

Estéticas e disputas em torno do bumba-meu-boi (São Luís, Maranhão)

Lady Selma Ferreira Albernaz¹

Resumo

O trabalho discute mudanças recentes na estética do bumba meu boi maranhense, desencadeadas por grupos *parafolclóricos* (ou ‘alternativos’), concorrentes dos tradicionais. O contexto é de implantação de políticas culturais para o turismo e para o acesso à cidadania. Os agentes são intelectuais, público, promotores e produtores de cultura popular que disputam como classificar estas manifestações. A classificação distingue bens culturais como eruditos, populares ou de massa, baseada nas diferenças estéticas e na posição social dos produtores. Ela opera regulando os conteúdos simbólicos e orientando as relações entre grupos e pessoas. Parece sugestivo retomar as noções de Bakhtin, de Burke e de Thompson sobre cultura popular, aliando-as com uma análise antropológica dos sistemas de classificações culturais.

¹ Antropóloga, Professora do Departamento de Antropologia e Museologia, atuando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Pesquisadora do Núcleo Família, Gênero e Sexualidade (FAGES), Universidade Federal de Pernambuco: Av. Moraes Rego, 1235. Cidade Universitária. Recife/PE. CEP 50.670-901. E-mail: ls.albernaz@uol.com.br

Palavras-chave: Cultura popular; Estética; Posição social; Classificações; Bumba-meu-boi.

Abstract

This work discusses recent changes in the aesthetics of the *bumba meu boi* from Maranhão (Brazil) that have been triggered by *parafolcloric* (or 'alternative') groups, competitors of traditional ones. They emerge in the context of the implementation of cultural politics directed to tourism and to citizenship practices. The social actors are intellectuals, public, promoters and producers of popular culture, who dispute the definition of such events, classifying them either as erudite, or popular, or mass culture cultural goods, based on aesthetics and on the social position of the producers. The resulting system operates by regulating symbolic contents and directing relations between groups and people. It seems suggestive to retake notions of Bakhtin, Burke, and Thompson about popular culture, connecting them with an anthropological analysis of cultural classifications.

Keywords: Popular culture; Aesthetics; Social position; Classifications; bumba-meu-boi.

Introdução

*Traduzir uma parte na outra parte
Que é uma questão de vida e morte
Será arte?
Ferreira Gullar*

Este trabalho discute mudanças recentes no bumba meu boi do Maranhão focando a dimensão estética e o surgimento de grupos *parafolclóricos* ou 'alternativos' concorrentes de grupos tradicionais, numa situação específica de políticas culturais para o turismo e para o acesso à cidadania na capital do estado, São Luís. Os agentes envolvidos são intelectuais, público, promotores e produtores que disputam sobre os

sentidos e significados de cultura popular. Baseia-se em trabalho de campo com observação participante, realizado em 2001, 2002, 2007 e 2009, no período das festas juninas, incluindo entrevistas e documentos oficiais². Teoricamente orienta-se pelas discussões de Bakhtin (1987) e de Burke (1989), e numa perspectiva antropológica, que considera as classificações locais sobre cultura.

As mudanças têm antecedentes nos anos 1970 e vem sendo intensificadas nos últimos 10 anos. A análise indica uma definição local de cultura popular, balizada na posição social dos agentes e na dimensão estética do bumba meu boi como cultura ou arte popular, que permite avaliar tanto os grupos *parafolclóricos* como os tradicionais, operada numa chave classificatória de cultura como erudita e popular, secundariamente como cultura de massa e dentro dela a indústria cultural.

As disputas entre os distintos agentes revelam mecanismos de tradição para regular inovações, tendo em vista conteúdos de identidade local relacionados ao bumba meu boi; e, a permanência de desigualdades sociais, a despeito das promessas das políticas públicas (turismo e cultura) sinalizarem para resolvê-las. Em conclusão, sugere-se a possibilidade de iluminar as discussões atuais no campo da cultura popular, a partir do uso da estética e da posição social dos seus produtores em relação com as classificações das produções culturais locais.

Antecedentes e contexto

No Maranhão cultura popular e dentro dela o bumba meu boi³, assumiu uma centralidade simbólica, numa configuração cultural que

² O trabalho de campo dos dois primeiros anos embasou a tese de doutorado em Ciências Sociais – IFCH-UNICAMP (Albernaz, 2004). Seu desdobramento em 2007 e 2009 contou com financiamento do CNPq, nas pesquisas: Mulheres e cultura popular: gênero, raça, classe e geração no bumba meu boi do Maranhão (2007); e, Concepções sobre corporeidade e fertilidade femininas entre brincantes de bumba meu boi maranhense e de maracatu pernambucano (2009). As observações recentes corroboram os resultados aqui apresentados.

³ O bumba meu boi é um folguedo/brincadeira popular brasileiro apresentado no período de natal. Compõe-se de auto e dança com distintos personagens, dentre eles o ‘amo’, dono da brincadeira e do animal boi (representado por uma figura de

aglutina outros significados, ao ser acionada para afirmar os conteúdos de identidade local frente à nação, a partir dos anos 1970. Foi um processo de inflexão dos conteúdos de identidade, ao substituir a centralidade de símbolos eruditos de identificação maranhense, expressos na ideia da capital do estado (São Luís) como 'Atenas Brasileira', que vigorava desde meados do séc. XIX (Albernaz 2004).

Este evento parece correlato com um processo de modernização da cidade de São Luís⁴. Paralelamente, no campo intelectual, as manifestações populares, até então estudadas como folclore, passaram a ser conceituadas como cultura popular (Carvalho 2000), coincidindo com o fortalecimento de instituições governamentais voltadas para a cultura e sua classificação, assim como instituições de desenvolvimento de turismo com foco no artesanato e no bumba meu boi. Aparentemente sem uma relação entre estes processos, grupos de artistas e de intelectuais estudavam e desenvolviam ações junto à cultura popular com distintos objetivos (espetáculos teatrais educativos; apoio, resgate e assessoramento de grupos de manifestações populares), dentre eles a criação de grupos

madeira leve e tecido bordado chamado couro conduzido por um dançarino). Conta a história do roubo deste boi por Pai Francisco para realizar o desejo de mãe Catirina (sua esposa grávida), desencadeando as ações de sua recaptura. Nos bois maranhenses os brincantes do cordão, que realizam coreografias em volta desses personagens e em consonância com o enredo, são: índias e índios, caboclos de fita/rajados, vaqueiros. No Maranhão ele é feito em homenagem a São João, apresentando-se principalmente em junho, época do verão e das colheitas agrícolas. Tem ainda a peculiaridade de se dividir em distintos sotaques (matraca/ilha, Guimarães/zabumba, pindaré/Baixada) relacionados a diferentes localidades do estado, cada um com indumentárias e instrumentos específicos, porém mantendo a mesma estrutura para a brincadeira e para os personagens. Independente do sotaque, o boi maranhense caracteriza-se pelo uso de penas e de plumas que não são comuns nas indumentárias dos grupos existentes em outras partes do país.

⁴ O processo de modernização foi desencadeado por um novo grupo político que ascendeu ao poder em 1966. Compreendeu ações de industrialização e ampliação urbana, em parte decorrente de crescimento demográfico e migrações. Implicou numa reconfiguração espacial da cidade e sugere ter havido alterações nos roteiros de circulação, propiciadores de expansão e intensificação do bumba meu boi, inclusive pelos migrantes rurais. Ver Albernaz (2004) e Ribeiro Jr. (2001). Carvalho, J. J. (2000) aponta que mudanças na cultura popular poderiam decorrer de processos migratórios e de reurbanização. Ver também Brandão (1982).

artísticos de cultura popular, cujos componentes tinham origem social distinta das manifestações populares tradicionais⁵.

Parte dos grupos *parafolclóricos* ou ‘alternativos’ atuais, surgiu com essas ações dos anos 1970. Nos últimos 10 anos, acentuou-se a ‘responsabilização’ desses grupos pelas mudanças observadas no bumba meu boi do Maranhão, que parece ocorrer simultaneamente à reconfiguração das festas juninas na cidade de São Luís. Nos anos 1970 e 1980, grupos diversos delimitados pela profissão, local de moradia, militância política ou outra afinidade entre seus integrantes, montavam arraiais juninos⁶, cuja atração principal era o bumba meu boi. Suas lideranças recebiam patrocínio estatal, porém tinham liberdade para preparar a festa – seja o tipo de programação, seja o tipo de espaço para a sua realização.

No final da década de 1990, as festas juninas passaram a ter organização e financiamento centralizados nas instituições governamentais de cultura. Elas definem a grade de programação e o tipo de atrações dos arraiais, que são distribuídos por toda a cidade, considerando uma classificação dos bairros em periféricos, centrais e de classe média (turistas e classe média se concentram nos arraiais centrais).

O São João conta com um volume de recursos estatais vultosos, que supera o investimento no carnaval e no natal, outras festas populares localmente significativas. Tal alteração responde a um plano de desenvolvimento de turismo cultural que concorre, dentro do país e fora dele, com outros destinos definidos nestes termos. Essas ações intensificam o

⁵ Segundo Lyotard (*apud* Bhabha 1998:93): “Tradição é aquilo que diz respeito ao tempo, não ao conteúdo”. E mais adiante: “Mas o que não é esquecido é o ritmo temporal que não para de enviar as narrativas para o esquecimento”. Concordo que a tradição liga-se com a passagem do tempo. Entretanto, considero que o esforço de não esquecer aponta para um controle dos conteúdos para que alguns se transformem em memória; outros não. Dessa maneira, é tradicional o que perdura no tempo, transmitindo determinados conteúdos. E é nessa acepção que emprego o termo analiticamente aqui. A classificação dos grupos de boi maranhense como tradicionais, relaciona-se ao controle dos conteúdos simbólicos transmitidos ao longo do tempo, ao que se alia a posição social dos seus integrantes, vistos como pertencentes às camadas populares.

⁶ Arraial designa os espaços demarcados para a realização das festas do mês de junho, onde se dispõem barracas de comidas e de bebidas e que são decorados com bandeirolas e outros enfeites.

debate sobre os símbolos culturais que afirmam identidade regional e acentuam a preocupação com as consequências das mudanças para continuidade das manifestações de cultura popular. Para os propósitos deste trabalho, a discussão se centra nos embates sobre bumba meu boi, desdobrando-se para algumas sugestões conceituais sobre cultura popular, relacionadas com as classificações culturais locais.

Grupos *parafolclóricos* e grupos de boi tradicionais

No Maranhão são chamados de *parafolclóricos* ou ‘alternativos’ grupos de dança que se baseiam nos passos, nas coreografias, nas indumentárias, nos personagens e nas lendas do bumba boi maranhense de todos os sotaques. O conjunto cênico elaborado por estes grupos mantém e, simultaneamente, modifica os elementos encontrados no bumba boi tradicional. Seus produtores e criadores permanecem se autodenominando ‘artistas da cultura popular’, não se redefinem frente às fontes de sua inspiração. No geral são grupos formados por setores da classe média e da classe média baixa⁷. O lugar dos seus integrantes na estratificação social foge às expectativas locais quanto ao posicionamento social dos criadores dos folguedos populares – inclusive do bumba boi – que deveriam pertencer aos setores populares⁸. Parece que está em disputa

⁷ Uso aqui a denominação de “classe média baixa, (...) um setor *sui generis* das classes populares: indivíduos de renda média, mas de escolaridade baixa. Pessoas cuja condição econômica *stricto sensu* ocorre ser superior ao seu nível de instrução, pessoas cujo poder aquisitivo, razoavelmente elevado ou ‘decente’, e cujas boas oportunidades econômicas não apresentam a esperada homologia nem com o seu evidente (des)preparo intelectual, nem muito menos com o seu ostensivo (e não raro altivo) desinteresse pela cultura letrada e pela informação mais intelectualizada.” (Pierucci, 1999:92). No caso maranhense estes setores raramente estão ligados à produção do bumba meu boi tradicional, quando o fazem criam grupos ‘alternativos’.

⁸ A denominação local ‘popular’ ou ‘povo’ tem também o sentido de identificar setores da população de renda mais baixa dentro de uma estratificação social, no geral remetendo aos ‘pobres’, que inclui ainda distribuição no espaço da cidade, o gosto e o estilo de vida. Esta percepção local atribui uma posição social adequada para quem faz cultura popular. Não trato teoricamente de classe, posto que a literatura sobre cultura popular recorre ao termo classe subalterna (Ginzburg 2002; Satriani 1986; Thompson 1998) que implica analisar hegemonia e ideologia, o que não é

quem pode ou não, criar as danças e folguedos da cultura popular, quem pode se apropriar de uma linguagem estética e artística.

Este acontecimento apresenta uma dimensão econômica, havendo uma competição entre os *parafolclóricos* e bois tradicionais pelos cachês pagos pelas instituições culturais do estado⁹. Como uma tentativa de transparência e justificativa da distribuição dos recursos públicos e controle sobre a definição do que é um grupo de cultura popular, estas instituições elaboram critérios de financiamento para novos grupos baseados na estética, na duração no tempo e na organização interna. O acesso a recursos de empresas privadas, patrocinadoras do São João na cidade, é motivo da mesma competição. Por exemplo, a Norte Brasil Telecomunicações (NBT) no São João de 2002 patrocinou o Boi Barrica ('alternativo'), ao mesmo tempo em que doou pandeirões para um dos sotaques tradicionais do boi maranhense.

Outro tema divide as opiniões: por um lado, aqueles que apontam os riscos da 'degeneração' dos grupos populares, em vias de *parintinização*¹⁰, desencadeada pela ação de imitação estética de alguns *parafolclóricos*. Por outro lado, os que percebem neles uma valorização da cultura popular e fortalecimento dos grupos mais antigos e claramente populares, argumentando que nesse processo os benefícios e os prejuízos são recíprocos.

O debate contemporâneo foca, ainda, a 'indiferenciação' de sotaque realizada pelos 'alternativos', transpondo os limites de pertencimento

minha intenção aqui. Para uma discussão de classe, numa inter-relação entre o espaço, o econômico e a elaboração simbólica, que se aproxima na percepção local, veja-se Bourdieu (1998).

⁹ Em entrevista, Mário Ferreira da FUNCMA disse-me que o São João de 2002 recebeu 6 milhões de reais do governo do estado para sua realização. Sendo um milhão para a publicidade nacional e estadual e o restante para os outros gastos, inclusive o pagamento do cachê.

¹⁰ Este termo significa que o boi maranhense estaria perdendo suas características tradicionais ao se assemelhar, na indumentária (brilho e plumas em excesso) e no ritmo, com o Boi de Parintins-AM, numa cópia também do carnaval carioca. Selma Figueiredo (2001) trata desta questão e compara as inovações dos bois de orquestra, aproximados dos *parafolclóricos*, com a tradição dos bois dos sotaques de matraca e de pindaré.

que cada um deles informa¹¹. Por exemplo, a crônica de Jomar Moraes (presidente da Academia Maranhense de Letras), intitulada *A parintinização do bumba-meu-boi*, critica a diluição das fronteiras entre os sotaques, ao copiarem indumentárias entre si, e os riscos de contaminação dos ‘grupos naturais’ por estes modismos (O Estado do Maranhão 27/06/2001, Alternativo, p. 8). Para este autor o problema não é o uso das mesmas indumentárias, dos mesmos instrumentos, dos mesmos ritmos, do mesmo estilo musical dos folguedos da cultura popular por setores da classe média. Ele receia que grupos tradicionais imitem a mistura de sotaques, na pretensão de fazer a síntese do boi no Maranhão, perdendo uma diferenciação relacionada à afirmação e articulação de níveis distintos de pertencimento.

Nas ações das instituições governamentais de cultura na montagem e organização das festas juninas não transparece um esforço para distinguir *parafolclóricos* de grupos de boi tradicionais. Apenas na programação impressa do São João, de responsabilidade da Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA) sob a orientação do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho (CCPDVF), os ‘alternativos’ são definidos como distintos dos demais.

Nos arraiais eles participam junto com os tradicionais na grade de atrações e os locutores, que atuam como mestres de cerimônias (fazendo longas descrições das diferenças de sotaques antes das apresentações) não diferenciam estes dois tipos de grupos. Ambos são convidados pelo governo estadual e municipal para representarem o Maranhão em eventos oficiais e recebem igualmente apoio financeiro para participar de festivais de folclore. Essa indistinção é vista como ameaça em matérias de jornais, de forma velada na fala de assessores das instituições de cultura e com desconfiança pelo público.

Os diferentes riscos dos ‘alternativos’ para a continuidade dos grupos tradicionais são sintetizados como mudanças, exemplificadas: na indumentária padronizada, ou no excesso de brilho que imitaria o carna-

¹¹ Os sotaques parecem articular diferentes níveis de pertencimento. Por exemplo, o sotaque de matraca é da Ilha de São Luís, um representante dele é o Boi da Maioba. Torcer por este Boi significa afirmar o pertencimento a esta região da Ilha, ou a um bairro da capital, ao estado do Maranhão e à nação. Esta operação de identificação ocorre com os demais sotaques.

val carioca e o boi de Parintins; na fusão musical desordenada; no ‘oportunismo’ de alguns grupos não comprometidos com os valores da cultura popular, mas com as possibilidades de ganhos financeiros. Frente a elas, o bumba meu boi fica em permanente ameaça de perder autenticidade e tradição.

Mas há ainda outro tema importante no debate: o julgamento da linguagem estética dos *parafolclóricos* na releitura das criações populares, a partir do qual eles são categorizados e classificados, destacando-se a contraposição do Boi Pirilampo ao Boizinho Barrica. Serão eles os exemplos para entender essas mudanças do popular feitas pelos ‘alternativos’ / *parafolclóricos* e evidenciar um sistema classificatório.

A estética dos *parafolclóricos*: Boi Pirilampo e Boizinho Barrica

O Boi Pirilampo se apresenta como uma síntese dos quatro principais sotaques do bumba-meu-boi do Maranhão e compõe-se com os personagens e os instrumentos que os caracterizam (*site* do Boipirilampo 2004). O grupo se define da seguinte forma:

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

Nesta apresentação evidencia-se que seus organizadores usam as mesmas categorias internas de classificação do bumba boi, mescladas com as categorizações da FUNCMA, para se definir. Coloca-se como ‘grupo de arte e cultura popular’. Definem-se também como ‘bumba-meu-boi’, terminologia usada apenas para os bois ‘tradicionais’ pelos agentes do CCPDVF, responsáveis pela salvaguarda e pesquisa sobre cultura popular e consultores para os organizadores do São João. Neste sentido, os organizadores do Pirilampo não parecem preocupados em demarcar sua distinção frente aos folguedos populares do Maranhão.

A indumentária do grupo Pirilampo segue as mesmas formas dos sotaques do bumba meu boi, porém os adornos de penas e tecidos, em geral brilhantes, são das mesmas cores, uniformizando os diversos personagens que usam cores distintas nos grupos tradicionais. Chama a atenção os cocares usados pelas índias, pelo tamanho e volume das penas, assemelhando-os aos adereços das passistas das escolas de samba do Rio de Janeiro e aos das índias do boi de Parintins. Ao mesmo tempo em que homogeneiza as indumentárias, o Pirilampo parece sobrecarregar o conjunto por um exagero de brilhos, ou de recursos cênicos (como fogos de artifício durante a apresentação), que buscam prender a atenção pelo luxo e efeitos grandiosos e fogem da estética popular local. Estas características suscitam no público acusações de *parintinização* do boi, descaracterizando seu sentido, repetindo-se nos artigos assinados nos jornais (os exemplos usados são pautados nas características do Boi Pirilampo, de forma velada ou aberta) e entre alguns promotores de cultura popular, que percebem no Pirilampo o desencadeador desse processo, influenciando outras manifestações.

O boi Pirilampo surgiu com todo aquele brilho, é quase como uma cópia do boi de Parintins, que tem o vermelho e o azul, né? (...) Aquele desfile com carros alegóricos e tudo, o boi de Parintins... O Boi de Pirilampo, aqui, não faz a mesma coisa, porque ele não tem espaço, porque se tivesse, com certeza ele entraria numa passarela. Mas ele usa do brilho, em cima da indumentária do boi. Então isso começou a se notar, que alguns bois de sotaque de orquestra, começaram a também partir pra isso, a usar de um brilho... (entrevista Mário Ferreira – FUNCMA, jun/2002).

Mas estas características são vistas pelo Pirilampo como motivo do seu sucesso, citando trecho de uma revista onde estas qualidades são percebidas como virtudes: “Segundo a Revista Cadernos do Terceiro Mundo, ‘a força do grupo está na forma e na essência’, o que significa dizer que ‘o Pirilampo seduz pela alegria contagiante que emana de seus brincantes, pelo brilho e bom gosto das fantasias, e pela simbiose de ritmos”. (<http://boipirilampo.com.br>. Grifos meus)

A forma como os instrumentos dos quatro sotaques são tocados, ou como são mesclados durante a execução das músicas, é taxada de ferir

a tradição. Por exemplo, a maneira de segurar os pandeirões, o uso de pandeirões de nylon e não de couro¹². As toadas – com letras excessivamente românticas e com ritmos modificados – são comparadas, negativamente, com as músicas ‘sertanejas’ e ‘pagodes’ consideradas de cultura de massa. Estas críticas evidenciam uma avaliação do Pirilampo que o aproximaria do ‘mau gosto’ e da indústria cultural (Carvalho 2000).

Essas características resultam na classificação do grupo como uma ‘empresa’, uma das piores acusações para um grupo de cultura popular, porque fugiria de requisitos ‘necessários’ para identificar seus limites e fazer sua definição¹³. Esteticamente ser ‘empresa’ implicaria em guiar-se pelo gosto do mercado, querendo apenas agradar em detrimento de contribuir com uma criação original, evitando o risco de não ser aceita.

O termo pode ter um sentido ainda mais pejorativo se os recursos do grupo forem aplicados em benefício de alguns e não do conjunto¹⁴. O presidente do Pirilampo é acusado de ter uma ambição desenfreada, canalizando esses recursos para satisfazê-la. Ele participa da administração municipal e tem pretensões a cargos públicos de representação política, algumas pessoas consideram que o grupo serviria para sua promoção como eventual ‘candidato’. Estes julgamentos são reunidos para justificar e fortalecer a avaliação negativa do Pirilampo.

O grupo se percebe como empresa, fazendo a distinção entre o nome ‘fantasia’ (marca para divulgação e propaganda) e o burocrático (para cumprir as exigências fiscais do estado), de acordo com a terminologia da administração e da contabilidade. Seus integrantes parecem considerar positivos outros sentidos do termo empresa – a organização e a disciplina – qualidades ressaltadas como um dos motivos do seu sucesso:

¹² Bois tradicionais também usam pandeirões de nylon e por isso podem ser também acusados de ferir a tradição.

¹³ Quase toda literatura sobre cultura popular define estas manifestações como espontâneas, comunitárias, voltadas para distribuição de bens e não para sua concentração. A estética insere-se numa cosmologia, compartilhada por produtores e público. Não visa agradar ou simplificar seus conteúdos para serem entendidas por quem é de fora (Carvalho 2004).

¹⁴ A administração dos recursos angariados pelo boi é um dos critérios locais para sua classificação como tradicional e deve ser pautada pela redistribuição dentro do grupo de boi e/ou sua comunidade.

“O Boi Pirilampo é hoje a maior atração dos festejos juninos. E caiu no gosto popular por uma série de fatores, a começar pelo sentido de organização e disciplina que orienta a brincadeira”. (<http://boipirilampo.com.br>. Grifos meus). ‘Auto-percepção’ que insinua uma incivilidade do popular, motivo para seu valor negativo anterior, quando São Luís se percebia como ‘Atenas’ (Elias 1993).

O grupo avalia como positiva exatamente uma das características que motiva as críticas do público, dos intelectuais e dos promotores da cultura popular, em especial as pessoas com maior escolaridade, as quais aproximam as recriações do popular, pelo Boi Pirilampo, da estética da cultura de massa ou da indústria cultural. Mas este grupo parece ter um público numeroso, como pude observar. Sendo dos setores populares a maioria dos seus admiradores. Isto não implica numa divisão de opiniões, onde de um lado, estão os intelectuais acusadores, e de outro, uma classe média baixa admiradora. Também vi nos arraiais pessoas de classe média baixa detestando o Pirilampo, cujos exageros cênicos provocavam deboches. Portanto, parece-me que as sobreposições estéticas nas recriações do Pirilampo tendem para uma avaliação mais negativa do que positiva daquilo que ele faz, que pode ser resumida como uma estética do ‘mau gosto’.

O outro grupo ‘alternativo’, Boizinho Barrica, é o contraponto do Pirilampo. O Boizinho é um espetáculo da *Companhia Barrica*¹⁵, que se define como: “Grupo de artistas que revigora e evidencia a tradição dos folguedos e das festas populares do Maranhão”¹⁶. Ao se atribuir estas funções de ‘revigorar’ e ‘evidenciar’ a ‘tradição’ dos grupos de cultura popular, a *Companhia* parece querer se demarcar dos legítimos produtores, sugerindo para si a posição de mediadora dos seus valores para além das fronteiras locais. Isto se confirma com a proposta de estimular o turismo, ao mesmo tempo em que explica sua existência como empresa de espetáculos, com o objetivo de “contribuir para o desenvolvimento do turismo cultural no Estado do Maranhão, Nordeste do Brasil”.

¹⁵ A *Companhia Barrica* tem mais espetáculos baseados em outras manifestações da cultura popular maranhense, como o Bicho-terra inspirado no carnaval e a Natalina da Paixão, criado a partir dos festejos do natal e da quaresma, os quais extrapolam os limites deste trabalho.

Invoca um papel de intelectual, que age teórica e politicamente em defesa do termo ‘cultura popular’, acusando o folclore de diminuir e inferiorizar os artistas populares e suas produções (“as manifestações artísticas populares, intencionalmente chamadas e mascaradas de folclore, para ocultar um mecanismo ideológico que nega a essas manifestações o estatuto de cultura”) (Carvalho 2004).

O papel de defensora política que a *Companhia* se atribui serve para justificar o uso da linguagem popular nos seus espetáculos, conseguindo legitimar o que faz (“visando combater a este e a outros preconceitos, a Companhia adotou como base e inspiração dos seus espetáculos a coreografia das nossas danças e festas, os ritmos e compassos da nossa música”). As inovações são necessárias para valorizar o popular, ao contrário da ‘busca das origens’, que fundamentava as propostas dos defensores clássicos da cultura popular e/ou folclore, para ‘salvar’ as manifestações do desaparecimento. O resultado da abordagem do popular pela *Companhia Barrica*, cujo pressuposto é ‘reelaborar para valorizar’, é: demarcar-se (ou tentar fazê-lo) das suas fontes de inspiração; abonar sua proposta estética de misturar várias formas das danças populares maranhenses; justificar a fusão musical para enfatizar identidade (“São diversos os ritmos e os gêneros do grande cancionero popular Maranhense que servem de base ao processo de criação dos compositores da Companhia nas músicas dos espetáculos (...). Como destaque os ritmos do Bumba-meu-boi, maior manifestação artística de identificação do maranhense.” Grifos meus).

Estas considerações sobre a música estendem-se para a dança, cuja coreografia é considerada, algumas vezes, como uma estilização dos passos dos folguedos da cultura popular, entretanto buscando-se manter o espaço para os floreios dos brincantes, os quais rompem com a sincronia das evoluções, característicos das apresentações dos bois tradicionais. Mas é na indumentária, agora tratando apenas do espetáculo Boizinho Barrica, que a orientação estética do grupo para releitura do popular melhor se revela. Neste ponto se acentua a diferença entre o Boizinho Barrica e os folguedos populares: uso predominante da palha, que pouco aparece no bumba-meu-boi; homens e mulheres vestem roupas semelhantes, quando no bumba boi as roupas variam para cada personagem e cada uma tem um colorido próprio. A *Companhia* evoca como “indispensável o velho toque de engenho e arte do povo, no prazer de criar

fantasias”, sugerindo, nessa reaproximação do popular pelo artesanato, diminuir a distância que a diferença da padronização e estilização da indumentária poderia trazer. A *Companhia Barrica* tenta manter nos paços de dança os ‘solos’ imprevistos característicos da evolução dos brincantes dos grupos tradicionais, entretanto, a igualdade da indumentária parece minimizar estas improvisações ao longo do desenvolvimento da coreografia.

Uniformidade coreográfica acompanhada da suavização dos gestos dos braços e maior leveza da batida dos pés no chão. Tudo isto sendo coroado por um largo sorriso, não mais entre os brincantes que riem dos próprios erros ou do que veemno público, como se dá frequentemente nos bois de origem popular, mas que sorriempara aplateia, realçando que estão em comunicação com esta plateia, que se apresentam para plateia, mostrando o que há de específico na cultura popular do Maranhão.

O Bozinho Barrica consegue reunir um público grande, como o Pirilampo. Entretanto, tem a simpatia da intelectualidade: primeiro, porque parece se diferenciar do popular demarcando fronteiras; segundo por ter indumentárias e coreografias próprias; terceiro, por compor boas toadas com letras e arranjos musicais criativos. No conjunto a *Companhia* é vista como respeitando as fontes originais. Nesse sentido, não é percebida como uma empresa que visa o lucro em detrimento da criatividade, não procura ‘agradar’ o público, sendo um ‘bom exemplo’ de releitura do popular pelos setores médios.

Os críticos contrários à *Companhia*¹⁷ consideram que seu trabalho de ‘revalorizar’, contribuiu para o enfraquecimento de grupos populares, tendo o Bozinho Barrica se transformado em concorrente das manifestações tradicionais, inclusive substituindo-as como mediadoras da experiência de identidade local quando representa oficialmente uma cultura maranhense fora do estado. Eles percebem-na como uma empresa, com um retorno financeiro nunca alcançado pelos grupos tradicionais, portanto, promovendo novas desigualdades com o uso da estética popular num espetáculo (Carvalho 2004).

¹⁷ Os críticos são principalmente artistas que não se consideram beneficiados com os recursos estaduais de promoção cultural: ou porque atuam com outras linguagens da arte que não a popular, ou porque pertencem a setores da oposição ao grupo que está no poder estadual.

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

A *Companhia*, e dentro dela o espetáculo Boizinho Barrica, tem uma relação com a cultura popular em diferentes níveis. No nível político, coloca-se como porta voz da valorização da estética popular e mantém estreitos laços com as instituições governamentais de cultura; no nível econômico, percebe cultura popular como vetor de desenvolvimento, por meio das atividades de turismo; no nível cultural, promove um diálogo entre a estética popular com formas estéticas que são associadas como próprias de outros estratos sociais.

Essa forma de reler o popular parece buscar 'limpar' a variedade das indumentárias, uniformizando-as, e acentuar as sincronias e simetrias dos movimentos e gestos nas apresentações dos espetáculos populares, harmonizando-os, tendo como resultado uma 'limpeza dos excessos' simbólicos do popular, traduzindo-o em outras formas de arte¹⁸. Ela, a *Companhia*, pode ser vista como um interlocutor importante nas discus-

¹⁸ Sobre os novos grupos Marques (1999:193) afirma: "Os grupos estandardizados, apesar da aparência homogeneizadora delimitam-se uns dos outros e dos grupos originais apostando numa tradição parcializada, numa autonomia serial ao diferenciarem-se por pequenos detalhes que se confundem sob o olhar do espectador. (...) Assim, a tradição é lembrada como artifício artístico de produção, como argumento para enfatizar ou descaracterizar este ou aquele detalhe em favor de uma modernidade inconsciente e acrítica." Do meu ponto de vista considero que os grupos 'alternativos' no Maranhão fazem uma releitura da estética popular na direção de 'limpar os excessos'. Ou seja, ênfase na sincronia e simetria da coreografia; padronização das indumentárias, que limitam exageros de cores e brilhos e variedade de formas, ou aquilo que se aproxima do grotesco (Bakhtin 1987). Estas transformações sugerem uma nova linguagem estética para que a apreciação do público se torne mais fácil e imediata.

sões sobre os símbolos que dão significado ao Maranhão, tanto na elaboração de uma linguagem estética, como pela posição que ocupa nas instituições estaduais de cultura.

A comparação entre Barrica e Pirilampo recoloca questões que revelam embates entre estética erudita e popular. Por um lado, um debate sobre a estética de recriação do popular; e por outro, sobre as fronteiras e o tipo de relações estabelecidas entre os recriadores e suas fontes de inspiração. No que se refere aos dois grupos atuais, a estética do Pirilampo é vista como uma ‘má leitura’, porque aproxima o popular do entretenimento da cultura de massa e ameaça o Bumba de ser descharacterizado.

A organização interna do Pirilampo é vista localmente como empresarial, um olhar que possibilita manter, mesmo que subjacente, a interpretação da relação do grupo com a cultura popular como de apropriação: porque não esclarece a diferença entre o que faz e o que é feito pelas camadas populares, e porque sua estética permanece na zona de indistinção entre ‘cópia’ e ‘original’. O Barrica é visto como uma ‘boa leitura’ do popular: porque parece separar o que faz do que é feito pelas camadas populares, colocando-se como um mediador político para valorizar o popular na sua origem; segundo, a estética da sua releitura é considerada uma forma de arte específica, ajudando na apreciação do popular, possibilitando a aproximação com o original, além de ser de ‘bom gosto’, longe da cultura de massa e da indústria cultural¹⁹.

Entretanto, há uma dimensão da crítica feita a todos os *parafolclóricos* que aproxima ambos, Pirilampo e Barrica: o fato de se tornarem concorrentes pelos financiamentos estaduais para a cultura, nas mesmas condições dos grupos originários das camadas populares. Nesta dimensão, ambos são vistos com desconfiança, especialmente pelas pessoas diretamente envolvidas com promoção cultural (que não estão nas instituições estaduais de cultura) ou produtores de cultura popular (que se

¹⁹ As considerações de Bakhtin (1987), especialmente na introdução, sobre a estética do grotesco e seus excessos mostram as diversas tentativas de controlá-la, e como as ações para reativá-la, como se deu com alguns escritores do romantismo, não conseguiram entender esta lógica dos excessos, implicando, quase sempre, num empobrecimento dos seus significados. Acho que é possível fazer aqui uma analogia das práticas desses grupos maranhenses com estas conclusões de Bakhtin.

julgam preteridos pelo valor do cachê que suas brincadeiras recebem). Deste ângulo, os dois grupos são ‘empresas’, que por terem ‘bons’ administradores, crescem a cada ano e ganham cada vez mais recursos e cachês maiores, competindo com os ‘legítimos’ criadores da cultura popular.

Reabrindo um debate

As relações entre grupos tradicionais e ‘alternativos’/*parafolclóricos* estão perpassadas por disputas estéticas entre setores que ocupam posições distintas na estratificação social, segundo a renda, o prestígio e o poder político. Elas propiciam evidenciar desigualdades estruturais novas e já existentes, com maior importância e impacto por decorrerem de ações de desenvolvimento do turismo cultural, com o objetivo oposto de promover cidadania e igualdade por meio de políticas culturais. Estas disputas mostram um sistema de classificação da cultura que opera controlando o que é ou não cultura popular. E, ao mesmo tempo, quais grupos sociais fazem sua produção e uso para marcar identificações e direção da relação com outros grupos.

Será que continua subjacente a esta discussão a relação entre o erudito, o popular e cultura de massa, como já ocorreu antes? Parece que a discussão está sendo repostada, mas indicando novas relações. Não é uma oposição entre as três classificações, mas as sobreposições entre elas e as inter-relações entre elas, que precisam ser compreendidas. Por exemplo, o Boi Barrica parece ser uma nova linguagem da cultura popular aproximada dos valores eruditos, enquanto o Pírilampo se aproximaria da cultura de massa. O investimento do estado em alguns grupos pode reconfigurar estes arranjos em múltiplas direções.

A análise desse processo de mudança parece iluminar algumas dimensões conceituais de cultura popular, destacando as possibilidades de contribuições da antropologia para este campo empírico, reaproximando a disciplina desta terminologia evitada em favor de teorias de festa ou de rituais (Vilhena 1997a, b; Rocha 2009). Vejo nessa retomada potenciais de ganhos analíticos em benefício do campo empírico e da antropologia.

Ao estudar cultura popular é importante levar em conta as classificações culturais locais (Geertz 1998, Viveiros de Castro 1999), que se tornam mais aguçadas nos momentos de mudanças, quando as disputas em torno de seus conteúdos dão relevo às categorias que as embasam, neste caso a estética como reflexo de posicionamentos sociais. Posições que são desiguais, salientadas pelo termo cultura popular e obscurecidas, virtualmente, por outras abordagens teóricas.

A variedade de produções reunidas como cultura popular, mote para desestimular o emprego analítico desta noção, poderia ser superada seguindo-se um caminho desse tipo, dando conta de suas especificidades e de uma generalização mais consistente (Canclini 1986; Carvalho, J.J. 2000; Carvalho, R.L.S. 2002). Pôde-se traçar um consenso avaliativo do que vem a ser a cultura popular, excluindo deste campo, ou exigindo para entrar no mesmo, a satisfação de requisitos mínimos.

Pôde-se destacar as hierarquias das produções culturais e as desigualdades das relações e das trocas entre seus agentes.

A estética como indicador mínimo permite contemplar a dimensão de oralidade, importante debate para estabelecer a contraposição com a erudição (cf. Ginzburg 2002 e Burke 1989), mas a ultrapassa na medida em que a conquista da escrita não retiraria o estatuto de uma produção como popular. A posição social pode contemplar sugestões clássicas do campo que ligam classe e cultura popular, porém, sem uma rigidez que inviabiliza muitas vezes sua aplicação na atualidade, ainda que seja profícua nos estudos históricos (Thompson 1998).

O uso de posição social não traz implícito, como classe ou subalternidade, a direção em que se dá a relação entre os agentes que ocupam posições distintas, mas antes alerta para a diferença de posição e chama para analisar qual a qualidade da relação em termos de sua distribuição de poder (econômico ou político). Somente a aplicação desta orientação teórica e metodológica em outros casos particulares poderá dizer de sua eficácia.

Bibliografia

- ALBERNAZ, Lady Selma F. 2004. *O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. Tese de Doutorado em Ciências Sociais. Campinas: Universidade Estadual de Campinas.
- ARANTES, Antônio Augusto. 1981. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense.
- AYALA, M. & AYALA, M. I. N. 1987. *Cultura popular no Brasil: perspectiva de análise*. São Paulo: Ática.
- BAKHTIN, Mikhail. M. 1987. *A cultura popular na Idade Média e Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo/Brasília: HUCITEC/UNB.
- BHABHA, Homi K. 1998. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG.
- BOI PIRILAMPO. (<http://www.boipirilampo.com.br>; acesso em 30/03/04.
- BOURDIEU, Pierre. 1998. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.
- BRANDÃO, Carlos. 1982. *O que é Folclore*. São Paulo: Brasiliense.
- BURKE, Peter. 1989. *Cultura popular na idade moderna: Europa, 1500-1800*. São Paulo: Companhia das Letras.
- CANCLINI, Nestor García. 1986. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense.
- CARVALHO, José Jorge. 2000. O lugar da cultura tradicional na sociedade moderna. In *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: Funarte/CNDPCP.
- _____. 2004. Metamorfoses das tradições performáticas afro-brasileiras: de patrimônio cultural a indústria do entretenimento. In *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectiva*. Rio de Janeiro, Funarte, Iphan, CNFCP.
- CARVALHO, R. L. S. de. 2000. Folclore e cultura popular uma discussão conceitual. In *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: Funarte/CNDPCP.
- CAVALCANTI, Maria Laura et alii. 2000. As ciências sociais e os estudos de folclore. In *Seminário folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. (2ª ed.) Rio de Janeiro: Funarte/CNDPCP.

COMPANHIA BARRICA. 2004.

(<http://www.ciabarrica.com.br/barrica/index2.htm>; acesso em 31/03/04).

ELIAS, Norbert. 1993. *O processo civilizador*. Rio de Janeiro: Zahar.

FERNANDES, Florestan. 1978. *O folclore em questão*. São Paulo: Hucitec.

FIGUEIREDO, Selma. 2001. São João de fusões e plumas. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 27/06/2001, Caderno Alternativo, p. 1.

GEERTZ, Clifford. 1998. *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes.

GINZBURG, Carlo. 2002. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

MORAES, Jomar. 2001. A parintinização do bumba-meu-boi. *O Estado do Maranhão*, São Luís, 27/06/2001, Caderno Alternativo, p. 8.

ORTIZ, Renato. 1986. *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.

_____. 1992. *Românticos e folcloristas: cultura popular*. São Paulo: Olho d'Água.

PIERUCCI, Antônio Flávio. 1999. *Ciladas da diferença*. São Paulo: USP/Curso de Pós-graduação em Sociologia/Ed. 34.

RIBEIRO Jr. José Reinaldo Barros. 2001. *Formação do espaço urbano de São Luís: 1612-1991*. São Luís: FUNC.

ROCHA, Gilmar. 2009. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações: Revista de Ciências Sociais*, 14(1):218-36.

SATRIANI, Luigi M. Lombardi. 1986. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. São Paulo: HUCITEC.

THOMPSON, E. P. 1998. *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras.

VILHENA, Luís Rodolfo. 1997a. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro: FUNARTE/FGV/MINC.

_____. 1997b. *Ensaios de antropologia*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

Estéticas e disputas em torno do bumba-meu-boi

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 1999. Etnologia brasileira. In: MICELLI, Sergio (org.): *O que ler na ciência social brasileira (1970-1995)*, vol. 1. São Paulo/ Brasília: Sumaré/ANPOCS/ CAPES.

Recebido em junho de 2009

Aprovado para publicação em setembro de 2009

Revista ANTHROPOLÓGICAS, ano 14, vol.21(1), 2010