personagem sendo tão popular foi ao longo dos anos se descaracterizando, as mascaras outrora artesanais sendo substituídas por látex, oriunda de outros lugares. sem luvas, sem guizos, sem boneca e sem varinha. Os “guizos” quando ainda usam, a maioria são improvisados, feitos de tampinhas de metal achatadas presas à roupa que fazem um barulho quando o personagem se movimenta, porém incomparável ao barulho

⁵³ São blocos que têm um figurino próprio que contam com muita exuberância, além do ritmo. As batucadas nos tambores são feitas com as mãos espalmadas, com força e precisão nos intervalos entre uma batida e outra para que haja cadência.

dos guizos usados outrora. Já não eram praticamente vistos durante o período momesco nas ruas. raros artesões ainda se lançavam a produção das máscaras.

É de grande relevância comentar que o grupo de teatro Laboratório de Expressões Artísticas (LABORARTE) começa a organizar o “Carnaval de Segunda”, em 1990, convidando todos os grupos do carnaval de rua a congregarem-se em novo espaço, na rua e praça frente ao casarão colonial que ocupa, no centro. Até hoje constitui um evento maior do carnaval de rua em São Luís. Mais tarde, o mesmo LABORARTE apresentaria o espetáculo de carnaval “Te gruda no meu fofão”, que mostra um fofão encontrando brincadeiras do carnaval de rua antigo (ASSUNÇÃO, 2000/2001, p.171).

Isso coaduna com o relato de Reis (2016), que faz alusão ao carnaval de segunda que ocorre todo ano no LABORARTE:

Quando a gente começou a fazer o carnaval de segunda a 28 anos, foi de retomar a brincadeira na rua, esse carnaval de rua sadio, valorizando os personagens do carnaval, o fofão, cruz diabo, dominó, o arlequim, aí tinha a brincadeira do urso, macaco, cachorro. Então a gente tava trazendo novamente isso porque na época era final da década de 80 por aí, o carnaval estava muito restrito a passarela do samba, e aí a gente começou a fazer esse carnaval de rua.

Destaca-se também em 2019 a criação do Blocão dos Fofões, que surgiu na Oficina de máscaras de fofões oferecida pelo Departamento de Assuntos Culturais- DAC, com a necessidade de reviver antigos carnavais e exaltar esse personagem. Integrantes da oficina reuniram-se, chamaram também os amigos e formaram um bloco que a cada ano está aumentando o número de foliões que não querem que esse personagem caia no esquecimento.

Observa-se que mesmo atravessando períodos de contratempos que inviabilizaram o uso da fantasia de fofão, esse personagem sempre continuou vivo na memória de muitas pessoas durante todo esse tempo e tentam resgatar essa figura emblemática e cativante do carnaval de São Luís, seja através da empolgação ao relembrar antigos carnavais, ao fantasiar-se e sair pelas ruas, ou mesmo através de oficinas, exposições, enfim resistindo para que nunca o façam cair em esquecimento.

Bibliografia consultada:

ASSUNÇÃO, M. Resgatando o carnaval de rua: a fuzarca maranhense contra a homogeneização nacional-global. **Revista USP**, 159-178. (2000-2001).

BARROS, Marlene. **História de carnaval: história de fofão**. 6 de fev. de 2018. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=AWfXAzpMbD0>>. Acesso em: 28 nov. 2019 (a citação foi transcrita através do vídeo da TV UFMA).

BORRALHO, Tácito. **A máscara na cultura popular (folgedos maranhenses)**. 2017. Ainda não foi publicado. Tácito Freire Borralho. Prof. Dr. Adjunto do Departamento de Artes Cênicas do Centro de Ciências Humanas / UFMA – dramaturgo, ator / diretor – Diretor Artístico da Companhia Oficina de Teatro / COTEATRO.

BOURDIEU, Pierre, **A economia das trocas simbólicas**. (Introdução, organização e seleção de Sergio Miceli). São Paulo: Perspectiva, 1974.

EXTRA GLOBO. **Uso de máscaras está proibido no carnaval de São Luís do Maranhão**. 2009. Disponível em: <<https://extra.globo.com/noticias/brasil/uso-de->

[mascaras-esta-proibido-no-carnaval-de-sao-luis-do-maranhao-241147.html](https://www.maranhao.gov.br/mascaras-esta-proibido-no-carnaval-de-sao-luis-do-maranhao-241147.html)>. Acesso em: 08 out. 2019.

GONÇALVES, Ivan Veras. **A máscara do fofão no seu contexto artístico e sociológico**. Monografia Universidade Federal do Maranhão, São Luís, 2007.

LIMA, Carlos de. As Bonecas do Maranhão. **Comissão Maranhense de Folclore**, Boletim On-Line nº 16, ago, 2000.

MARANHÃO. Portaria nº 58/2009. **Proíbe o uso de máscaras no carnaval**. Maranhão, 2009.

MARTINS, A. A. **Carnavais de São Luís**. São Luís: Halley S.A., 2013.

MARTINS, Ananias. **Carnaval de São Luís: diversidade e tradição**. São Luís: SNALUIZ, 2000.

MIGUEZ, Paulo César. Carnaval é patrimônio imaterial da cidade. **A Tarde**, Salvador, 08 fev. 2009. Suplemento A6-A7, n. 32.813.

MONICA, Laura. **Turismo e folclore um binômio a ser cultuado**. São Paulo: Global, 1999.

MOREIRA NETO, **Euclides**. Ajuntamento de Memórias. São Luís: EDUFMA, 2016.

OLIVEIRA, Antônio Pereira. **Turismo e desenvolvimento**. São Paulo: Editora Revista e Aplicada, 2000.

REIS, Rosa. **Conheça a história do Carnaval de São Luís**. TV Assembleia - 6 de fev. de 2016. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=RuQAnjV_OGc>. Acesso em : 20 nov. 2019.

SANTOS, Nilton Silva dos. "**Carnaval é isso aí. A gente faz para ser destruído!**": carnavalesco, individualidade e mediação cultural. Tese (Doutorado) – UFRJ/Instituto de Filosofia e Ciências Sociais/Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, Rio de Janeiro: UFRJ/IFCS/PPGSA, 2006.

VALENÇA, Rachel. **Carnaval: para tudo se acabar na quarta-feira**. Rio de Janeiro: RelumeDemará, 1996.

x-x-x

A DANÇA DO GUARÁ: tecendo narrativas sobre a memória da cultura da comunidade de Estandarte-MA.

*Ronaldy Matheus Ramos da Silva*⁵⁴

Essa pesquisa não pretende estabelecer uma linha narrativa em torno apenas do seu objeto de estudo, mas busca fazer uma intersecção entre a prática aqui analisada e questões referentes à memória, ou seja, não apresentaremos apenas a Dança do Guará em suas instâncias práticas e teóricas, mas para além disso, gostaríamos de estabelecer uma relação temporal de efemeridade entre a Dança e a memória do povo estandartense.

⁵⁴ Graduando do Curso de Licenciatura em Teatro da Universidade Federal do Maranhão.

Quando eu ainda era criança, a minha mãe guardava vários álbuns de fotografias, algumas ficavam espalhadas por vários lugares da casa. Tinha uma, em específico, que na época já era antiga, com algumas manchas derivadas da ação do tempo. Era a minha mãe, vestida toda de branco, segurando um arvoredor todo enfeitado com papéis, um guará caído no topo e algumas pessoas ao redor. Apesar da curiosidade, eu nunca perguntava nada a respeito daquele registro.

Nos meados do ano 2018, estive em um evento, cujo tema em discussão era a arte popular e a performance, este propunha uma abordagem em torno do fazer cultural do maranhão em uma perspectiva temporal, entre a tradição e a contemporaneidade. Ao término, o espaço de falas foi aberto para que o público perguntasse ou contribuísse de alguma forma com a mesa. Naquele momento eu estava muito sensibilizado com a fala do ⁵⁵Jandir Gonçalves, uma vez que o mesmo apresentou diversas manifestações culturais da baixada maranhense por meio de registros fotográficos e videográficos de tais tradições, elementos esses muito familiares para mim. Ao pedir a fala, compartilhei a minha angústia de pertencer a uma comunidade do interior do maranhão que tem uma ancestralidade cultural muito rica, mas que estava à beira do esquecimento, porque suponho que com o avanço das tecnologias digitais, algumas peculiaridades do modo de ser daquele povo estavam sendo modificadas ou mesmo esquecidas. Para minha surpresa, o Jandir conhecia o lugar e citou uma manifestação que havia registrado na sua itinerância enquanto pesquisador: a Dança do Guará. Naquele instante minha memória me levou aos diversos momentos em que estive diante da fotografia da minha mãe. Ao final, fui cumprimentá-lo e ele me disse: “tu é responsável pela memória do teu povo. Aparece lá na Casa de Nhozinho, tenho uns registros que tu vai gostar de ver.”.

No primeiro semestre do ano de 2019, cursei a disciplina “Práticas Espetaculares da Cultura Brasileira”, ministrada pela Prof^a Ms. Flávia Andressa de Menezes. Neste contexto pedagógico, realizei a primeira etapa da pesquisa: projeto, levantamento bibliográfico, identificação dos brincantes, análise da literatura, entrevistas e o primeiro escrito, que desenhava de forma ampla toda a complexidade da questão.

Enquanto suporte metodológico, utilizaremos os estudos da etnocologia a partir de seu próprio objeto de estudo: PCHEO (práticas e comportamentos humanos espetaculares organizados), além do conceito de Danças Dramáticas, explorado por Mário de Andrade em suas diversas pesquisas sobre o folclore e a cultura brasileira como forma de classificar uma identidade cultural nacional, ou seja, a busca de uma estrutura estilística própria brasileira. A construção da narrativa foi desenvolvida através de análise de entrevistas e da literatura existente.

Portanto, pretendo neste trabalho operar questões relacionadas à cultura popular, analisando a Dança do Guará de Estandarte-MA⁵⁶, destacando nessa manifestação, aspectos dramáticos⁵⁷ e espetaculares observados na estrutura da narrativa, no uso de cenas e falas e na organização de elementos dramáticos⁵⁸ presentes na mesma.

A DANÇA DO GUARÁ

A dança do guará é uma manifestação originária do cordão de pássaros, do estado do Pará, como aponta Oliveira e Gonçalves (1997): “Os cordões de bichos ou pássaros,

⁵⁵ Diretor do Museu Casa de Nhozinho.

⁵⁶ Estandarte é uma comunidade pertencente ao Município de Cândido Mendes-MA.

⁵⁷ Conceito explorado por Mário de Andrade nos estudos sobre o folclore.

⁵⁸ Drama enquanto convenção teatral.

manifestações de origem indígena, são folguedos típicos da região amazônica, mais precisamente característicos da cultura popular do Pará.”

Tratam-se de folguedos onde se pode notar uma mistura de bailado com pequena comédia chistosa, cuja figura principal é sempre representada por um bicho da região, a exemplo o quati, gambá, o tentem, o rouxinol, a guariba, a onça, o pavão, a garça e tantas outras. [...] do cordão podem fazer parte ainda, fadas, sacís, caçadores, lavadeiras, índios, ciganos, fidalgos, soldados, matutos, etc.” (OLIVEIRA E GONÇALVES, 1997)

A narrativa entorna histórias de pássaros que se desenvolvem e culminam sempre com uma mensagem de preservação da espécie em questão. Ritual que vai da morte à ressurreição, a dança reúne música, bailado, teatro e poesia, “costurando” nos enredos, reflexos de vida e ficção.

Mário de Andrade, identifica em algumas danças, na qual denomina dramáticas, essas características: “De imediato, o tema da “morte e ressurreição da entidade principal do bailado” destaca-se, ocorrendo “no Bumba-meu-boi, nos Cabocolinhos, nos Cordões de Bichos amazônicos, ainda nos Congos, nos Cucumbis e nos Reisados” (CAVALCANTI, 2004 p. 66).

No manifesto da etnocenologia, escrito em 1995, na França, podemos identificar no corpo do texto, que um dos fundamentos determinados pelo seu precursor é a não separação de corpo e do espírito. Se entendermos que esse movimento do objeto que se apresenta enquanto expressão dramática, parte de uma necessidade íntima do sujeito repensar suas ações diante da natureza, podemos fazer essa relação do corpo e espírito em uníssono, pois:

Essas práticas têm uma característica comum: a de unir o simbólico à carne dos indivíduos, numa associação íntima entre os corpos e o espírito que lhes confere uma dimensão espetacular. Por espetacular entende-se uma maneira de ser, de se comportar, de se mover, de agir no espaço, de cantar e de se enfeitar que se destaca das atividades banais do cotidiano ou enriquece essas atividades ou ainda lhes dá sentido (PRADIER, 1995. pág. p. 1, apud, AMOROSO, 2010. Pág. 2).

Partindo desse princípio, podemos identificar no livro sobre a Dança do Guará, a noção clara, da relação entre o corpo e o espírito, entre representar e apresentar, entre o fazer e o ser, noção essa muito bem definida pelos seus fazedores:

A dança do guará, misto de poesia, teatro, música, dança e ritmo, retrata no folclore regional e local, por um lado, aspecto de superstição e crença do povo, e por outro, demonstração de amor e luta pela proteção e preservação da natureza, conscientização do homem para construção de um novo mundo. Dramatização que chega a fundir lenda e realidade. (RODRIGUES E SARAIVA, 2002. Pág. 9)

Além disso, podemos destacar a dança como algo que é produzido para ser visto, para ser apresentado para um público que a contempla, o que pode ser entendido como forma espetacular, e o desejo de unir através da dança, música e drama a própria vida, caminha no limítrofe entre teatro e performance como pode ser observado em Rodrigues e Saraiva (grifo do autor. 2002 p. 15): “Até junho de 2001 **A Dança do Guará** encenava uma dramatização que finalizava com a morte do guará e todos bebiam do seu sangue que jorrava para o povo como sinal de protesto, o que era representado com a distribuição de vinho tinto aos brincantes e público adultos.”. Miranda (2014. p. 174), qualifica a dança enquanto Teatro: “A Dança do Guará é um teatro popular, que se apresentava em Estandarte durante a quadra junina e em outros períodos festivos. Esse Teatro é composto de um enredo, com interpretações, cantorias e danças [...]”.

A Dança do Guará, conta por meio de uma narrativa, a história de uma mulher grávida que sente o desejo de comer o peito do guará da patroa de seu marido, então ela compartilha o desejo com o mesmo que tem a difícil missão de matar o pássaro para satisfazê-la. “E a partir daí, empreende-se luta travada por todos os personagens contra o matador da ave de estimação do povo.” (BENEDITO E SARAIVA, 2002. p. 12)

Existe na construção da narrativa, uma força dramática que é estabelecida pelos personagens e suas relações com os conflitos apresentados, todos eles têm uma função determinante para o desenrolar da história, como podemos analisar:

É uma luta travada acirradamente que envolve muita gente: o **caçador** que é flagrado atirando no guará, que agoniza no arvoredos; a **dona do guará** que faz a denúncia ao **delegado**; os **guardas florestais**, que vigiam o lugar; os **guardas policiais**, que obedecem ao delegado na tentativa de prender o teimoso caçador; a **feiticeira**, muito espalhafatosa, falando e cantando muito alto, dando muitos saltos e rodadas para intimidar o caçador, mas não consegue salvar o guará, mas numa encenação cômica, consegue divertir a plateia com improvisações nas todas; o **pajé** que, um tanto tímido, falando baixo em uma linguagem incompreensível, própria dos espíritos da floresta encarnados, numa tentativa de salvar o guará solta baforadas do seu porronca para espantar o mal, mas a ave continua agonizando; em seguida o **médico** e as **enfermeiras** que curam o guará, que fazem uma cirurgia, aplicam injeções e finalmente salvam o **guarazinho**. (BENEDITO E SARAIVA, 2002. p. 18-19)

Todo enredo é costurado por canções rimadas, que tem a função de estabelecer uma linha contínua da narrativa, onde as diversas etapas e seus protagonistas têm suas próprias músicas, que pode ser entendido como um elemento dramaturgico. “Marido, se encontrar um passarinho, mata que eu quero levar/Para fazer um assado, do peito deste guará” (BENEDITO E SARAIVA, 2002, p. 25). Esse trecho, trata-se da música da mulher do caçador, quando a mesma faz o pedido para o marido.

A dança é dividida em quadros, no primeiro quadro todo o cordão⁵⁹ e os personagens pedem licença ao público para se apresentar. Com a permissão concedida, os brincantes ocupam seus respectivos lugares e dão início à trajetória do Guará, como podemos observar no quadro do aviso, que sucede o da chegada do pássaro: “Caçador entrou no mato, entrou no mato e não saiu (bis)/Atrás do meu guará, que até agora ninguém viu (bis)/caçador malvado, larga de traição, não mate meu guará, no meio deste povão (bis). (BENEDITO E SARAIVA, 2002. p. 24)”.

Dessa forma toda a história toma curso “ora comovido, ora hesitante, ora lúcido e tenso, e finalmente trágico. (CAVALCANTI, 2004. p. 65), sendo essas características presentes no conceito de danças dramáticas e podendo ser acessadas na estrutura narrativa da Dança do Guará.

Após o guará ser atingido por um tiro de espingarda⁶⁰, o mesmo desfalece em cima do arvoredos e dá-se início ao ritual de cura da ave e da prisão do caçador, encenado no quadro: a queixa da dona do guará. “Boa noite delegado, peço atenção por favor, venho fazer uma queixa, de um grande caçador./Ele é um traíçoeiro, ruim é a sua fama, ele matou meu guará, vou me queixar pro IBAMA./Esse nosso passarinho, não sabe o quanto

⁵⁹ Grupo numeroso de brincantes que formam uma espécie de coro, todos possuem instrumentos como maracás, banjos, bumbos, cuícas, pandeiros e tem a função de acompanhar as músicas. O cordão também é responsável em garantir a interação e animação da plateia.

⁶⁰ Arma de fogo com longo cano, muito usada por caçadores.

custou, eu quero ele vivo, seja do jeito que for.” (BENEDITO E SARAIVA, 2002. p. 25).

A partir desse momento, várias tentativas de cura são realizadas em cima do pássaro: através da feiticeira que funciona como uma peça de comicidade dentro do jogo, mas que não cura, o pajé e, finalmente, chega a equipe médica que consegue restabelecer a vida do guará, no quadro: enfermeiras.

Sou enfermeira, vou fazer a obrigação (bis)/Sou chamada de tão longe, aqui dentro deste salão (bis)/Sou enfermeira vou fazer a obrigação (bis)/Te levanta guarazinho, que está morto no chão (bis)/Te levanta guarazinho te coloca em teu lugar (bis)/Um laço de fita verde e um botão de general (bis). (BENEDITO E SARAIVA, 2002. p.27)

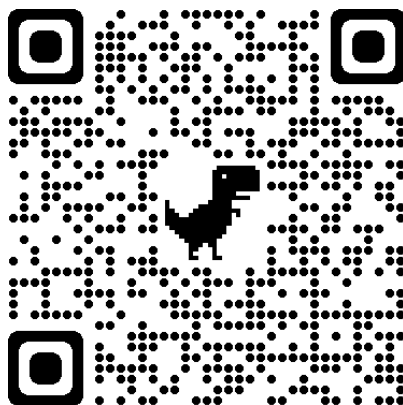
Sucedem esse quadro, os quadros finais da dança: “alegria”, que celebra a cura do guará e a “despedida”, momento final da dança. “Todos cantam e dançam num ritmo delirante, pois está chegando o final da apresentação. Alguns brincantes saem dos cordões e se revezam dançando com o arvoredo numa reverência ao guarazinho que bate as asas.” (BENEDITO E SARAIVA, 2002. p. 28).

No que tange a dimensão espetacular que tal manifestação apresenta em sua forma, podemos destacar alguns elementos essenciais para se articular questões referentes a cena, teatro, dramaturgia, quais sejam: 1) O uso de uma narrativa contínua e linear onde os conflitos se desenvolvem a partir de uma noção dramática de texto teatral, uma vez que esses conflitos são externalizados em forma de textos musicados de cada personagem; 2) Os quadros apresentando as ações de cada momento da história, que podem ser compreendidos enquanto cenas, uma vez que elementos como textos, personagens e adereços são utilizados; 3) O uso da improvisação no quadro cênico da Feiticeira como estratégia de comicidade e aproximação do público com o espetáculo.

Portanto, podem ser conferidas à Dança do Guará, a dimensão dramática a partir do conceito Andradiano de classificar determinadas manifestações folclóricas e a espetacular entendida segundo os estudos da etnocenologia.

Para ascender a experiência dessa pesquisa, proponho um deslocamento do habitual. Organizei em um Blogger, um material que contribui com a narrativa dessa pesquisa. Disparamos a partir de uma ideia de mapa, onde as memórias se entrecruzam entre linhas narradas através de fotografias e áudios das músicas da Dança do Guará.

Aponte a câmera de seu dispositivo móvel para o QR CODE abaixo, caso não redirecione, acesse o link: <https://dancadoguara.blogspot.com/2021/02/alimentando-os-sentido-e-consolidando.html>



ALGUMAS CONSIDERAÇÕES CONCLUSIVAS

A Dança do Guará, de Estandarte-MA, foi deixando de existir aos poucos e os últimos registros de apresentações foram por volta do ano de 2005. O corpo pedagógico das escolas municipais Sofia Jorge Cruz e João Jorge Filho, trabalharam em cima de um projeto de resgate da cultura: “Nós, professores, começamos a trabalhar em cima do projeto da dança do guará e desenvolvemos uma forma interdisciplinar, todas as disciplinas trabalhavam algum aspecto do seus conteúdos em cima da dança. Foi incrível!” (Informação oral)⁶¹. Apesar de todos os esforços, essa tradição deixou de existir e de uma certa forma, a escrita desse material é uma forma de resistência.

Ao instaurar um diálogo com o Bondía (2002. Pág. 25), quando, ao estruturar seu pensamento acerca da experiência, diz: “a experiência é em primeiro lugar um encontro ou uma relação com algo que se experimenta, que se prova.” e partindo dessa perspectiva, traço essa relação entre a experiência e a memória na reconstrução oral das narrativas da Dança do Guará, nos resquícios de lembranças solicitado nas entrevistas realizadas, pelas muitas vezes em que precisei usar as reticências para denotar as pausas do esquecimento, e o retorno das memórias que surgiam aos poucos, de formas fragmentadas: “aí o povo... a gente canta, é... (canta com dificuldade de lembrar a letra) te levanta guarazinho, te coloca em teu lugar (repete essa parte tentando lembrar)... ai, meu Deus! (Risos)” (Informação Oral)⁶².

Portanto, a Dança do Guará se constitui como importante elemento da cultura estandartense, ainda que a mesma faça parte de uma memória, de um traço de cultura no tempo. Realinhar a narrativa da dança, é reescrever a história do meu povo, é renascer junto com eles à ancestralidade cultural que habita nos meus resquícios de memória. As respostas para as problemáticas desta pesquisa, não respondem as questões que temem o esquecimento da cultura, de maneira geral: “Meu filho, eu acho que tudo vai se acabar. Aqui era muito rico dessas culturas. Só que eu me lembro, tinha dança do balaio, as comédias, boi, quadrilhas... tinha muita coisa, agora não existe mais” (Informação Oral)⁶³

REFERÊNCIAS

- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *Cultura e sensibilidade romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade*. RBCS. V,19, nº 54, pág. 57-78, 2004.
- DUMAS, Gouvêa Dumas. *Etnocologia e comportamentos espetaculares: desejo, necessidade e vontade*. VI CONGRESSO DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES CÊNICAS, 2010.
- JUNIOR MOURÃO, Carlos Alberto e FARIA, Nicole Costa. *Memória*.
- OLIVEIRA, Lenir e Gonçalves. *Cordões de Bichos*. Comissão Maranhense de Folclore, boletim 10.
- MIRANDA, Iolanda de Miranda. *Estandarte, a bela ilha: resgatando sua história da origem à atualidade*. Belém: Ed. do autor, 2014.
- RODRIGUES, Benedito e SARAIVA, Clarice. *A dança do guará: poesia, teatro e música no folclore estandartense*. Estandarte-MA: Imp.DIL (Belém-PA), 2002.

⁶¹ Entrevista realizada com Clarice Saraiva em janeiro de 2019.

⁶² Entrevista realizada com Sônia Saraiva em dezembro de 2018.

⁶³ Entrevista realizada com Valdicirene Ramos em dezembro de 2018

JANELA DO TEMPO

O BUMBA MEU BOI DE COROATÁ - *Francisco de Assis Iglésias*⁶⁴

Coroatá – com a devida vênia dos meus novos amigos – é menos desenvolvida do que Codó, cidade também á margem esquerda do rio Itapicurú. As moças de Codó são recebidas com muita reserva, por parte do belo sexo coroatense. Comentários como este, ouvem-se por toda parte: “Fingindo que não sabem andar na areia”, como coisa que as ruas de lá (de lá é Codó) são calçadas de diamantes... pois sim! Vestidos como êsses aqui tem prá estruí. Tomara que esperem até domingo e verão na hora da missa.” E por toda a parte é a mesma coisa. Quem não sabe que o paulista arruma os viadutos nas ventas dos cariocas e estes desabam o Pão de Açúcar e o Corcovado no cocoruto do paulista? É emulação benfazeja, ânsia incontida de alcançar a perfeição.

Estávamos no mês de junho, mês consagrado pela tradição as ruidosas homenagens que o povo, na sua simplicidade, tributa a Sant’ Antônio, São João e São Pedro. Os “fogos” começavam, como em toda parte da nossa terra, na primeira semana, atingindo ao delírio nas vésperas de |São João e terminavam no fim do mês. São Pedro, embora também muito festejado, já envolvia um começo de saudade pelas festas populares que estavam no ocaso. Tive oportunidade de ver o tão decantado “Bumba meu boi”. Aliás, este costume popular também foi comum no sul, no interior do Estado de São Paulo. Mas no Norte ele se conserva intacto e barulhento. Não descreverei com minúcias o “Bumba meu boi”, porque é assunto já tratado magistralmente por literatos nortistas, que, naturalmente, não sentiam prazer nos folguedos, como também tomaram parte neles. Limitar-me-ei a um ligeiro boquejo para dar uma pequena ideia ao leitor que, por acaso, não conheça a brincadeira.

Em um boi confeccionado de pano e devidamente pintado, colocam um crânio verdadeiro, com guampas e tudo; dois rapazes metidos de calças pintadas da mesma cor do boi, colocam-se no seu interior: um adiante e outro atrás. Está pronto o boi. Agora é tocar para a folia, folia que, às vezes, não é muito agradável nem para os transeuntes, nem para os que integram o boi. Este investe, como se estivesse numa praça de touros, contra todos os que encontra à sua passagem e alcance; aos foliões, que o acompanham receosos, aos lados, atacam-no com bombas barulhentos e buscapés furiosos. Há momentos em que as investidas do boi e os ataques dos circundantes constituem um espetáculo violento ao meigo São João e ao paternal São Pedro. Para amenizar a refrega, nos instantes de tregua os cantadores entoam louvores aos santos, e o boi dança. E assim, - pinoteando endiabradamente, infatigavelmente, para diante e para trás, para um lado e outro, por vezes quase desarticulando-se: o trem posterior para uma banda e a cabeça para outra investindo à direita e à esquerda, em furiosos corcovos bombardeando por baixo e por cima, rodeando por incendiários buscapés, que só por milagre não o reduzem a cinzas, - vai o “Bumba meu boi” pelas ruas e praças de Coroatá, quebrando o silencio da pacata povoação da beira do caudaloso Itapicuru (...).

⁶⁴ CAATINGAS E CHAPADÕES: notas, impressões e reminiscências do meio norte brasileiro – 1912-1919. Francisco de Assis Iglésias, 2ª edição revista e aumentada. São Paulo, Companhia Editora Nacional, 1958, p. 129-130 (obra em dois volumes).

Notas do Pesquisador e professor de História do Piauí: Felipe Abrão (Calil Felipe Zacarias Abrão). O texto foi publicado originalmente em 1950; Francisco de Assis Iglésias, em 1915, viu o Boi de Coroatá/MA quando saiu do Instituto Butantã para trabalhar na Seção de Biologia da Estação Experimental do Algodão. O autor só regressou ao Instituto Butantã em 1918 devido a gripe Espanhola e a primeira guerra mundial.

RESUMOS E RESENHAS

GPMina

TESE

MARTINS, Carolina Christiane de Souza. BUMBA MEU BOI E FESTAS POPULARES NA ILHA DO MARANHÃO: entre negociação e conflito (1885-1920).

TESE DE DOUTORADO. Programa de Pós-graduação em História do Instituto de História da Universidade Federal Fluminense. Niterói-RJ. 2020. Orientadora: Dr^a Martha Abreu; Coorientador: Matthias Rohrig Assunção.

RESUMO

Este trabalho tem como objetivo analisar as festas populares na cidade de São Luís, capital do Maranhão, no período compreendido entre os séculos XIX e XX. Dentre as festas, a tese destaca a experiência dos sujeitos sociais do Bumba meu boi e as relações empreendidas entre estes festeiros e os intelectuais, a imprensa, o poder público e as autoridades policiais. Especificamente para o caso do Bumba meu boi, a pesquisa documental suscitou o caráter do associativismo instituído pelos trabalhadores negros e caboclos, destacando-se as articulações entre o universo dos bois, o mundo do trabalho, as irmandades religiosas católicas e o Tambor de Mina. No aprofundamento da análise sobre o Bumba meu boi, o estudo procura entender o seu processo de valorização enquanto manifestação no Maranhão e o papel dos intelectuais folcloristas e literatos, assim como dos próprios boieiros, o que culminou na sua patrimonialização em 2019. Na análise deste processo, a abordagem é ampliada para a valorização do popular, observando-se as negociações e tensões na política de controle das festas e divertimentos populares empreendidas pelas autoridades. Dessa forma, a tese identifica e analisa os instrumentos de controle, como exemplo, os Códigos de Posturas e Editais utilizados pela polícia, bem como as fontes referentes às licenças e requerimentos ao chefe de polícia, o que possibilitou a construção de uma geografia festiva na ilha do Maranhão.

NOTÍCIAS

O Grupo de Pesquisa GP Mina, a partir da Linha de Pesquisa Psicanálise e Ciências Sociais, executa no Maranhão, a **Pesquisa Multicêntrica sobre os perfis socioeconômicos, geográficos, culturais e de vulnerabilidades de travestis e transexuais**, em fase de coleta de dados atualmente. A partir da sistematização parcial de dados da pesquisa qualitativa, foi possível identificar que mulheres trans, homens trans e travestis, tanto universitários como as que trabalham na noite, nas ruas de São Luís/MA, são vinculadas a práticas rituais religiosas e, buscam o fortalecimento da espiritualidade em terreiros de religiões afro-brasileiras, igrejas evangélicas (pentecostais e neopentecostais), e católicas. Nos relatos de experiências e vivências de expressões de fé de mulheres e homens trans, e travestis, destaca-se o não acolhimento em igrejas monoteístas cristãs, experiências de tentativas de curas gays. Ainda quando crianças ou adolescentes, essas pessoas eram levadas pela família para passar por conversões espirituais e religiosas. A pesquisa indica que o primeiro espaço social onde é negado acolhimento é na família, cujas práticas religiosas, frequentemente estigmatizam membros da comunidade LGBTQI+. Nesse sentido, não surpreende, o número de trans e travestis ligados ao Candomblé, Umbanda e Tambor de Mina. Os terreiros, historicamente, como espaço social acolhe orientações sexuais diversas, como comprova as práticas, costumes e rituais de divindades de divindades africanas e caboclos que não excluem ou estigmatizam em função da orientação sexual. Daí, essas casas de culto serem também espaços de acolhimento e inserção religiosa da comunidade LGBTQI, como descreve-se desde os estudos antropológicos clássicos, como os estudos de Ruth Landes, assunto que vamos retomar em outras edições do Boletim da CMF.

Coordenação Geral da Pesquisa: Ana Valéria M. Mendonça (NESP/UNB); Coordenação Local da Pesquisa: dra. Marilande Martins Abreu (DESOC/UFMA); Pesquisadores no Maranhão: Geordana Valéria, Isabelle Dourado, Jéssica Sousata, Jordane Borges, João Francisco, Maitê Sousa.

