

OS SENTIDOS DA RESISTÊNCIA NA MEMÓRIA DOS PRODUTORES DA CULTURA POPULAR

Gisélia Castro Silva¹

RESUMO

Pretende-se identificar no discurso dos produtores da cultura popular os sentidos de resistência ao sistema social de classes, por intermédio da memória de quem faz parte da manifestação cultural do bumba-meu-boi do Maranhão contemporâneo. A intenção é perceber como as manifestações da cultura popular são apropriadas e vivenciadas pelos seus produtores culturais no contexto das contradições, tensões e conflitos inerentes às relações sociais de classes. Considera-se que os produtores culturais são sujeitos que estão envolvidos na criação e organização de manifestações culturais constituídas na dimensão de uma memória social popular.

Palavras-chave: Cultura Popular – Resistência – Classes Sociais – Memória Social

¹ Doutoranda do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade (UFBA) e mestre em Políticas Públicas (UFMA). Email: giseliasilva@yahoo.com.br

A proposta deste artigo é identificar no discurso dos produtores da cultura popular os sentidos de resistência ao sistema social de classes, por intermédio da memória de quem faz o bumba-meu-boi do Maranhão contemporâneo. A intenção é perceber como as manifestações da cultura popular são apropriadas pelos seus produtores culturais no contexto da sociedade de classes, tendo-se como parâmetro a constituição de uma memória social popular. A base empírica é parte da série de entrevistas realizadas com produtores da cultura popular, identificados como lideranças e integrantes de grupos de bumba-meu-boi, e que faz parte da pesquisa intitulada *Cultura Popular e Poder Político no Maranhão: contradições e tensões do bumba-meu-boi no governo Roseana Sarney (1995-2002)*².

Produtores da cultura popular são os que estão envolvidos no processo de criação e organização de manifestações originárias das classes populares. Nesta pesquisa são cantadores, compositores, brincantes e os chamados donos de boi, assim reconhecidos como os sujeitos que são responsáveis diretamente pela manutenção e organização da manifestação cultural.

Parto do pressuposto que o modo de ser, ver, pensar e agir (GRAMSCI, 2002) dos produtores da cultura popular não está dissociado da formação social de classes, cujas condições objetivas de existência estão marcadas por resistência, conflitos, tensões, mas também pela constituição de alianças para a satisfação de interesses particulares, de grupos e coletivos. Sendo, portanto, neste contexto que se dá a formação de uma memória social popular (LE GOFF, 2003). As manifestações da cultura popular são reflexos desse processo. Estão penetradas por elementos da ideologia dominante, funcionando às vezes como “legitimadores e reforçadores da visão do mundo das classes dominantes” (SILVA, 1980, p. 44). Mas também o cotidiano de quem faz a cultura popular está marcado por divergências, luta e resistência.

A história do bumba-meu-boi que está na memória social popular de seus produtores tem aspecto de luta política, no sentido de luta para assegurar a sua permanência. As condições objetivas de vida dos produtores culturais, portanto, são determinantes para o sentido de reivindicação de um modo de ser, de uma forma e conteúdo de expressões culturais representativas de segmentos das classes populares.

² SILVA, Gisélia Castro. **Cultura Popular e Poder Político no Maranhão: contradições e tensões do bumba-meu-boi no governo Roseana Sarney**. São Luís: Universidade Federal do Maranhão. Dissertação (Mestrado), 2008.

O conceito de memória social está relacionado às recordações, à história oral cuja fonte é o conhecimento não-oficial, não-institucionalizado, que segundo Ranger, “de algum modo representa a consciência coletiva de grupos [...] ou de indivíduos” (RANGER apud LE GOFF, 2003, p.471). Neste sentido, busca-se a partir das falas, das reminiscências dos produtores culturais a aproximação das vivências, experiências e dos sentidos de resistências, conflitos e tensões constituídos no cotidiano das classes populares por intermédio das manifestações culturais. Para efeito metodológico, considera-se que a memória social não está dissociada da produção de símbolos, monumentos, comemorações, documentos, rituais, saberes, hábitos, etc forjados no processo de coesão social. Tampouco a história oral se trata de uma história espontânea ou experiência vivida em estado puro (HALL, 1992). O que não diminui a importância e a riqueza de sentidos presentes na memória popular enquanto fonte primária na tentativa de encontrar caminhos para a compreensão da realidade social.

Na pesquisa realizada no período de 1995 a 2002, percebe-se que a correlação de forças entre governo e grupos da cultura popular é um processo marcado por relações de poder (POULANTZAS, 1977), enquanto capacidade de realização de interesses objetivos: a instrumentalização de manifestações da cultura popular como parte de um direcionamento político-cultural. A cultura popular revelou-se instrumento de mediação nas relações sociais, contribuindo para a conservação de um ordenamento social a partir da organização da cultura. O governo utiliza o poder político e econômico do aparato estatal para estabelecer vínculos político-ideológicos com grupos representativos da cultura popular, estabelecendo, entre outras ações, um calendário de eventos, com destaque para os festejos juninos, tornando-se o principal contratante dos grupos folclóricos, possibilitando, em parte a reprodução material de manifestações da cultura popular, como os grupos de bumba-meu-boi.

O simbólico, o sagrado, as “relações intensas de espírito comunitário” (CARVALHO, 1988, p. 23), os laços de solidariedade forjados e fortalecidos pelos produtores da cultura popular na comunidade ganham outro sentido quando se tornam sujeitos de grupos contratados para a apresentação de espetáculos populares. Neste processo, o produtor da cultura popular está na condição de súdito porque se submete ao formato de uma organização da cultura popular cuja concepção é conservadora. Na pesquisa realizada constatou-se que a cultura popular tem propósitos bem definidos e serve de instrumento ideológico no processo de manutenção e domínio político de um

grupo da classe dominante. As ações culturais desencadeadas no período estão sustentadas em propaganda midiática e ideológica. As estratégias incluem práticas clientelistas com a formulação e execução de ações que reduzem a cultura popular a espetáculos inseridos em uma programação de festejos populares organizada pelo governo.

O produtor da cultura popular na condição de súdito é o sujeito que se submete. Está subjugado a uma força ou ordem particular. Therborn (1996) concebe o sujeito dialeticamente, apontando dois sentidos opostos: o súdito e o sujeito da história. Nesta segunda acepção, ele “se torna o realizador ou criador de alguma coisa” (THERBORN, 1996, p.50). Os que submetem ao ritual do bumba-meu-boi assumem a identidade do sujeito-brincante em uma ordem particular que configura um grupo social ao mesmo tempo em que são eles próprios idealizadores e produtores da e na manifestação popular. À medida que são interpelados, sujeitados, são qualificados.

A dialética do sujeito-produtor cultural, na pesquisa realizada, é compreendida no movimento do processo social, a partir dos conflitos, tensões intrínsecos às relações sociais de classe. Nesta perspectiva, o sentido de resistência está presente no bumba-meu-boi pela própria existência dos seus produtores culturais e da manifestação enquanto bem cultural. São eles que vivenciam e se mobilizam para manter vivo o bumba-meu-boi.

O modo de vida das classes populares, contido na linguagem, no senso comum e bom senso, na religião popular e no folclore, no dizer de Gramsci, implicitamente, é expressão de uma concepção de mundo historicamente determinada. Esta concepção está presente em todas as manifestações de vida, tanto individuais quanto coletivas (GRAMSCI, 2004, p. 98-99).

O relato do cantador Humberto Barbosa, o Humberto do Maracanã, o Guriatã,³ ao evocar a história do boi de Maracanã⁴ do tempo do seu avô, aponta a discriminação e a reação dos grupos no confronto com segmentos das classes dominantes. Tempo em

³ Nome artístico do cantador, poeta popular e principal liderança do boi de Maracanã. Observando que outros cantadores de boi adotavam nomes de pássaros para se apresentar em público, Humberto, então, inspirou-se no pássaro Guriatã. Dono de um canto inconfundível, que “remeda todo tipo de bicho”, diz Humberto que, a partir de então, passou a denominar-se Humberto, o Guriatã.

⁴ Maracanã é uma comunidade da zona rural do município de São Luís com área de preservação ambiental e que vem resistindo à urbanização industrial em decorrência da proximidade ao distrito industrial de São Luís. A instituição do grupo de bumba-meu-boi é denominada Associação Recreativa e Beneficente do Maracanã. Foi fundada em 1979, por Humberto do Maracanã, principal cantador do folguedo.

que os bois não entravam no centro da cidade, território da classe dominante. Ele lembra que, no tempo do seu avô, às festas juninas organizadas nos bairros das classes médias de São Luís do Maranhão, onde se concentrava a residência dos principais comerciantes da cidade, a atração era promover o desafio entre os grupos de bumba-meu-boi. O boi de Maracanã teria que atravessar uma rajada de fogos de artifício, mediante o pagamento do *capim*⁵. As regras estabelecidas não impediram os brincantes de vencer o desafio.

Eles convidavam – eles não contratavam –, eles convidavam os bois pra ir brincar lá naquela avenida, e tinha um desafio. Eles davam um cachê de cinco cruzeiros, ou parece que era cinco mil réis; cruzeiro já veio na década de 50 [...]. Eles davam cinco mil réis e o desafio era este: só recebia, o boi que passava dentro de uma rajada de fogos de artifício. Então, você vê o tratamento como era. Então, tinha boi que não aceitava e tinha boi que aceitava. Mas me parece que a soma de cinco mil réis [...] dava pra fazer uma boa coisa dentro do boi. O difícil era conseguir romper aquela rajada de fogos, né? Era uma barrica, uma barrica calculada hoje de 200 litros. Então, cheia de fogos de artifício que tinha, na época, de tudo quanto era jeito. Tinha um fulano buscapé, tinha o trepa-moleque, tinha besouro [...]. Maracanã conseguiu. O ano que Maracanã aceitou, conseguiu passar, ganhar esses cinco mil réis. Como foi que o Maracanã conseguiu passar sem queimar a indumentária e sem acidentar ninguém? A pessoa que brinca de panduxa [...] aquela roupa de fibra de buriti. Tem o rio Anil. Então, ali na avenida Casemiro Junior tá pertinho do rio Anil, que hoje é poluído, né? Ele chegava, mergulhava no rio e corria pra dentro do boi. Lá ele rodava e molhava todo mundo. Ele conseguiu inundar todo o batalhão. Aí não tinha fogo que pegasse [...] (HUMBERTO, 2007).

Além do lúdico, da criatividade do grupo para vencer a competição, neste relato identifico as condições sociais historicamente determinadas por intermédio de grupos sociais de classes antagônicas com práticas de convivência forjadas no movimento cultural. Há uma concepção de mundo hegemônica e a tendência de naturalização de discriminações sociais verificadas num processo de “condensação das contradições” (POULANTZAS, 1977).

As contradições são amenizadas e o confronto é, momentaneamente, suplantado pelo caráter festivo e pelo desafio da competição, pelo embate entre os ricos e os pobres. Aqui a festividade tem o caráter popular uma vez que o bumba-meu-boi é uma manifestação que nasce nas classes populares inserida na vida cotidiana com esse caráter. Para Bakhtin (2008), as festividades são uma forma primordial, marcante, da

⁵ *Capim*, na linguagem dos boieiros, é termo que designa o pagamento recebido pelas apresentações do boi, no sentido de ajuda e incentivo para a manutenção do folguedo. Faço opção por usar o termo *capim*, embora, na sua fala, o cantador Humberto utiliza o termo cachê, expressão, atualmente, mais usual entre os boieiros, devido aos contratos estabelecidos com o governo.

civilização humana identificada nesta condição na Idade Média. A explicação para o sentido essencial não se relacionava às práticas do trabalho coletivo ou necessidade biológica do descanso. Mas ao sentido profundo de exprimir uma concepção do mundo. Portanto, do mundo das ideias. A festa popular estabelece temporariamente sentidos da “universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (BAKHTIN, 2008, p.8). Um estado utópico favorável “a um tipo particular de comunicação, inconcebível em situações normais”, segundo o autor. “Elaboravam-se formas especiais do vocabulário e do gesto da praça pública, francas e sem restrições, que aboliam toda a distância entre os indivíduos em comunicação, liberados das normas correntes da etiqueta e da decência” (ibidem, p.9).

Outro aspecto que a fala de Humberto do Maracanã suscita é a relação entre os donos da festa, representados pelos comerciantes, e os grupos de bumba-meu-boi. É uma relação sem a mediação do aparato estatal, situação que se modifica no Maranhão, na segunda metade dos anos 90 do século XX, quando são institucionalizados os festejos populares e a máquina administrativa assume o papel de organizador dos eventos.

Há registros de formas de discriminação protagonizadas diretamente pela ação de aparelhos do Estado, no sentido althusseriano, quando as festas populares organizadas e realizadas nas comunidades eram reprimidas pela polícia. Para ter assegurada a permissão para a apresentação do folguedo era necessário fazer pacto com as autoridades locais. É o que conta o presidente da Associação do Boi da Madre Deus, Herbert de Jesus Santos, sobre a reorganização do bumba-meu-boi daquela comunidade no ano de 1963. De acordo com ele, por causa da repressão, o boi da Madre Deus ficou impedido de realizar apresentações por, aproximadamente, 15 anos⁶, e a proibição só cessou sob a condição do grupo “render” homenagens ao delegado de polícia.

As práticas repressivas sejam elas de caráter físico, moral ou simbólico constituem o poder coercitivo do Estado e são instrumentos de manutenção de uma ordem social na qual estão subjacentes relações sociais de classe enquanto relações de poder. É o que expressam os relatos acima, quando os produtores culturais do boi da Madre Deus negociam com burocratas do governo a permissão para o retorno da

⁶ Herbert Santos presume que o Boi da Madre Deus seja o mais antigo de São Luís. Ele encontrou um recorte de jornal do ano de 1891 com a publicação de um convite para a festa do boi naquele ano.

brincadeira ou quando, no confronto direto, prevalecem regras e condutas das classes dominantes como no caso do boi de Maracanã.

Os sentidos da brincadeira do bumba-meu-boi na memória do cantador

A partir de fragmentos da história de vida de Humberto do Maracanã, contados por ele, a intenção é evocar cenas reveladoras das condições de vida dos produtores da cultura popular, sua relação com o bumba-meu-boi, o encantamento da brincadeira, mas também os conflitos e tensões internos, como forma de compreender a constituição da memória social.

O bumba-meu-boi que resiste, é elaborado e reelaborado pelos produtores da cultura popular, ganha novos significados, passa de geração para geração, dos mais velhos para os mais novos, alimenta e constitui trajetória e modo de vida das classes populares.

O primeiro contato com a musicalidade, a dança e os rituais do bumba-meu-boi faz parte do imaginário dos jovens das classes populares que tem esse tipo de manifestação cultural. É o que revela a história oral de Humberto do Maracanã. São crianças que sonham com o boi. Dormem cedo embaladas pelas batidas das matracas⁷ e pandeiros. Sob a promessa dos mais velhos de, na manhã seguinte, bem cedo, ter a chance de participar do ensaio do boi. O boi vira brincadeira de criança. E mesmo fora do período dos festejos em homenagem aos santos do mês de junho (São João, São Pedro e São Marçal), elas organizam o folguedo. E ele, o boi, mobiliza uma *penca*⁸ de meninos. Já nasce com nome de vencedor, chama-se *Campeão de São Pedro* em homenagem ao bairro onde vivem os produtores-mirins.

A brincadeira de criança logo conquista outros terreiros. Já consegue ganhar uns *trocados* para comprar amendoim e bolachinha. Chama a atenção dos mais velhos e é contratada por dona Mercês, uma senhora que lança um desafio para os meninos do *Campeão de São Pedro*: o boi tem que ter toda e burrinha⁹. Os meninos não perderam

⁷ Matracas são duas peças de madeira em formato retangular que os tocadores batem uma contra a outra, provocando um som forte e ritmado. O pandeiro ou pandeirão é instrumento de percussão, geralmente coberto de couro de cabra, cuja afinação requer que seja esquentado na fogueira. No processo de mudanças sofrido pelos grupos, os tambores de couro de animal têm sido substituídos por cobertura de plástico.

⁸ *Penca* é expressão bastante utilizada na linguagem do cotidiano dos produtores da cultura popular, significando quantidade, o mesmo que muito.

⁹ Segundo Câmara Cascudo, a burrinha migrou para o Bumba-meu-boi. “Era uma personagem mascarada, tendo um balaio na cintura, bem acondicionado, de modo a simular um homem cavalgando uma alimária, cuja cabeça de folha-de-flandres produzia o efeito desejado. A música se compunha de viola, canzá [...] e

tempo. Deram logo um jeito de arrumar a burrinha com um senhor chamado Catarino. As mãos do artesão transformam o cofo¹⁰ em burrinha. Agora só faltava a toada. O menino-cantador estava acostumado com as toadas dos cantadores de outros terreiros. Mas não se intimidou. Foi buscar inspiração em um samba carioca, sucesso difundido pela indústria cultural que lançou não só o samba, mas criou o bordão *Só pra chatear*, logo caindo no gosto popular e virando filosofia do cotidiano. É chegada a hora de guarnecer¹¹ o boi. O *Campeão de São Pedro* tem burrinha e toada. E o menino-cantador mostra a sua poesia:

“Quando eu cheguei no terreiro
Balancei meu maracá
Quando eu cheguei no terreiro
Balancei meu maracá
Eu trago matraca e pandeiro e a burrinha
Pra chatear
Eu trago matraca e pandeiro e a burrinha
Pra chatear”

A brincadeira encantou dona Mercês e os meninos levam os cinco cruzeiros prometidos. Finda a temporada, o ritual completa o seu ciclo e o grupo de meninos organiza a morte do boi. O grupo se dispersa, mas não o interesse pelo bumba. O ano era 1946 e o menino-cantador tinha 12 anos. Vira compositor de samba, mas são as toadas e o boi que o tornam conhecido. Aos 34 anos já se destaca e ameaça a liderança dos cantadores que, em média, estavam com sessenta anos. Não demorou muito e o novo cantador assume a liderança do grupo, na década de 70, vencendo as disputas internas com as toadas, mas também com as *ideias novas*: valorizar a ideia do grupo, distribuir tarefas e prestar contas.

O relato acima traduz experiências, vivências que sedimentam uma identidade, formando reminiscências retomadas no presente e articuladas para o futuro. Reforçam relações de parentesco, laços de pertencimento a uma coletividade, laços que expressam sentimentos de identificação e de solidariedade. Laços que se prolongam no tempo e são interpretados, são percebidos como compromisso. “Eu desde garotinho gostava muito

pandeiro. O divertimento semelhava-se ao do Terno de Reis [...]. A diferença estava apenas na presença da burrinha dançando e nas chulas” (CASCUDO, 2001, p. 81).

¹⁰ *Cofó* é muito utilizado nas comunidades rurais como utensílio de acondicionamento. É feito da folha seca da palmeira do babaçu.

¹¹ Parte do repertório das toadas, o guarnecer representa o chamamento para o grupo entrar em ação sob o comando do cantador do bumba-meu-boi.

de boi, sempre gostei muito. Até porque era a coisa que tinha assim tradicional, que a gente podia curtir como criança; festa era aquilo”, conta Humberto do boi de Maracanã, rememorando a origem da sua relação com o bumba-boi.

Outro produtor cultural que descobriu ainda na infância os encantos do bumba-meu-boi foi Basílio Amaral dos Santos, o Calça Curta como é conhecido no boi da Madre Deus onde interpreta o Miolo do Boi¹². O sentimento de altivez por ser integrante de uma manifestação folclórica está presente nas relações familiares, aprofundando os laços entre pais e filhos como revela Basílio dos Santos.

Às vezes meus filhos dizem: papai eu lhe olhei na televisão. ‘Fazendo o quê, meus filhos?’ ‘Ou num boi ou num bloco’. ‘E o que meus filhos acham com isso?’ ‘Ah, papai a gente se orgulha’. [...] Então, são essas coisas que eu passo, que é bom a gente sempre manter, porque o espelho de filho é pai. Eles se orgulham com isso, não tanto eles como eu que pratico (SANTOS, 2007).

O modo de contar de Basílio dos Santos revela a importância do bumba-meu-boi como prática cultural que reforça a memória social popular, atribuindo-lhe valor e significado nas relações sociais. Na sua narrativa está o orgulho de ser e de estar em manifestações culturais construídas e reelaboradas por sujeitos como ele que, através da alegria e do lúdico, estabelecem as conexões entre o passado, o presente e o futuro.

O relato também suscita outro aspecto: o avanço da indústria cultural no país. Na infância de Humberto do Maracanã na década de 40 do século XX, o rádio era o principal veículo de comunicação de massa. No período da juventude dos filhos de Basílio dos Santos, o bumba-meu-boi é midiático. O brincante se vê e é visto midiaticamente em outros *terreiros*, efeito de uma nova dimensão presente nas sociedades: a telerealidade no dizer de Rubim.

A mídia, por conseguinte, estrutura e ambienta a contemporaneidade, faz a mediação, possibilitando o compartilhamento simbólico entre indivíduos em territórios distantes, e também cria uma nova dimensão da realidade: a telerealidade. Esse novo mundo nasce com as redes midiáticas permanentes e se caracteriza por sua conformação quase imaterial, altamente simbólica. Instituições e indivíduos o habitam sob a modalidade de imagens sociais ou públicas [...] (RUBIM, 2008, p. 5).

¹² O Miolo do Boi é o personagem que conduz durante toda a apresentação o boi. É o dançarino que baila provocando, estimulando os brincantes a acompanhar o seu ritmo, a sua dança.

Mesmo enlaçado pelas redes midiáticas da contemporaneidade, o bumba-meu-boi permanece sendo parte da história das classes populares. Possui uma dimensão histórica que reflete as tensões sociais e que tem se mantido através da memória de seus produtores de forma intencional ou não. Os que fazem o bumba-meu-boi lutam pela manutenção do folguedo como quem busca a manutenção da própria vida, reescrevendo no cotidiano a história desses grupos sociais.

O produtor cultural Basílio dos Santos explica que a relação estabelecida com o bumba-meu-boi “vem de família, de sangue”, definindo assim o significado da manifestação cultural. “Bumba-boi é a sua raça. E a raça é mais a raça negra”. Portanto, conclui ele, “é uma roupa que você veste todo dia, porque você gosta”. Esse modo de dizer é de quem passou boa parte da vida conduzindo, bailando, fazendo rodopios com o boi, o principal artefato do folguedo.

Na fala de Basílio dos Santos destaca-se no subtexto a genealogia dessa manifestação com a condição dos africanos escravizados no Brasil colonial. Essa percepção não é negada na sua fala, sendo ao contrário reforçada como entendimento de que na gênese do bumba-boi perpassam a complexidade das relações sociais. Inquietações presentes no cotidiano de lutas, mesmo não estando concretizadas sob a forma dos grilhões provocam desconforto, tensões sob outros formatos, como identifico a partir da fala do produtor cultural.

Eu sempre digo aqui, pra qualquer dirigente, aqui, [da] entidade aqui, como nosso presidente: que nunca deixe de fazer isso, que continue fazendo justamente o ritual do boi porque essa é uma história, esse ritual do boi. [...] Tem que ter o ritual. Porque, às vezes, eu estou na rua brincando, aí chega um turista que quer me entrevistar. Aí, eu não vou, ele não vai ver aquilo que a gente passa pra ele que é a originalidade da brincadeira, por ele não ver mais. É o pandeiro de *nylon*; cadê a fogueira? (SANTOS, 2007).

A preocupação que demonstra com a permanência do ritual no bumba-meu-boi não se trata apenas da mera exposição de lembranças do passado de um espetáculo. O seu discurso recoloca o passado no espetáculo do bumba-meu-boi, enquanto maneira de dizer e de pensar, que se “reatualiza” no presente e que não está desconectado das condições de vida dos seus produtores. Essa é a história. Não é uma história passada, mas uma história presente, viva, repleta de significados. Caso contrário, será mais um espetáculo esvaziado de sentido, até mesmo para o turista que o assiste, como assinala o produtor cultural. A ausência de significados, ou por outro lado, a presença de

significados esvaziados de uma história de luta, nas apresentações do bumba-meu-boi, atinge os diversos sotaques¹³ da manifestação. Segundo ele, o caso de grupos de bumba-boi, sotaque da Ilha¹⁴, que se apresentam com muitas índias, em quantidade desproporcional aos demais personagens da brincadeira. Ou na substituição gradual do pandeiro com cobertura de couro de cabra pelo pandeiro de *nylon*. A fogueira, também utilizada para esquentar os pandeiros, aos poucos vai desaparecendo do ritual da manifestação. Os brincantes que, entre uma apresentação e outra, disputam entre si o assento no ônibus ou no caminhão, transportes utilizados pelos grupos, como registra Basílio dos Santos. “O boi entra bonitinho na sua porta, aí quando sai, sai todo mundo correndo *avoado*, quer dizer pra não perder o lugar no transporte. [...] Eles não estão tendo essa preocupação de organizar”. São mudanças assumidas pelas manifestações que aparentemente configuram a liberdade de expressão e condições de vida naturalizadas pelos grupos populares.

Na sua narrativa há um modo de ver os conflitos internos e a necessidade da organização na brincadeira, como forma de manter a coesão do próprio grupo. É o olhar do produtor da cultura popular que consegue ver o bumba-meu-boi na sua totalidade. Um olhar de quem vê a organização como forma de superação dos problemas enfrentados no cotidiano, não para fazer valer interesses particulares, mas, sim, para prevalecer o sentido de coletivo que caracteriza a manifestação cultural. Nesse sentido, são os produtores da cultura popular, que se organizam e se mobilizam por intermédio dos grupos folclóricos, que dão sentido de referência para a constituição da chamada cultura popular maranhense como parte de uma memória coletiva (LE GOFF, 2003). Identidade que se forja a partir do bairro dos produtores da cultura popular, como o bairro Madre Deus, considerado “berço de cultura”, nas palavras do produtor cultural. E por que a Madre Deus se tornou “berço de cultura”? Ele responde: “Por que berço de cultura? Porque a gente constrói”, afirma. O discurso de Basílio dos Santos revela uma “riqueza de ver, de pensar e de dizer” (IANNI, 1988) de quem consegue elaborar uma consciência a partir da crítica do senso comum, possuindo uma dimensão ampliada do

¹³ Sotaque é o termo utilizado pelos produtores culturais para designar o ritmo, o estilo peculiar de tocar e de se apresentar dos grupos de bumba-meu-boi. Os mais conhecidos são os grupos de boi sotaque de matraca, zabumba, da Ilha, orquestra e costa de mão. Dessa forma, pertence ao sotaque de orquestra, os grupos que utilizam instrumentos de sopro; sotaque de matraca os que têm como ritmo predominante as matracas; sotaque de zabumba os que são marcados por um tambor grande chamado de zabumba.

¹⁴ O sotaque da Ilha é o ritmo musical dos grupos de bumba-meu-boi de matraca originários da Ilha de São Luís.

significado de cultura capaz de conduzir “os simples a uma condição de vida superior” (GRAMSCI, 2004, p. 103), como sugere a concepção gramsciana de filosofia da práxis.

No boi da Madre Deus, o simbolismo do poder da liderança é lembrado pelos atuais dirigentes da associação, Herbert de Jesus Santos, presidente da entidade e Erlito Santos, compositor. Eles se referem ao cantador Marciano Passos e Mané Onça como ícones da comunidade *madredivina*.

Para Erlito, compositor do boi da Madre Deus, gostar de bumba-meu-boi está relacionado às origens de seus brincantes. Filho de criação do cantador Marciano Passos do Boi da Madre Deus, Erlito credita a ele a sua relação com a manifestação. “Tudo de bumba-boi aprendemos por causa dele [Marciano Passos]¹⁵.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A manifestação da cultura popular como o bumba-meu-boi, analisada a partir do discurso dos produtores culturais, cujas tradições estão fincadas em uma comunidade, é resultante de um fazer cultural coletivo. São, portanto, os produtores da cultura popular que se juntam a partir de uma identificação, sentido de vida, modo de ser e de estar e que constituem uma memória social popular.

Uma memória que é reelaborada, ressignificada no cotidiano dos seus produtores culturais e que revela a sua condição de sujeito das classes populares. O brincante que baila nos terreiros é o mesmo que está nas feiras, na construção civil, no comércio informal, desempregado e vivendo de “biscates”, na fábrica, no serviço doméstico, na lavoura, na pesca, etc. Mas que na manifestação cultural produz um bem cultural revelador da essência das classes populares.

As relações estabelecidas entre governo e grupos populares resultam em usos políticos, provocam alianças, conflitos e mudanças na produção cultural. Práticas assumidas com o sentido de organizar as manifestações simbólicas no sistema social de classes que transforma os bens culturais em mercadoria.

Mesmo com os conflitos, intervenções, disputas de poder, as manifestações da cultura popular resistem. Mantêm-se por causa dos seus produtores culturais que dão vida a manifestação cultural como forma de manter a própria vida. Nesse sentido, ela se

¹⁵ O cantador Marciano Passos é considerado uma das mais fortes expressões da cultura popular maranhense, cuja trajetória se confunde com a própria história do Bumba-meu-boi da Madre Deus. Durante a entrevista com a atual diretoria que coordena o Boi da Madre Deus, conheci os senhores Erlito e Camarão, apresentados como filhos de criação do cantador.

mantém, apropria-se e é apropriada. É notícia, tem visibilidade. Pauta a imprensa e é pautado por ela. Seduz, provoca encantamento e se reproduz na memória social popular.

REFERÊNCIAS

- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec; Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2008.
- CARVALHO, José Jorge de. O lugar da cultura tradicional na sociedade brasileira. In: SEMINÁRIO FOLCLORE E CULTURA POPULAR: várias faces de um debate, 77, 1988, Rio de Janeiro. **Trabalhos apresentados...** Rio de Janeiro: INF/FUNARTE, 1988.
- CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de folclore brasileiro**. São Paulo: Editora Global, 2001.
- GRAMSCI, Antonio. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004. v. 1.
- _____. **Cadernos do cárcere**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 6.
- HALL, Michael M. História Oral: os riscos da inocência. In: São Paulo (cidade). Secretaria Municipal de Cultura. **O direito à memória: patrimônio histórico e cidadania**. São Paulo: DPH, 1992, p. 157-160.
- IANNI, Octávio. Cultura do povo e autoritarismo das elites. In: VALLE, Edênio; QUEIROZ, José J. (Org.). **A cultura do povo**. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1988.
- LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 2003.
- POULANTZAS, Nicos. **Poder político e classes sociais**. São Paulo: Martins Fontes, 1977.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. O lugar da política na sociabilidade contemporânea. Disponível em: <<http://www.bocc.ubi.pt/pag/rubim-antonio-politica-contemporanea.pdf>>. Acesso em: 8 jan. 2008).
- SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Cultura de massa e cultura popular: questões para o debate. In: MELO, José Marques de (Coord.). **Comunicação e classes subalternas**. São Paulo: Cortez, 1980.
- THERBORN, Göran. A formação ideológica dos sujeitos humanos. **Lutas Sociais**, n. 1, jul./dez. 1996. São Paulo: Xamã, 1996.

ENTREVISTAS REALIZADAS

- MENEZES, Erlito Vera Cruz. Entrevista concedida pelo compositor a Gisélia Castro Silva e Letícia Conceição Martins Cardoso. São Luís, dezembro de 2007.
- SANTOS, Basílio Amaral dos. Entrevista concedida pelo produtor cultural a Gisélia Castro Silva e Letícia Conceição Martins Cardoso.
- SANTOS, Herbert de Jesus. Entrevista concedida pelo produtor cultural a Gisélia Castro Silva e Letícia Conceição Martins Cardoso. São Luís, dezembro de 2007.
- MARACANÃ, Humberto de. Entrevista concedida pelo produtor cultural a Gisélia Castro Silva. São Luís, outubro de 2007.