



DE MARGINAL A OFICIAL: a fabricação do bumba-meu-boi como símbolo de identidade do Estado do Maranhão¹

Letícia Conceição Martins CARDOSO²

Universidade Federal do Maranhão

RESUMO

Em muitos momentos a esfera política tentou apropriar-se da produção cultural, visando definir uma identidade nacional para o Brasil. O Estado esteve, em geral, à frente desse jogo de disputa, requerendo para si o direito de reconhecer a autêntica identidade nacional. No Maranhão, por muito tempo, o Bumba-meu-boi foi marginalizado no cenário cultural e hoje é divulgado como produto turístico e símbolo maior da cultura pelo Governo do Estado. Este processo é atribuído a José Sarney, no fim dos anos 60 e aperfeiçoado por Roseana Sarney, nos anos 90, segundo os discursos dos agentes culturais e midiáticos. Neste artigo, analisa-se como se deu a conversão do Bumba-meu-boi em símbolo de identidade do estado, a partir dos discursos dos agentes em relação.

PALAVRAS-CHAVE: Identidade; Política Cultural; Bumba-meu-boi; Maranhão; Sarney.

1. INTRODUÇÃO

Este artigo apresenta algumas considerações formuladas durante pesquisa no Mestrado de Ciências Sociais – UFMA³, cujo objeto de investigação são as relações de poder desenvolvidas entre o campo da política e o campo da cultura popular no Maranhão, durante os Governos de Roseana Sarney (1995-2002).

Durante esses Governos, a cultura e a política intensificaram suas relações no estado. Desde então, o processo só tem aumentado: os políticos desenvolvem estratégias para aliar sua imagem à cultura, como fez Roseana Sarney (e, antes dela, seu pai), utilizando-se disto para consagrar sua imagem e adquirir dividendos políticos.

A manifestação cultural que ganhou maior visibilidade nesse processo foi o Bumba-meu-boi, que ocorre no período junino em homenagem a São João, São Pedro e São Marçal. Também chamado de *Bumba-boi*, *Boi*, *Bumba*, o fenômeno constitui um auto que, reunindo três formas de expressão artística (teatro, dança e música), de forma irreverente e cômica, conta a história da negra Catirina que, grávida, desejou comer a língua do boi predileto de seu amo,

¹ Trabalho apresentado no DT 08 – Estudos Interdisciplinares da Comunicação do XIII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Nordeste, realizado em Maceió, de 15 a 17 de junho de 2011.

² Professora Me. do Curso de Comunicação Social da UFMA, email: lelecardoso@yahoo.com.br

³ A investigação originou a dissertação “O TEATRO DO PODER: cultura e política no Maranhão”. Disponível em: <http://www.ppgcsoc.ufma.br/>



induzindo o seu marido, pai Francisco, a matar o boi para a satisfação de seu desejo. O folguedo apresenta um conjunto de personagens que pode variar segundo o sotaque⁴ ao qual pertencem. Invariavelmente, os grupos têm como personagens: o boi, figura central da brincadeira feito de buriti, cujo couro é bordado com miçangas e canutilhos; o amo, que personifica o dono da fazenda podendo acumular a função de cantador; os vaqueiros, grupo que forma o cordão, exceto, nos sotaques de orquestra e zabumba onde, com o boi, se posicionam no centro do cordão; e as índias, meninas adolescentes que trajam indumentária confeccionada com penas e cocares. Atualmente existem mais de 200 grupos de bumba-boi no estado.

O objetivo deste artigo é mostrar como essa manifestação das classes rurais e menos abastadas do estado, que era considerada “coisa de vagabundo” adquire um novo status social através de intervenções políticas – num processo que é amplamente divulgado e reproduzido no estado como forma de valorização da cultura local, mas que camufla disputa de poder e violência simbólica.

2. O “NACIONAL-POPULAR” NO BRASIL

A dinâmica cultural do Brasil é permeada por vários processos de apropriação das manifestações culturais e sua subsequente transformação em símbolos de coesão social manipulados pelo Estado como formas de identidade nacional (OLIVEN, 1983).

Esses processos estiveram presentes nos movimentos populistas latino-americanos, sendo registrados por Canclini (1983) como uma estratégia da concepção *estatista* do nacional-popular, segundo a qual a identidade está no Estado (e não contida na raça, nem num pacote de virtudes geográficas, nem no passado ou na tradição). Esta concepção do nacional-popular inspira uma política cultural que “trata de reproduzir as estruturas ideológicas e as relações sociais que legitimam a identidade entre Estado e Nação” (CANCLINI, 1983, p.43).

Durante os regimes autoritários no Brasil, predominou essa modalidade de política cultural, não só difundida pelo governo federal, como também reproduzida em nível regional.

As ideias modernistas do nacional-popular, de valorização de uma identidade autêntica, genuinamente brasileira, aliadas ao mito das três raças, que conta a origem do moderno Estado

⁴ É o gênero musical/artístico/regional de que faz parte, ou seja, o estilo, o ritmo, que define também os instrumentos, as indumentárias e o tipo de dança. Para Azevedo Neto (1983), existem quatro sotaques: o de *Matraca* ou da *Ilha*, cujos elementos remetem à cultura indígena (e que era o predominante em São Luís nesse período); de *Zabumba*, também denominado pela sua região de origem, *Guimarães*, em que os traços africanos são mais acentuados; de *Orquestra*, basicamente de conteúdo europeu; e o de *Pindaré*, oriundo da região da Baixada maranhense, em que há uso de matracas, com diferenças no ritmo, nos instrumentos e no guarda-roupa. Há ainda um sotaque existente somente no município de *Cururupu* como um quinto sotaque, também conhecido como *Costa de Mão* (referindo-se à forma usada para tocar um dos instrumentos, o pandeirão).



Brasileiro e dá sustentação à concepção do “lusu-tropicalismo”, do “Brasil-cadinho” (ORTIZ, 1985, p. 37) geraram uma importante ferramenta ideológica para o Estado nacional. Segundo Ortiz (1988, p. 41),

Gilberto Freyre reedita a temática racial, para constituí-la como se fazia no passado, em objeto privilegiado de estudo, em chave para a compreensão do Brasil. Porém, ele não vai mais considerá-la em termos raciais, como faziam Euclides da Cunha ou Nina Rodrigues; (...) ele se volta para o culturalismo de Boas. A passagem do conceito de raça para o de cultura elimina uma série de dificuldades colocadas anteriormente a respeito da herança atávica do mestiço.

Completa-se a ideologia da democracia racial, segundo a qual a mestiçagem originou uma convivência harmoniosa e democrática, sem conflitos (de raça ou de classe) entre as três matrizes étnicas que formaram o país. Nesse contexto, os elementos étnicos são ressemantizados e transformados em cultura nacional, perdendo sua especificidade de origem. É assim que a “cultura popular”, negada, reprimida ou tida como inferior pela elite e pelo Estado brasileiros, a partir da década de 30, com a consolidação do Estado-Nação, começa a ser assimilada, promovida e também cooptada pelo Estado, com o *status* de cultura brasileira, num ato de violência simbólica.

3. JOSÉ SARNEY E A FABRICAÇÃO DE UM SÍMBOLO PARA O MARANHÃO

O Maranhão começa a se inserir na política desenvolvimentista nacional quando José Sarney⁵ assume o Governo do Estado, em 1966, afirmando romper com o *vitorinismo*, um coronelismo particular, que consistiu no domínio dos interesses do senador Vitorino Freire no Estado.

Gonçalves, que estudou a instituição de José Sarney nos campos político e literário, afirma que uma de suas estratégias de legitimação nesses campos foi fundamentar suas ações e seu discurso na “oposição cíclica decadência/prosperidade/decadência” (GONÇALVES, 2000, p. 108).

A principal justificativa do discurso político de José Sarney é a “ruptura com o atraso” à luz do “desenvolvimento”, que, como ele próprio define, estaria ligado à “incorporação dos benefícios que decorreriam da meta da Integração Nacional” (SARNEY, 1970 apud GONÇALVES, 2000, p. 110). Portanto, o governador teria a missão de, ao mesmo tempo, acabar com a (suposta) “decadência” econômica e cultural em que se encontrava o Estado e retomar a “prosperidade” econômica e cultural do Maranhão, que remonta a um passado de glórias – nos campos literário e político – supostamente extinto com o *vitorinismo*.

⁵ Candidato da coligação da União Democrática Nacional (UDN) com o Partido Social Progressista (PSP). Apesar das posições que assumira em defesa das reformas de base e em apoio a João Goulart, José Sarney tornou-se um dos principais nomes políticos do regime implantado em março de 64. Ostensivamente apoiado pelo presidente Castelo Branco, Sarney conquistou o governo do Maranhão em outubro de 1965, recebendo uma votação inédita na história do Estado: 121.062 votos, o dobro do segundo colocado, Antônio Eusébio da Costa Rodrigues, do PDC, apoiado pelo governador Newton Belo. A eleição representou a primeira derrota política de Vitorino Freire. Disponível em: <<http://www.cpdoc.fgv.br>> Acesso em: 02/10/2007.



Essas representações sobre o Maranhão inspiraram as práticas do projeto de governo “Maranhão Novo”⁶, que, por sua vez, geraram outros discursos e passaram a redefinir ou *reinventar* o Maranhão pelo critério da identidade regional (GONÇALVES, 2000, p.110).

Sintonizado com os interesses da política nacional desenvolvimentista, o Governo Estadual teve o apoio amplo do presidente militar Castelo Branco. A partir daí, é iniciada no Maranhão a implementação de uma infra-estrutura econômica e social sem, todavia, contrariar os interesses dominantes no Estado, especialmente dos latifundiários.

O preço dos investimentos locais foi a doação de milhares de hectares de terras; a cessão de benefícios fiscais e isenção de impostos a grandes empresários nacionais pelo Governo do Estado. Prática que desencadeou a expulsão de centenas de famílias de trabalhadores rurais para a capital, São Luís, sem que investimentos de base tivessem sido feitos para lhes dar suporte (MARQUES, 1999).

Neste contexto de êxodo rural, as famílias veem nas tradições culturais uma possibilidade de evocar sua terra de origem, um retorno (simbólico) à terra deixada. Assim, a manifestação da cultura além de ato de lazer passa a ser também momento de romper com o cotidiano, com o conformismo, para dar lugar ao inusitado, à catarse, à resistência e à crítica social.

O jornalista Herbeth de Jesus dos Santos, que pesquisa a história do Bumba-meu-boi da Madre Deus, confirma que nesse período já se viam manifestações culturais populares na capital⁷. Ele informa, por exemplo, que já na edição de 5 de julho de 1868 do *Semanário Maranhense* há um anúncio sobre uma apresentação do Boi da Madre Deus “na casa do administrador do Matadouro Público”.

Josué Montello também destaca as festas populares em sua obra, mostrando em algumas delas a arrogância e o descaso da elite urbana maranhense em relação às manifestações populares no século XIX e início do século XX. Em “Os tambores de São Luís” (1971), por exemplo, os tambores são as metáforas das festas e tanto podem ser vistos como ouvidos à distância por seus personagens. Os sons dos bois, do tambor de crioula e dos cultos afro-brasileiros – Casa das Minas e Casa de Nagô – marcam acontecimentos importantes dos personagens principais, como de Damião, que andava pelas ruas desertas de São Luís, numa noite enluarada, lembrando fatos de sua vida e, conseqüentemente, construindo uma narrativa sobre o Brasil de 1838 a 1915.

⁶ *Maranhão Novo* foi o nome do projeto de governo de José Sarney no Maranhão (1966-70) baseado na defesa da modernização capitalista da economia no Estado. Dentre outros, os objetivos do projeto eram a “prosperidade”, a “modernização” e o “desenvolvimento com justiça social”. “Novo” e “Moderno” são tomados como sinônimos neste governo, que traz como retórica a ruptura com o “atraso”..

⁷ Herbeth dos Santos analisa que o “sotaque” de matraca, que caracteriza o Boi da Madre Deus, também é chamado de “sotaque da Ilha”, por fazer uma alusão à Ilha de São Luís, logo, esse sotaque se refere a bois originados na própria capital (zona rural ou urbana da ilha).



Nota-se, assim, que várias brincadeiras⁸ vindas do interior misturam-se àquelas que já existiam na capital àquela época, gerando diversas negociações, inclusive com as elites e com o poder público. A formação de identidades culturais, como destaca Stuart Hall (1997, p. 88-89), perpassa um processo de “tradução”, que:

(..) descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram dispersadas para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços culturais, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas.

O contato com a população vinda do interior ocasiona traduções/negociações e uma diversificação dessas expressões culturais na capital, especialmente dos “sotaques”⁹ do Bumba-meu-boi. Mas, como lembra Marques (1999, p. 68),

as famílias burguesas têm verdadeiro pavor do Bumba até a década de 1940 (...), chamando a polícia a cada vez que a brincadeira passa, porque não vêem o boi como manifestação da cultura popular, mas somente como uma brincadeira estúpida de negros. As pressões são tantas e tão fortes que as brincadeiras não podem ultrapassar os bairros onde são produzidas, sob pena de serem multados e presos (*sic*), situação que só muda na década de 70.

A aceitação do bumba-meu-boi na sociedade maranhense foi um processo permeado por violência física e simbólica. Os grupos de bumba-boi eram constantemente expulsos das áreas nobres e centrais da cidade à base de força policial. Havia, ainda, um limite na zona urbana demarcando a área onde tais grupos pudessem circular. Para ultrapassar essas barreiras físicas o folguedo teve que se enquadrar em alguns padrões de normalidade das elites e dos espaços nobres, passando por um processo de assepsia, em que os elementos considerados grotescos sofrem um “aprimoramento estético” (expressão da FUNCMA [2001] para se referir ao objetivo da política cultural do Estado no Governo de Roseana Sarney).

Uma estratégia dos grupos para transpor os limites que lhes eram impostos era contar com o prestígio de alguns políticos. De acordo com dona Zelinda Machado de Castro e Lima, pesquisadora da cultura maranhense e chefe do Departamento Estadual de Turismo, do governo de José Sarney na época (1966-1970), “o bumba-meu-boi, assim como maior parte das manifestações da cultura popular eram alvos de preconceito e vistas como coisa de vagabundo pelas elites”.

⁸ O termo *brincar*, “colocar brincos”, como diria DAMATTA (1981), simbolicamente tem a ver com as brincadeiras de criança, com o mundo da fantasia, do sonho, da magia, da representação, enfim, do lúdico. Relaciona-se com aquilo que extrapola o cotidiano dos sujeitos e foge ao domínio do real, das condições materiais da vida. *Brincantes* são aqueles que *brincam*, ou seja, celebram determinada manifestação cultural como membro do grupo.

⁹ Alguns pesquisadores (AZEVEDO NETO, 1983; LIMA, 1982) registram que nos anos 60 e 70 já diversas *brincadeiras*, tais como, Tambor de Crioula, Danças do Coco, do Lelé e Quadrilhas eram realizadas em São Luís pelas classes populares. O Bumba-meu-boi, a mais popular delas, nesse período, na capital, passa por uma diversificação de *sotaques*.



Zelinda Lima, comadre e amiga pessoal de José Sarney, relata que com frequência, em casos de prisão, os donos de boi recorriam a ela ou a alguns políticos para serem libertados.

Personalidade que interagiu com os produtores culturais (donos de Bois, de Tambor e outras brincadeiras etc) em nome do Governo, “dona Zelinda”, como é carinhosamente chamada pelos brincantes, é muito admirada e tida como líder de opinião pelos agentes da cultura popular. E acreditando que José Sarney fosse um “benfeitor” para as culturas populares, dona Zelinda acaba por produzir e reproduzir essa crença, refletida, em certa medida, nos discursos e no processo criativo dos agentes culturais no Maranhão.

É importante destacar em sua fala o *status* atribuído ao Governador como agente principal de “um processo importante de mudança de mentalidade do maranhense”. E essa “mudança de mentalidades do maranhense” conjugava-se com o seu projeto maior, o “Maranhão Novo”. A intenção não era apenas trazer a “modernização” e o “desenvolvimento” para a estrutura econômica e político-administrativa do Estado, mas também “modernizar/desenvolver” as mentalidades, o que envolve a dimensão simbólica dos sujeitos.

Assim, reconhecer as culturas populares como culturas típicas e originais do Maranhão (em contraposição à visão a anterior) é interpretado não só como um ato de defesa da cultura produzida por classes oprimidas da sociedade, mas também como forma de legitimação do governante junto a esses segmentos populares e junto a seus pares intelectuais.

Cabe destacar aqui que José Sarney foi membro da “Geração de 45”, grupo de intelectuais maranhenses inspirados no movimento modernista brasileiro, do qual faziam parte figuras como Ferreira Gullar, Bello Parga, Carlos Madeira, Reginaldo Telles, Domingos Vieira Filho, Bandeira Tribuzi, Lucy Teixeira, entre outros. A ascensão de José Sarney à política maranhense o transformava na personificação do projeto dessa geração. “Ao tomar posse no Governo do Estado, José Sarney proclamou: ‘É a poesia no poder’” (GONÇALVES, 2000, p.97). Firmou-se no campo literário, inspirando-se em temas, mitos e lendas do saber popular maranhense¹⁰. Desse modo, além de aliar sua imagem à de um político inovador/moderno, consegue vinculá-la à imagem do intelectual e “protetor da cultura popular”.

No setor burocrático, o Governo de José Sarney no Maranhão (1966-70) desenvolveu estratégias similares às políticas culturais dos governos autoritários na esfera cultural. Em primeiro lugar, constituiu a sua equipe de governo convidando os integrantes dos movimentos literários dos

¹⁰ José Sarney foi eleito para a Academia Brasileira de Letras (ABL), em 17 de julho de 1980, na sucessão de José Américo de Almeida na cadeira de número 18. É recebido em 6 de novembro de 1980 pelo acadêmico Josué Montello. Dos atuais integrantes da ABL, é o membro mais antigo. Algumas obras publicadas: *A canção inicial* (poesia, 1954); *Estudo sobre a pesca de curral na ilha Currupi* (ensaio, 1952); *Norte das águas* (contos, 1969); *Governo e povo* (1970), *Cantigas de Pericumã* (poesia, 1978); *Marimbondos de fogo* (poesia, 1978); *Brejal dos Guajas e outras histórias* (1985); *O mundo das águas* (romance, 1995); *O dono do mar* (romance, 1995); *Saraminda* (romance, 2000).



quais participava para compor o aparato burocrático do Estado, consagrando-se assim tanto no campo político quanto no intelectual. Para a gestão cultural, instituiu o folclorista Domingos Vieira Filho diretor do Departamento de Cultura; o poeta Bandeira Tribuzi, membro do Grupo de Trabalho de Assessoria e Planejamento; e o escritor Reginaldo Teles, como diretor da Imprensa Oficial.

E, além de ter ao seu lado o Conselho Estadual de Cultura, o governador, intelectual e apreciador da cultura, interveio contra a perseguição dos grupos culturais populares: o marco apontado por Dona Zelinda Lima (e por muitos atores culturais) como fundamental nesse processo, em São Luís, dá-se quando José Sarney chama durante o seu governo, pela primeira vez, o bumba-meu-boi e outras manifestações populares – que até então ficavam restritas às zonas rurais e bairros periféricos da cidade, como o Bairro do João Paulo – para dançar no terraço do Palácio dos Leões¹¹:

Naquela época, o governador Sarney estava realizando muitas obras no Estado, como a construção do porto do Itaqui. Veio uma comitiva pra visitar o Palácio, Odylo Costa Filho, uma série de pessoas da literatura e gente importante do país, jornalistas... Então, para comemorar e divulgar o fato na imprensa o governador me chamou pra organizar um cardápio com comidas típicas, pra selecionar uma cozinheira que fizesse um cuxá bem feito... Aí me lembrei e disse: ‘olha, governador, está aí uma oportunidade de acabar com a perseguição ao Boi. O senhor chama pra brincar aqui no palácio, que todo mundo vai achar maravilhoso!’ E assim foi feito. Ao invés de oferecer um banquete daqueles, como era costume, chamamos não só o boi, mas o Tambor de Mina, do Jorge Babalaô, que abriu a festa, depois se apresentou o tambor de crioula, e vários bois, como o Boi de João Cânciao, Boi de seu Lauro e Boi de Newton. Os donos dos bois nesse tempo já eram compadres do governador (...) Foi um choque pra sociedade! Aquilo foi um escândalo na cidade, as pessoas comentavam muito, e a imprensa ficou se perguntando, ‘Boi e tambor no palácio, como é que pode?’

Dona Zelinda não menciona a data do ocorrido, atribuindo um caráter quase mítico à narrativa. Ledy Albernaz (2004), em sua tese de doutorado “O ‘urrou’ do Boi em *Atenas*: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão”, também teve a oportunidade de ouvir esse relato. De acordo com a pesquisadora, Dona Zelinda faz esta narrativa situando-a temporalmente apenas através do governante no poder, sem, no entanto, citar um tempo cronológico. “É como se o governante, por ter um registro temporal oficial, estivesse ali para demarcar um antes e um depois” (ALBERNAZ, 2004, p. 45).

A leitura de Dona Zelinda sobre a aceitação dos grupos populares na sociedade maranhense aponta o governador como principal responsável pela proteção e valorização das culturas populares no Maranhão:

(...) o governo proibiu a perseguição, criou órgãos para pensar uma política cultural para o Estado e *teve início um processo fantástico de auto-valorização e auto-estima do povo maranhense, que se descobriu detentor de um saber e de uma cultura popular fenomenais*”

¹¹ Sede do Poder Executivo no Maranhão.



Este processo de “auto-valorização” e “auto-estima” relatado por Dona Zelinda como uma assimilação pacífica da sociedade maranhense, provocada pelo governante, é discutida por Albernaz (2004, p. 49):

‘o boi dançando no palácio’, possibilita aos ludovicenses, cumprirem uma missão civilizatória, ‘amansar e domar os incultos’, de acordo com a auto-definição de *atenienses*. Na própria fala de Dona Zelinda as manifestações de bumba boi são descritas como violentas e de certa forma incivilizadas e, por isso, eram rejeitadas pelos intelectuais e parte da população de São Luís. Dessa forma justifica também o processo ‘civilizador’ onde se investe muita paciência para se conseguir alterar “uma mentalidade” (...). Dessa maneira parece que se cumpre a missão de tornar o boi aceitável, símbolo através do qual o maranhense poderia se definir internamente e externamente, sem, entretanto, negar a percepção de ser também *ateniense*. O passo seguinte era tornar admissível a manifestação como ela é, posto que seus realizadores já estavam prontos para se comportar usando das “boas maneiras” instituídas pela civilização. (ALBERNAZ, 2004, p. 49).

E, se por um lado, o episódio representou uma conquista para os grupos e uma abertura para sua aceitação e visibilidade na capital, por outro lado, representou uma conquista também para José Sarney, que passou a ser visto como principal responsável por essa “auto-valorização e auto-estima do povo maranhense”, que só conseguiu enxergar e reconhecer sua cultura guiado/alertado pelo governante.

José Sarney adquiriu capital simbólico e reforçou sua legitimidade na esfera cultural com ações de “proteção”, “incentivo” e “valorização” das culturas populares, o que facilitou a apropriação ou cooptação desses grupos culturais pelo governador. É assim que o Estado passa a modificar o processo produtivo dos fenômenos culturais. Na medida em que o apoio oficial reconhece e, portanto, seduz os atores culturais, consegue abrandar ou desmotivar seu caráter de crítica e contestação social.

O bumba-meu-boi passa a ser apresentado como produto cultural do Estado, inserido na programação dos atrativos turísticos do Maranhão, através de ações do Departamento Estadual de Turismo. O pagamento dos grupos consistia em alguns trocados, cachaça e convites para outras apresentações. Mas, apesar de não haver recurso financeiro regular, que possibilitasse a sobrevivência do grupo, José Sarney passou a ser considerado padrinho de diversas manifestações, sendo elogiado em várias toadas da época. Como se pode ver na seguinte toada do Boi de Laurentino:

Deus conserve Zé Sarney
no palácio dos leão,
que tire seu tempo em paz,
livre das pressiguição
Jesus tá lá no céu,
na terra Senhor São João (LIMA, 1982, p.7)



Há, então, uma ressemantização dos conteúdos que faziam parte do processo criativo dos folguedos a partir da “reelaboração simbólica das suas relações sociais” (CANCLINI, 1983, p. 43), ou seja, as novas relações com a política (e o novo *status* propiciado por ela) geram novas práticas, estratégias e novos sentidos na (e para a) cultura. Ao divulgar o Bumba-boi como símbolo de identidade regional, José Sarney ajusta a política cultural do Estado-nação – que manipulou traços étnicos para convertê-los em símbolos nacionais – para a esfera regional. Assim, processo análogo ao que ocorreu com os fenômenos do futebol, do samba, do carnaval e com a feijoada no Brasil, acontece com o Bumba-meu-boi no Maranhão. Nestas situações, o poder político tende a mascarar as contradições e os conflitos presentes no elemento étnico, que ganha *status* de cultura nacional e eufemiza o seu *status* étnico originário (FRY, 1982).

Na década de 70, o bumba-meu-boi começa a ser exportado como representante, por excelência, da “cultura popular maranhense”, por iniciativa do Governo do Estado. Estratégia que gerou uma série de mudanças nas relações do brincante com o folguedo, nas formas de apresentá-lo ao público, enfim, em todo seu universo simbólico. Como identifica Maria Michol de Carvalho (1995, p.72), através de depoimentos de atores designados por ela como “gente que faz o boi”:

Fomos levados pelo turismo, pelos órgãos do governo, por pessoas ligadas ao folclore pra mostrar lá fora o que o Maranhão tem de bom, de bonito. E nunca decepcionamo, fizemo sucesso em tudo, pois em nosso grupo a gente faz questão de se apresentar bem, com as roupas assim da mesma cor, os chapéus de pena muito enfeitado [...], dançando direitinho. Nós queremos também se destacar pelo [...] cumprimento de horário, das normas [...] Hoje tem que ser assim, a gente tem mais responsabilidade que dantes, quando se brincava boi só por devoção, por gosto e por prazer.

O agente cultural lida com o fenômeno de modo diferente, ao passo em que assume compromissos perante o Governo, tanto para propagar a cultura local quanto para divulgar a imagem do político que o exportou. As culturas populares começam então a ganhar status de mercadoria. E o bumba-meu-boi, originário das classes baixas e de periferia, perseguido e proibido, tratado como “caso de polícia”, acabou sendo apropriado por políticos e pelas elites, passando a ser aceito e veiculado como autêntico símbolo da cultura estadual. E, num processo muito parecido com o que ocorreu com o samba – antes restrito às classes populares e circunscrito aos morros, apropriado pelas elites e transformado em símbolo de identidade nacional pelos militares –, o bumba-meu-boi foi introduzido em outro circuito no qual seus elementos foram utilizados a ponto de modificar seu significado inicial. Tornou-se símbolo de identidade do Estado do Maranhão ao ser incorporado pelo mercado de bens simbólicos, incentivado por ações estatais.



4. ROSEANA SARNEY E A “OFICIALIZAÇÃO” DO BUMBA-MEU-BOI

Anos mais tarde, ainda se percebe a gratidão ou a retribuição à *dádiva* (MAUSS, 2003) dos brincantes de bumba-boi em relação ao seu primeiro mecenas. E a filha, Roseana Sarney, consegue aperfeiçoar as estratégias desenvolvidas pelo pai em seus governos (1995-2002; 2009...).

Percebe-se uma significativa ampliação burocrática dos órgãos de cultura no Executivo Estadual no primeiro governo de Roseana Sarney: de 9, sobe para 17 unidades. Em 1999, a governadora extingue a Secretaria de Cultura e cria a Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA), momento em que se observa um incremento ainda maior dos mecanismos de legitimação, através de órgãos de cultura. A FUNCMA dispôs de 22 unidades oficiais de cultura, gerenciada por Luís Henrique de Nazaré Bulcão, poeta, amigo da governadora e dirigente de um grupo de Boi, a *Companhia Barrica Teatro de Rua*.

Tendo um Secretário de Cultura, oriundo da cultura popular, a primeira ação da Governadora foi instituir em 1995 o *cachê*¹² para as manifestações culturais do Maranhão. Enquanto em governos anteriores, as brincadeiras aceitavam a cachaça e algum *agrado*¹³ do padrinho como pagamento pelas apresentações, a partir do Governo de Roseana Sarney, esse sistema de apoio foi atualizado: o Estado realizou parcerias com grandes empresas, ALUMAR, VALE, TELEMAR, EMBRATUR, através da Lei Federal de Incentivo à Cultura (Lei Rouanet) que, com recursos da renúncia fiscal, passou a subsidiar o calendário oficial de festas no estado.

Com a institucionalização do *cachê* veio o *cadastro oficial*. Para receber os *cachês*, a manifestação cultural deve estar legalmente registrada enquanto personalidade jurídica. Então, em 1997, Roseana Sarney, através do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF) institui o *cadastro oficial*, ou seja, a obrigatoriedade do registro jurídico das manifestações culturais populares em troca de *cachês* pelas apresentações festivas (São João, Carnaval, Natal, Reveillon e outros).

O CCPDVF é mais um ator relevante nesse processo de oficialização de uma cultura “para o Estado” e “do Estado”, com o objetivo “preservar, documentar, apoiar, estimular e divulgar ações e atividades no campo da cultura popular maranhense” (SECMA, 1995,1996, 1997).

Mais do que um “banco de dados, em que consta o nome, o CPF, o endereço, os contatos dos grupos”, como informou Maria Michol de Carvalho, na prática, esse instrumento oficial exige que os grupos culturais obtenham o registro jurídico, o CNPJ (Cadastro Nacional de Pessoa Jurídica).

¹² Termo utilizado por agentes da Secretaria de Estado da Cultura para designar o pagamento pecuniário oficial do Estado aos artistas e grupos culturais, a cada apresentação.

¹³ Termo costumeiramente usado pelos brincantes para denominar a ajuda financeira que recebem geralmente dos padrinhos do Boi.



O cadastro das manifestações culturais, denominadas pelo CCPDVF, de “grupos folclóricos”, foi realizado através do “censo cultural”, definido por Michol Carvalho, como sendo uma pesquisa realizada por funcionários do CCPDVF que visa conhecer aspectos culturais, religiosos e legais dos grupos. Segundo ela, essa pesquisa foi baseada num questionário que aborda itens como “identificação, histórico, organização do grupo, apresentações, batismo e morte e relações do grupo com o poder público”. O aspecto que chama mais atenção no questionário é o item “Outras informações consideradas importantes”, que se refere à relação do grupo com o poder público (estado e município) e com a iniciativa privada, quanto cada grupo cobra por apresentação, se há exigências em seus contratos, entre outros.

Enquanto principal captador de recursos através da Lei de Incentivo à Cultura, o Estado se apropria de uma verba pública federal e impõe condições para repassá-la aos agentes culturais, tornando-se também o maior empresário da cultura local. Neste sentido, interpreta-se o cadastro como estratégia de controle das manifestações pelo Estado, aos moldes do que era realizado em outros momentos não-democráticos da política brasileira, já que os grupos culturais passam a adquirir um *status* atribuído pelo Estado, que implica em vantagens financeiras e na inclusão (ou exclusão) do grupo no circuito cultural oficial do Governo.

O cadastro *classifica e nomeia*¹⁴ os atores culturais em categorias distintas. Sendo a *nomeação* um ato que institui e cria novas realidades (BOURDIEU, 1996a), o cadastro institui novos significados e relações entre os atores. Como se observa na fala do cantador Humberto de Maracanã, sobre a instituição do cachê:

Ah... [no Governo] de Roseana. Antes disso não me lembro não de cachê. Antes cada um tinha que se virar mesmo pelo seu, não tinha um apoio direto pra todos os grupos do Governo. Antes de Roseana eu nem lembro qual era o apoio que tinha. Tinha um apoio assim, como eu falei, dona Zelinda dava um apoio financeiro pra ajudar em alguma coisa (...).

A oficialização do *cachê* representou um marco para os atores culturais, instituindo um “antes” e um “depois”, cujo referencial é a governadora Roseana Sarney (“Antes de Roseana eu nem lembro qual era o apoio que tinha”).

No cadastro realizado em 2003, o discurso oficial classificou as “manifestações culturais do Maranhão” em 6 grandes categorias: “Danças, Festas, Carnaval, Religiosidade afro-maranhense, Lendas do Maranhão e Ciclo Natalino”.

¹⁴ Sobre o ato de nomear, Bourdieu (1996a) diz que ele é ao mesmo tempo um ato de instituição e destituição fundado socialmente, através do qual um indivíduo, agindo em seu próprio nome ou em nome de um grupo, quer transmitir a alguém o significado de que ele possui uma dada qualidade, querendo ao mesmo tempo cobrar um comportamento de seu interlocutor que corresponda a seu *status* social.



Os representantes das culturas populares cadastrados como “grupos folclóricos” foram distribuídos nas seguintes modalidades¹⁵: 1) Bumba-meu-boi (232 grupos); 2) Quadrilha (71 grupos); 3) Dança Portuguesa (71 grupos); 4) Blocos Alternativos (68 grupos); 5) Tambor de crioula (64 grupos); 6) Cacuriá (36 grupos); 7) Blocos Tradicionais (36 grupos); 8) Grupos Mirins (32 grupos); Coco (11 grupos); 9) Dança do Boiadeiro (27 grupos); 10) Danças Alternativas (22 grupos); 11) Blocos Organizados (21 grupos); 12) Grupos Natalinos (20 grupos); 13) Escolas de Samba (11 grupos); 14) Tribos de Índios (11 grupos); 15) Blocos Afros (9 grupos); 16) Danças (Baião Cruzado, Bambaê de Caixa, Chegança, Caroço, Fita, Lelê, Lili) (7 grupos); 17) Cordão (5 grupos); 18) Grupos Alternativos (5 grupos).

Como os grupos foram classificados desta maneira? Como foram produzidas essas categorias? Que critérios foram usados para distribuir os grupos? Qual seria a diferença entre um “bloco alternativo”, “um bloco afro”, “um bloco tradicional” e um “bloco organizado”. Um “bloco afro” não pode ser tradicional, e vice-versa? Nem organizado? Nem alternativo? São questionamentos para os quais não encontramos respostas no decorrer da pesquisa.

Em cada modalidade há, ainda, uma espécie de hierarquização dos grupos para efeitos de pagamento de cachês pelo Estado. Por exemplo, no que se refere ao bumba-meu-boi, há uma classificação que distribui as brincadeiras em Grupos “A”, “B”, “C” e “D”. No Festejo Junino de 2004, para cada grupo de bumba-meu-boi tipo “A”, o Estado pagou um cachê de R\$ 2.200,00, por apresentação, sendo feito um contrato de 10 apresentações por período festivo, o que totalizava R\$ 22 mil no final da festa. Para aqueles do grupo “B”, o cachê foi de R\$ 1.400,00, por evento, com um contrato de 10 apresentações, somando R\$ 14 mil. Aos bois do grupo “C” destinou-se R\$ 1.400,00 por apresentação, com um contrato de no máximo 8 apresentações, podendo chegar assim a R\$ 11.200,00 por São João. E os bois da classe “D” receberam R\$ 1.400,00, por espetáculo, mas contratados apenas para 5 apresentações, somando R\$ 7 mil ao término do período junino.

Na prática, essa hierarquização é resultado do trabalho de funcionários e estagiários do CCPDVF, que vão aos arraiais e terreiros para observar as dinâmicas de cada grupo, atentando para aspectos como “tradição, vestimentas, quantidade de brincantes, performance”, explica Michol Carvalho. A partir daí, as informações são colhidas para a organizar os grupos em classes. Não se conseguiu entender como é que os critérios são aplicados para vincular um grupo a uma categoria. Pois, grupos como *Boizinho Barrica* (da *Cia. Barrica Teatro de Rua*) e *Boi Pirilampo*, considerados

¹⁵ Classificações disponíveis no *site* da Superintendência de “cultura popular” do Maranhão. <<http://www.culturapopular.ma.gov.br/>> Acesso em: 19/10/2007. A relação com os nomes/locais das festas e dos grupos, em categorias, decorrente do último cadastro realizado pelo CCPDVF em 2003 está disponível no *site* <www.perfilcultural.com.br/>.



“alternativos”¹⁶ pela programação oficial do São João, fazem parte da categoria “A”, a mesma em que bois como o *Boi de Axixá* (orquestra) e *Boi de Maracanã* (matraca), considerados “tradicionais” estão incluídos.

As denominações atribuídas pela Secretaria aos grupos não dão conta de representar suas especificidades, o que acaba modificando a forma pela qual os grupos se reconhecem. A exigência do *cadastro oficial* e o pagamento de *cachês*, entendidas como estratégias que exercem poder simbólico e instituem realidades, gera várias implicações na produção cultural no Maranhão. Uma delas é que a manifestação popular cadastrada – *(re)nomeada, classificada e hierarquizada* – reelabora sua existência, apreendendo e assumindo também outra interface, mais ligada ao mercado e ao mundo dos negócios. O peso do estatuto de pessoa jurídica desperta a sua vocação para organizar-se como empresa. Além disso, a hierarquização acaba gerando novas disputas entre os próprios grupos. O que antes acontecia por conta das históricas rivalidades entre os “batalhões”¹⁷, agora começa a ser provocado também por uma ação estatal, que implica em vantagens financeiras. Os mais bem posicionados no campo estão na classe A. Estes lutam para manter esse status diferenciado e os outros lutam para conseguir um status melhor.

Percebe-se que o tom crítico-satírico que embalava as toadas de bumba-meu-boi cedeu lugar aos versos elogiosos, num processo de ressignificação. O preço para ser símbolo de identidade do “estado” foi não contestar o “Estado”. Para Menezes (apud OLIVEN, 1983, p. 62) este processo é uma forma de dominação. Entretanto, se por um lado o político tenta cooptar a manifestação cultural e utilizá-la para consagrar sua imagem política, por outro lado, os grupos culturais estão se adaptando, cada vez mais, a esse contexto, desenvolvendo novas estratégias e traduzindo suas práticas para a demanda das novas realidades sociais. Se por um lado os setores dominantes, cujo poder se baseia no capital econômico, legitimam uma dominação através da produção simbólica – controlando os meios de comunicação, utilizando-se do *marketing*, apropriando-se dos bens/manifestações culturais; por outro lado, a partir das relações com a política, os agentes culturais vão adquirindo, assimilando ou criando novas técnicas para entrar ou permanecer no jogo e garantir seu espaço nessa luta simbólica, a fim de também tentar impor uma “definição do mundo social mais conforme aos seus interesses” (BOURDIEU, 2003, p. 11).

Esse processo de ressignificação se dá de forma diferente nos diversos atores culturais. Alguns desenvolvem mecanismos de visibilidade midiática e aliam-se a um padrinho político que

¹⁶ Os grupos considerados “alternativos” eram denominados “parafolclóricos” pelo CCPDVF. A mudança do nome deveu-se à insatisfação de alguns representantes desses grupos, que sentiam prejudicados com a denominação de parafolclóricos. (OLIVEIRA, 2003, p. 45).

¹⁷ Também chamados de “rebanhos”, são denominações que os brincantes usam para se referir ao conjunto dos componentes do grupo de bumba-meu-boi.



possa facilitar seu trânsito em outras esferas sociais; outros surgem por uma “demanda” política. Há aqueles que veem sua arte como negócio, outros como *brincadeira*, ou ainda, as duas coisas juntas. Há os que põem a performance em primeiro plano e são considerados por pesquisadores da área como *estandardizados*, *para-folclóricos* ou *híbridos*, grupos que têm como principal referência o mercado e a indústria cultural. Em contraposição, há os que acionam no seu processo de identificação elementos que afirmam como *autênticos* ou *tradicionais* no confronto com os demais. Enfim, cabe aos agentes encontrar meios de acumular capital simbólico e de se legitimar nesse processo de disputa, no entanto, não se deve perder de vista o papel do estado como relevante promotor das políticas públicas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A política cultural desenvolvida nos diferentes recortes históricos aqui apresentados trata o povo como incapaz de pensar por si, uma espécie de matéria bruta a ser moldada (ou melhor, adestrada) pelo saber das elites intelectuais. Então, apesar de aludido como destinatário do governo, o povo é convocado para aderir às ações estatais, mas não é reconhecido genuinamente como fonte e justificativa desses atos, pois não tem o direito de reiterar ou rejeitar tais decisões. Esse modelo *estatista* de gestão cultural exige que as iniciativas populares se subordinem aos interesses do Estado, o que desqualifica as tentativas independentes de organização das massas (CANCLINI, 1988). Neste sentido, essa gestão da cultura não pode ser entendida como uma política pública cultural¹⁸, mas no máximo como uma política estatal de cultura.

Referências bibliográficas

ALBERNAZ, Ledy. **O ‘urrou’ do Boi em Atenas**: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. (tese de doutorado). Campinas, SP: UEC, 2004.

BOURDIEU, Pierre. **A economia das trocas lingüísticas**: o que falar quer dizer. São Paulo: EDUSP, 1996a.

_____. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2003.

CANCLINI, Néstor García. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. **Políticas culturais na América-latina**. Novos estudos. CEBRAP. vol. 2. julho de 1983.

CARDOSO, Letícia Conceição .M. **O teatro do poder: cultura e política no Maranhão**. 2008. Dissertação (Mestrado – Ciências Sociais) – UFMA, São Luís, 2008.

FRY, Peter. **Para inglês ver**: identidade e política na cultura brasileira. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

¹⁸ A noção de política cultural assumida para a análise evoca as intervenções não-estatais também como políticas culturais, portanto, não se vincula somente ao Estado.



GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1978.

GONÇALVES, Maria de Fátima da Costa. **A invenção de uma rainha de espada**: reatualizações e embaraços na dinâmica política do Maranhão Dinástico. (Tese de Doutorado). São Luís: UFMA, 2006.

HALL, Stuart. **Da diáspora**: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2006.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999. 253p.

MAUSS, Marcel. Ensaio sobre a dádiva: forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. p.184-314. In:_____. **Sociologia e antropologia**. São Paulo: Cosac Naify, 2003. 536p.

OLIVEN, Ruben George. **Violência e cultura no Brasil**. Petrópolis: Vozes, 1983.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**: cultura brasileira e indústria cultural. São Paulo: Brasiliense, 1988.

Documentos Oficiais:

SECRETARIA de Estado da Cultura (SECMA). Relatório de Atividades, 1995-1998.

FUNDAÇÃO Cultural do Maranhão (FUNCMA). Relatório de Atividades, 1999-2001.

Entrevistas:

Herbeth Jesus Santos. Entrevista cedida para esta pesquisa em 07/12/2007 e 21/12/2007.

Humberto Barbosa Mendes. Entrevista cedida para esta pesquisa em 29/10/2007.

Maria Michol Pinho de Carvalho. Entrevista cedida para esta pesquisa em 02/05/ 2007.

Zelinda Machado de Castro e LIMA. Entrevista cedida para esta pesquisa em: 02/09/ 2007 e 05/09/2007.