

A cultura popular e as dinâmicas de patrimonialização: a festa do bumba meu boi

Maria da Conceição Salazar Cano¹

Resumo

Tendo a cultura popular como fio condutor, o presente trabalho busca analisar o bumba meu boi enquanto fenómeno carnavalesco, segundo a concepção bakhtiniana, destacando a transgressão, o riso grotesco e o baixo cómico inerentes a esta manifestação. Através de uma análise histórica, este artigo pretende ainda evidenciar os diferentes discursos pronunciados acerca desta manifestação cultural em meados do século XIX e XX, os quais, ora manifestaram um carácter preconceituoso, ora discutiram acerca de suas possíveis origens e influências. Ainda, considerando a marginalização do bumba meu boi até meados do século XX, discute o seu processo de valorização diante da busca por elementos representativos de uma brasilidade. Finalmente, tendo em conta a patrimonialização do bumba meu boi, em 2011, este estudo procura discutir a cooptação política do bumba meu boi e questionar os interesses que regem este processo de patrimonialização.

Palavras-chave: bumba meu boi; cultura popular; carnaval; patrimonialização.

Introdução

O bumba meu boi é uma manifestação da cultura popular fortemente vinculada ao catolicismo popular, realiza-se principalmente durante os festejos de São João ao longo do mês de junho e envolve performance, ritual, dramatização, música, dança, poesia e a cultura material produzida para estes fins. Em função de seu carácter festivo, os folcloristas da década de 1950 classificaram-no como um folguedo (Cavalcanti, 2000), i.e, uma “expressão de cultura popular ou fato folclórico dramático, estruturado e coletivo” (Borrvalho, 2006: 159). Desse modo, encontra-se o bumba meu boi em

¹ Doutoranda da 1ª edição do programa de doutoramento “Patrimónios de Influência Portuguesa”, do Centro de Estudos Sociais e do Instituto de Investigação Interdisciplinar da Universidade de Coimbra: <http://www.patrimonios.pt/alunos-2/>

vários estados do território brasileiro, embora seja mais evidente nas regiões norte, nordeste e no sul, mais especificamente em Santa Catarina.

Denominado bumba meu boi no Maranhão, no Rio Grande do Norte, em Alagoas e no Piauí, também é conhecido como boi bumbá ou pavulagem no Pará e Amazonas; boi de reis, boi surubim ou boi zumbi no Ceará; boi calemba ou bumbá em Pernambuco; boi janeiro, boi estrela do mar, dromedário ou mulinha de ouro na Bahia; boi de reis no Espírito Santo; bumba ou folguedo do boi em Minas Gerais e Rio de Janeiro (neste último recebe ainda o nome de boi pintadinho); boi de jaca ou dança do boi em São Paulo; e, boi de mamão no Paraná, em Santa Catarina e no Rio Grande do Sul (Casculo, 1967; Queiroz, 1967; Cavalcanti, 2006a); ou ainda, bumba boi, simplesmente boi ou brincadeira, que acentua o seu caráter lúdico.

Com efeito, a terminologia bumba meu boi deriva da expressão “zabumba meu boi”, pela qual “o boi dançaria acompanhando o ritmo do zabumba²” (Borba Filho *apud* Cavalcanti, 2000: 1022). Segundo Câmara Casculo (1962: 140), bumba ou bumbá é uma interjeição usada para a “impressão de choque, batida, pancada”; assim, o termo bumba meu boi significa “Bate! Chifra, meu boi!” e revela os movimentos praticados pelo boi ao enfrentar os demais brincantes.³ Convém fazer ressaltar que esta manifestação não introduz o boi animal, mas sim o boi artefacto, cuja armação elaborada em madeira leve é coberta por um tecido bordado ou pintado, chamado couro do boi, e é animada por um indivíduo que se esconde em baixo desta armação para reproduzir a dança e os movimentos do boi e assim brincar com a população. Portanto, o boi é o elemento principal da manifestação e ocupa posição central e de destaque, pois toda a brincadeira gira ao seu redor.

De acordo com Casculo (1962, 1967), o bumba meu boi surgiu em meados do século XVIII nos engenhos de cana de açúcar, nas fazendas de gado e no litoral do nordeste brasileiro, onde era praticado por escravos, negros e mestiços subalternizados da sociedade brasileira. Do nordeste esta brincadeira teria se expandido às demais regiões (Casculo, 1962, 1967; Araújo, 1967), possivelmente através das migrações internas, e ao ser transportado no tempo e no espaço, o bumba meu boi adaptou-se a outros contextos e incorporou elementos diferenciados

² Espécie de tambor confeccionado em madeira e revestido em couro animal em ambos os lados.

³ Brincantes são os indivíduos que integram os grupos de bumba meu boi.

conforme as crenças e realidades locais, de modo a apresentar distinções significativas nas manifestações realizadas em cada região brasileira. Tais diferenças se evidenciam nas formas de apresentação, nos ritmos musicais, nos instrumentos utilizados, nos enredos apresentados, nos personagens, na dramatização, nas indumentárias, na confecção e ornamentação do boi, no período de realização e na própria nomenclatura.

No Maranhão, especificamente, o bumba meu boi apresenta um acentuado caráter religioso, o qual pode ser observado tanto na devoção a São João nas suas práticas do catolicismo popular quanto nos terreiros e rituais afro religiosos. Essa dimensão religiosa e ritualística relaciona-se diretamente com o universo místico e simbólico da brincadeira, pelo qual brinca-se boi em devoção a São João, seja para pagar uma promessa feita ao santo em virtude de uma graça ou cura alcançada, seja para cumprir uma obrigação⁴ nos rituais afro religiosos. Ou ainda, pode-se brincar boi por diversão e entretenimento, de modo a destacar, a dimensão lúdica, o baixo cômico, o riso grotesco e o sentido de carnaval, segundo a aceção bakhtiniana, conforme será posteriormente analisado neste estudo.

Ainda, o bumba meu boi do Maranhão obedece a um ciclo de vida que comporta quatro momentos distintos: os ensaios, o batizado do boi, as apresentações e a morte do boi. Normalmente, os ensaios começam no sábado de aleluia e têm a finalidade de ensaiar as coreografias, as músicas e as toadas que serão cantadas. O batizado costuma decorrer em 23 de junho, é marcado por orações, ladainhas em latim, conta com a participação dos padrinhos e, por vezes, com a presença de um padre católico para batizar o boi. As apresentações, ocorrem com maior intensidade entre junho e julho, mas podem se estender ao longo do ano em situações mais isoladas, sobretudo para atender demandas de promoção turística e da cultura local, seja de interesse público ou privado.

No entanto, há que se fazer distinção entre as formas de apresentação dos grupos. A primeira, chamada “brincada”, realiza-se na rua e na porta das casas para alegrar as festividades juninas comunitárias e particulares, mediante convites em troca de bebidas, comidas e favores futuros, manifesta um caráter mais espontâneo, a interação com o público é mais intensa e o sentimento de diversão existente entre os

⁴ O caráter de obrigação envolve uma relação de dependência e reciprocidade entre a entidade espiritual e o indivíduo que a incorpora.

brincantes é mais evidente. A segunda, por outro lado, refere-se às apresentações realizadas em praças públicas e palcos de arraiais⁵ organizados pelo poder público local e estadual, obedecem a uma lógica comercial, denotam um caráter mais formal mediado pelo contrato e remuneração, com tempo delimitado para a apresentação e atraem grandes contingentes. Finalmente, tem-se a morte do boi que costuma ocorrer entre agosto e outubro com uma grande festa para celebrar o encerramento do ciclo de vida da brincadeira. A ritualística da morte do boi varia de acordo com o costume de cada grupo, pelo qual o boi pode morrer, ser destruído, ter meia morte,⁶ “desmaiar” ou ser posto em liberdade, entretanto, em virtude das possíveis futuras demandas de apresentação, predomina a libertação do boi.

De acordo com os dados levantados no Inventário Nacional de Referências Culturais, foram identificados no estado do Maranhão 450 grupos de bumba meu boi em 70 municípios (IPHAN, 2011). Em São Luís, capital do estado, existem mais de 200 grupos dotados de personalidade jurídica e cadastrados nas instituições municipais e estaduais de cultura (Carvalho, 2004a, 2004b). Na atualidade, tanto os grupos da zona rural do Maranhão quanto os de São Luís devem estar registados nas respectivas secretarias municipais para poderem se apresentar na programação do Estado e de seus municípios e se beneficiarem de algum subsídio oferecido pelo poder público. Para além de possuírem o cadastro nos órgãos competentes, os grupos devem também estar em dias com o pagamento da quota anual de inscrição, efetivada junto às prefeituras locais, revelando assim o atual grau de institucionalização do bumba meu boi. Tendo em conta a dificuldade de inúmeros grupos em lidar com questões burocráticas, percebe-se que esta institucionalização vem promovendo a marginalização daqueles grupos carenciados de informação, apoio e auxílio jurídico e administrativo.

A partir de um processo de cooptação do bumba meu boi pelo Estado, iniciado na década 1960, desencadeou-se a mercantilização e a espetacularização da brincadeira,

⁵ Locais destinados às apresentações da cultura popular durante as festas juninas com o incentivo do poder público. Normalmente possuem barracas para a comercialização de comidas e bebidas típicas, produtos relacionados ao bumba meu boi e demais manifestações da cultura local, artesanato e souvenirs.

⁶ Conforme relatou-me, em conversa informal, Jandir Gonçalves, atual superintendente de cultura popular da Secretaria de Cultura do Estado do Maranhão, no ritual de meia morte corta-se apenas a língua do boi para entregar ao indivíduo que fez a promessa.

voltada a atender demandas do turismo e da indústria cultural, consagrando-a como a festa popular mais emblemática do Maranhão. Visando preservar os aspetos tradicionais do bumba meu boi diante de um crescimento acelerado de versões mais espetaculares da brincadeira, o IPHAN (Instituto do Património Histórico e Artístico Nacional), em 2011, reconheceu o bumba meu boi como património da cultura imaterial do Brasil. No entanto, convém destacar que este processo, para além de evidenciar uma forma de apropriação da cultura popular pelo Estado, sublinha a crescente articulação entre esta manifestação e as elites políticas e intelectuais do Maranhão. Neste sentido, tendo em conta a dinâmica das culturas populares, questiono neste estudo, a própria “objetificação” do bumba meu boi – entendida, conforme Richar Handler (1988), como a transformação da cultura popular em símbolo de identidade – e sua apropriação pelas elites políticas e intelectuais.

A trajetória do bumba meu boi: da subalternidade a símbolo de identidade nacional

Apesar de não comprovarem uma matriz nordestina do bumba meu boi, os registos mais antigos encontrados até o presente momento foram localizados na região nordeste do território brasileiro e datam da primeira metade do século XIX. Em 1828 um documento do Corpo de Polícia relatou a prisão de um soldado por “dar pancadas nos rapazes que estavam no divertimento do bumba com licença da polícia” (*apud* IPHAN, 2011: 36). No jornal *O Farol Maranhense*, de 7 de julho de 1829, um cidadão escreveu para exigir providências das autoridades competentes e denunciar a manifestação realizada durante as comemorações de São João, com grupos de 40 a 50 pessoas, nas ruas, a brincar com o boi e a soltar fogos de artifício (*apud* Cavalcanti, 2006a: 91). Em seguida, uma ocorrência policial de 1839 em São Luís, capital do estado do Maranhão, registou a prisão do “preto Fernando, escravo de José Maria Barreto, por andar com uma armação coberta vulgarmente conhecida por bumba meu boi, dando assim motivo a que se reunissem grupos de pretos fazendo motim pela rua” (*apud* IPHAN, 2011: 36). E o relato do Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852), em 11 de janeiro de 1840 no periódico *O Carapuço*, em Recife, capital do estado de Pernambuco, cuja crónica intitula-se “A estultice do bumba meu boi”, na

qual o padre qualificou a brincadeira como “um agregado de disparates”, tecendo críticas intransigentes por atentar contra a moral e, sobretudo, por debochar dos padres através de encenações cômicas que envolvem um “sacerdote bufo”, interpretado por “um brejeirote despejado e escolhido para desempenhar a tarefa, até o mais nojento ridículo” (*apud* Cascudo, 1967: 34-35).

Já na região Norte, os documentos mais antigos datam de 1850, nos periódicos *A Voz Paraense* de Belém e *O Velho Brado do Amazonas* de Óbidos, ambos no estado do Pará, que acusaram a brincadeira de atentar contra a moral e a segurança pública (*apud* Braga, 2002). Em Manaus, capital do estado do Amazonas, pode-se apontar em 1859 o relato do médico alemão Robert Avé-Lallémant (1812-1884) que, ao realizar uma viagem de estudos pelo Rio Amazonas, presenciou o “bumba”, realizado por “gente de cor”, em homenagem a São Pedro e São Paulo, em frente à residência do chefe de polícia, e comparou os versos improvisados da cantoria a um “descante vienense”. Avé-Lallémant (1961 [1859]: 105-107) acentuou o caráter burlesco da brincadeira, admirou-se da forma como “introduzem nas festas católicas um cortejo pagão” argumentando que, para ele, o bumba “[...] representava, com seus coros e saltos cuidadosamente cadenciados, algo atraente, algo de lídima poesia selvagem”, pela qual “[...] mesmo o mais mal humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes”.

Desse modo, os diferentes discursos construídos entorno do bumba meu boi manifestaram majoritariamente uma visão depreciativa, discriminatória e racista. Com uma trajetória marcada pela violenta repressão policial e pelo preconceito social, o bumba meu boi foi proibido de circular no centro das cidades para não perturbar a ordem pública, ficando submetido à autorização da polícia⁷ até meados do século XX. Contudo, a partir da década de 1930, o bumba meu boi começou a despertar o interesse de intelectuais e estudiosos do folclore brasileiro, que promoveram uma mudança significativa na forma como esta manifestação passou a ser percebida e ressignificada no quadro simbólico da cultura e identidade nacional brasileira. Voltados aos ideais de nacionalidade, folcloristas como Mário de Andrade, Arthur Ramos e

⁷ Pela Lei Provincial de 4 de julho de 1866, o Código de Postura de São Luís proibia “[...] a realização de batuques fora dos lugares permitidos pelas autoridades competentes.” (*apud* IPHAN, 2011: 39). Batuque era o termo genérico usado para se referir à qualquer festa ou celebração dos escravos que envolvesse o uso de tambores (Assunção, 1999).

Câmara Cascudo incentivaram os estudos sobre o bumba meu boi e discutiram suas possíveis origens.

Assim, Mário de Andrade (2002: 36) afirmou uma procedência “ibérica e europeia” para o ritual por apresentar influência do “teatro religioso semipopular ibérico”. Arthur Ramos (1934: 259) defendeu a “incontestável origem afro bantu” ao apontar o bumba meu boi como “[...] o mais característico dentre as sobrevivências totêmicas no Brasil.⁸” E Câmara Cascudo (1962: 141), embora tenha aceitado a influência ibérica das touradas cômicas fingidas e das procissões católicas populares, afirmou ser o bumba meu boi uma “criação genial do mestiço”, caracterizando-o como “o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso” (Cascudo, 1962: 143).

Neste contexto, deve-se fazer ressaltar que foi a partir de Gilberto Freyre, em sua obra *Casa-grande & senzala*, editada em 1933, que a negatividade atribuída à mestiçagem e predominante no pensamento raciológico da época, transformou-se em positividade consagrando o mestiço como símbolo da identidade brasileira (Freyre, 2006). Com a valorização do negro enquanto elemento fundamental na formação da cultura, da identidade e da sociedade brasileira propagou-se a ideologia do mito das três raças, que prega a convivência pacífica e harmônica entre o índio, o negro e o branco. Entretanto, para além de ignorar a diversidade étnica existente nos grupos raciais ao restringir o negro, o branco e o índio, o mito das três raças oculta a violência física, sexual e simbólica destes contactos ao longo do processo de colonização e construção da sociedade brasileira, e “[...] não somente encobre os conflitos raciais como possibilita a todos se reconhecerem como nacionais” (Ortiz, 2006: 44).

No âmbito dos estudos folclóricos brasileiros,⁹ Mário de Andrade, Arthur Ramos e Câmara Cascudo buscavam definir o caráter nacional através da cultura popular, pois defendiam que “as raízes autênticas” da identidade brasileira estariam no povo (Vilhena, 1997). Assim, reivindicaram a proteção das tradições populares que,

⁸ O totem do boi, de procedência bantu, “sobreviveu de maneira decisiva, no Brasil, reforçado por temas análogos do folclore caboclo dos vaqueiros, de influência ameríndia, em certos pontos do nordeste e centro brasileiros. O totemismo do boi é largamente disseminado entre vários povos bantus onde, em algumas tribos, toma um aspeto francamente religioso” (Ramos, 1935: 259).

⁹ Para uma análise mais aprofundada sobre o movimento folclórico (1947-1964) e a participação dos folcloristas no processo de construção da identidade nacional brasileira, consultar a obra de Vilhena (1997).

supostamente, estariam ameaçadas pelo processo de urbanização e modernização, aclamando o folclore como símbolo de nacionalidade (Handler, 1988; Cavalcanti [et al.], 1992; Vilhena, 1997). Sob inspiração romântica, os folcloristas valorizaram a diferença e a particularidade das populações rurais, e em alguns casos urbanas, apresentando uma visão idealizada do povo e da cultura popular (Vilhena, 1997; Cavalcanti, 2001). No entanto, o “modo etnográfico de tematização da cultura popular” implementado pelos estudos de folclore “[...] operou a partir de mecanismos generalizados de ‘objetificação da cultura’”, cujos processos de seleção e reinterpretação transformaram a cultura popular em signos de identidade nacional (Leal, 2010: 130).

Foi neste contexto, que os estudos sobre o bumba meu boi ganharam destaque na década de 1950, impulsionados pela busca da brasilidade, através de uma concepção da cultura popular enquanto “[...] modelo de autenticidade orientado por uma visão romântica e harmónica da vida social”, atribuindo ao mesmo um carácter ideológico (Cavalcanti, 2006a: 70-71). Portanto, os folcloristas foram fundamentais para o reconhecimento e a valorização do bumba meu boi em âmbito nacional. Ao elegerem o bumba meu boi como “[...] o folguedo brasileiro de maior significação estética e social” (Almeida *apud* Cascudo, 1962: 140), os folcloristas promoveram maior visibilização da brincadeira e contribuíram significativamente para a sua aclamação a símbolo de identidade nacional.

A narrativa do bumba meu boi na perspectiva bakhtiniana

A narrativa mais generalizada do bumba meu boi decorre no interior de uma fazenda e geralmente, gira em torno do roubo, seguido da morte e ressurreição do boi mais bonito, estimado e valioso. Tem como personagens centrais o boi, o escravo negro Pai Francisco, sua esposa Catirina, o fazendeiro, os vaqueiros e os indígenas. Resumidamente, o drama começa quando Catirina, por se encontrar grávida, deseja comer a língua do boi, levando Pai Francisco a roubá-lo e matá-lo para atender ao seu desejo. Temendo as represálias do fazendeiro, ambos fogem. Ao descobrir o crime do seu escravo, o fazendeiro ordena que os vaqueiros encontrem Pai Francisco para que este seja castigado. Entretanto, os vaqueiros fracassam em tal empreitada e solicitam

a colaboração dos indígenas, pelo facto destes deterem um conhecimento mais profundo sobre a região, sobretudo em relação às áreas de vegetação mais densa. Os indígenas capturam o escravo fugitivo e entregam-no ao fazendeiro. Este, por sua vez, castiga-o com chicotadas e impõe-lhe a seguinte condição: somente o perdoará caso consiga ressuscitar o boi. Depois de muito tentar, Pai Francisco, com o auxílio do pajé,¹⁰ consegue finalmente ressuscitar o boi e o drama termina em festa para celebrar o seu renascimento. Assim, esta narrativa aborda as relações estabelecidas entre atores sociais diferenciados numa encenação permeada de improvisos e de situações cómicas do quotidiano.

Convém entretanto destacar que esta versão da narrativa se cristalizou a partir da atuação dos folcloristas que intitularam-na convencionalmente de “auto”.¹¹ Embora autores como Câmara Cascudo (1962), Maria Isaura Queiroz (1967), dentre outros mais recentes, defendam a ideia de um auto originário relacionado à uma origem mítica do bumba meu boi, Luciana Carvalho (2011) e Maria Laura Cavalcanti (2006a, 2006b) questionam esse carácter matricial do auto e apontam para uma diversidade de narrativas que permeiam o universo do bumba meu boi. Carvalho (2011) em seus estudos sobre o bumba meu boi da zona rural do Maranhão aponta “o auto” como uma das diferentes possibilidades de narrativas e encenações relacionadas ao roubo ou à morte e ressurreição do boi, enfatiza o carácter espontâneo dessas dramatizações e argumenta que a versão geralmente aceite da história de Catirina e Pai Francisco representa uma narrativa “nativizada” através dos processos de “domesticação” da brincadeira viabilizados pelos órgãos de cultura municipais e estaduais.

De todo modo, tendo em consideração que a dramatização do auto demonstra a desestabilização da ordem social vigente a partir do ato transgressivo de Pai Francisco, que ao se apropriar de um bem que não lhe pertence, inverte as relações de poder para atender o desejo de Catirina e vislumbra a instauração de uma nova realidade utópica, é possível realizar um paralelo com as análises de Mikhail Bakhtin acerca da cultura cómica popular, do carnaval e do riso. Na obra *A cultura popular na Idade*

¹⁰ Os relatos do século XIX apontaram a figura de um padre na trama, todavia este foi proibido por ridicularizar publicamente os clérigos na encenação cómica e substituído pelo pajé, tal como pode ser comprovado na crônica do médico Robert Avé-Lallemant (1961) em 1859.

¹¹ No contexto do folclore e da cultura popular, auto “[...] designa uma forma tradicional de teatro popular alusiva às formas alegóricas do teatro medieval trazidas pelos jesuítas às terras brasileiras.” (Cavalcanti, 2006a: 62).

Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais, Bakhtin (2010 [¹1965]), destaca a importância da cultura cômica popular que opunha-se à cultura oficial e invertia as hierarquias vigentes da sociedade, com destaque aos festejos carnavalescos, às festas religiosas, agrícolas e demais cerimônias civis da vida quotidiana que apresentavam um caráter cômico, popular e público. O autor amplia o conceito de carnaval agregando estas variadas festas populares, pois argumenta que o carnaval agrupa “[...] sob o mesmo conceito numerosos folguedos de origens diversas”, realizados em diferentes datas, mas com características similares (Bakhtin, 2010: 189-190). Assim, nesta aceção mais ampla, o carnaval

[...] liberava a consciência do domínio da concepção oficial, permitia lançar um olhar novo sobre o mundo; um olhar destituído de medo, de piedade, perfeitamente crítico, mas ao mesmo tempo positivo e não niilista, pois descobria o princípio material e generoso do mundo, o devir e a mudança, a força invencível e o triunfo eterno do novo, a imortalidade do povo (Bakhtin, 2010: 239).

Darren Webb (2011) acrescenta que o conceito de carnaval relaciona-se aos elementos transgressivos existentes nas práticas populares culturais e sociais, todavia atenta para os usos da noção de carnavalesco que podem provir e servir para mascarar mais do que iluminar as dimensões utópicas da cultura popular.

Conforme Bakhtin (2010: 8-9), ao contrário das festas oficiais que consagravam e fortaleciam os cânones vigentes, o carnaval “[...] era o triunfo de uma espécie de liberação temporária da verdade dominante e do regime vigente, de abolição provisória de todas as relações hierárquicas, privilégios, regras e tabus”. Assim, promovia-se uma fuga provisória das normas estabelecidas e criava-se uma “segunda vida”, na qual o “[...] ideal utópico e o real baseavam-se provisoriamente na percepção carnavalesca do mundo” (Bakhtin, 2010: 9). Do mesmo modo o bumba meu boi promove essa fuga provisória à ordem vigente e aos princípios morais, apelando à inversão ou abolição das relações hierárquicas, propõe uma “segunda vida” que permite penetrar “temporariamente no reino utópico da universalidade, liberdade, igualdade e abundância” (Bakhtin, 2010: 8).

Ainda, em seus estudos, Bakhtin (2010: 57) demonstra como o riso grotesco assume “[...] um profundo valor de concepção do mundo, é uma das formas capitais pelas quais

se exprime a verdade sobre o mundo na sua totalidade”. Desse modo, o riso é, primeiramente, um património do povo em função de seu carácter popular; segundo, universal, pois atinge todas as pessoas, fazendo o mundo parecer cómico diante dos aspetos jocosos da vida; e por último, “[...] é ambivalente: alegre e cheio de alvoroço, mas ao mesmo tempo burlador e sarcástico, nega e afirma, amortalha e ressuscita simultaneamente” (Bakhtin, 2010: 10). Portanto, o bumba meu boi utiliza-se da sátira, da comédia e do riso para denunciar os conflitos sociais e anunciar a possibilidade utópica de um novo mundo.

Na narrativa em questão, nota-se ainda a celebração do mito das três raças, por reunir o fazendeiro branco, o escravo negro e os indígenas, que convivem de forma “harmoniosa” e complementar na dramatização. Segundo esta abordagem, o bumba meu boi pode simbolizar a identidade nacional brasileira, uma vez que a ressurreição do boi, também entendida como renascimento, resulta da união e do esforço das três raças, representadas nas figuras do fazendeiro branco, do escravo negro e dos indígenas. Nesta perspectiva, a ressurreição representa metaforicamente a origem mítica do povo brasileiro, que emerge do contexto dos ciclos económicos¹² e do fim do período colonial, em busca da instauração de uma nova realidade miscigenada e multicultural. Através do auto – possivelmente originado no contexto colonial e que retrata as relações deste período – as vozes silenciadas das camadas marginalizadas tornam-se audíveis. Por meio da comédia, os brincantes manifestam as suas insatisfações e reivindicações e desmascaram a relação pacífica pregada nos discursos eurocêntricos do período colonial. Assim, esses mulatos e negros subalternizados e silenciados pelas imposições de poder, encontram uma forma de desestabilizar a ordem vigente através do cómico e do carnavalesco, sobrevivendo às repressões sociais e proibições policiais. E, após uma apropriação de intelectuais que buscavam a representação de uma brasilidade na cultura popular, esses sujeitos marginalizados da sociedade brasileira veem-se considerados enquanto símbolo de identidade nacional.

¹² Os ciclos económicos referem-se às flutuações de determinadas atividades económicas a longo prazo, envolvendo uma alternância de períodos de crescimento da produção com períodos de relativa estagnação ou declínio. No Brasil destacam-se os seguintes ciclos económicos: pau brasil (sec. XVI), cana de açúcar (sec. XVI-XVIII), tabaco (sec. XVII-XIX), drogas do sertão (sec. XVII), algodão (sec. XVIII), mineração (sec. XVIII), café (1800-1930) e borracha (1879-1912). Para uma análise profunda acerca do desenvolvimento da economia brasileira desde o período colonial, consultar Caio Prado Júnior (1945) e Celso Furtado (1959).

A patrimonialização do bumba meu boi: apropriações e ressignificação da cultura popular

Conforme apontado anteriormente, os estudos de folclore proporcionaram maior visibilidade ao bumba meu boi em cenário nacional apontando-o como símbolo de brasilidade. Ecoando uma leitura nacionalista, também os folcloristas, intelectuais e políticos maranhenses, através de processos de seleção e reinterpretação, desencadeados a partir da década de 1960, promoveram a “objetificação” (Handler, 1988) do bumba meu boi e sua institucionalização como signo da identidade regional. Observa-se, portanto, a cooptação do bumba meu boi e sua apropriação pelas elites políticas e intelectuais, que foram preponderantes no processo de legitimação do bumba meu boi do Maranhão que conduziu ao seu reconhecimento como patrimônio cultural do Brasil.

Neste sentido, a patrimonialização do bumba meu boi do Maranhão decorreu devido à acentuada preocupação de estudiosos com a perda da essência e dos aspectos tradicionais na brincadeira que se encontrariam ameaçados diante das transformações observadas nos distintos grupos e formas de apresentação. Tais aspectos, impulsionaram a Comissão Interinstitucional de Trabalho¹³ a solicitar o registro do *Complexo Cultural do Bumba meu boi do Maranhão*¹⁴ como patrimônio cultural do Brasil. O Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, órgão vinculado ao IPHAN, aprovou a solicitação em 2011 e inseriu o bumba meu boi do Maranhão no “Livro de Registro das Celebrações”, onde são “inscritos rituais e festas que marcam a vivência coletiva do trabalho, da religiosidade, do entretenimento e de outras práticas da vida social” (Decreto 3.551/2000 de 4 de agosto).

Para justificar o pedido de patrimonialização, o dossiê baseia-se no multiculturalismo existente no Brasil em decorrência de sua formação sociocultural e aponta o bumba meu boi do Maranhão como “retrato da identidade brasileira” (IPHAN, 2011: 33) por articular elementos da cultura africana, indígena e europeia,

¹³ Esta Comissão é composta por diversos setores relacionados à cultura em âmbito estadual e municipal do Maranhão, dentre estes o IPHAN/MA, Secretaria de Estado de Cultura, Fundação Municipal de Cultura, Comissão Maranhense de Folclore, Grupo de Pesquisa Religião e Cultura Popular da Universidade Federal do Maranhão, representantes da comunidade e de grupos de bumba meu boi.

¹⁴ “Complexo Cultural” envolve a cultura material, ofícios artesanais, personagens, universo místico-religioso, músicas, toadas, danças, calendário ritual e demais formas de expressão relacionadas ao bumba meu boi do Maranhão.

aludindo assim, à origem mítica do povo brasileiro. Entretanto, o argumento principal do dossiê de patrimonialização aborda o bumba meu boi como elemento de afirmação identitária, com forte sentimento de pertença entre os brincantes e os grupos de boi e ênfase na índole religiosa, relacionada tanto ao catolicismo popular quanto às religiões afro brasileiras. Portanto, percebe-se que a questão da autenticidade do bumba meu boi do Maranhão é reivindicada neste discurso de patrimonialização.

Neste contexto, Gordana Uzelac (2010: 1727) destaca a importância atribuída à questão do autêntico na atualidade e afirma que “o conceito de autenticidade é um produto da modernidade”; porém, mantém relações significativas com o passado histórico. Enfatiza ainda, que “a busca por uma cultura autêntica é uma busca pelas expressões da pura [e] incorrupta alma humana”, tornando-se parte integrante da ideologia nacionalista baseada na noção de que, no âmago de cada indivíduo, reside o pré existente *self*, seja individual ou coletivo (Uzelac, 2010: 1729). Segundo esta autora, para um indivíduo ser autêntico é necessário transformar a sociedade que o força a viver uma vida inautêntica, a fim de seguir as normas e papéis sociais dominantes, pois este sistema “destrói o *self*” (Berman *apud* Uzelac, 2010: 1730). Portanto, na percepção de Gordana Uzelac (2010), o nacionalismo é a forma dominante da política de autenticidade, entretanto as concepções sobre o autêntico, por vezes, não são coletivizadas.

Siân Jones (2010), por sua vez, aborda a complexidade do conceito de autenticidade e afirma que, normalmente, esta é estabelecida por sujeitos externos às práticas culturais que as qualificam conforme os seus próprios conhecimentos, de acordo com os contextos em que estas manifestações lhes são apresentadas. Dessa forma, esta autora enfatiza o uso da noção de autenticidade em trabalhos recentes para definir as culturas nacionais, populares, primitivas e não ocidentais. Apesar de reconhecer o caráter esclarecedor destes estudos, Siân Jones alega:

Por um lado, há a abordagem materialista, ainda amplamente empregada na conservação do patrimônio, que trata autenticidade como uma dimensão da “natureza” com características reais e imutáveis que podem ser identificadas e medidas. Por outro lado, há a posição construtivista, popular entre os acadêmicos e críticos culturais, que veem autenticidade como um produto da “cultura”, ou, para ser mais preciso, das muitas diferentes culturas através das quais ela é construída (Jones, 2010: 182).

Assim, a autenticidade está relacionada a práticas de definição da modernidade, tais como “a categorização, a produção da ordem e a purificação”, em associação à noção de original e verdadeiro presente nos discursos de conservação dos patrimônios (Jones, 2010: 183). Todavia, determinadas vertentes enfatizam a dinâmica social dos objetos, sobretudo a partir da Conferência de Nara (1994), a qual estabelece o seguinte: “Isto não é, portanto, possível embasar julgamentos de valor e autenticidade em critérios fixos. Pelo contrário, o respeito devido a todas as culturas exige que o patrimônio cultural seja considerado e julgado nos contextos culturais a que este pertence” (*apud* Jones, 2011: 185). Percebe-se, desse modo, que as dinâmicas de patrimonialização representam geralmente iniciativas externas e alheias à comunidade. Apesar de manifestar interesse em tal processo, a participação das comunidades no processo de patrimonialização de bens culturais no Brasil é ainda relativamente pequena, ficando restrita à participação em reuniões, embora nem sempre as suas reivindicações sejam atendidas.

Contudo, convém destacar que a autenticidade do bumba meu boi tem sido uma preocupação constante perante a comunidade brincante, acadêmica e governamental, em função das transformações evidenciadas na espetacularização que envolve determinadas apresentações deste folguedo. Não obstante, conforme Gordana Uzelac (2010) a autenticidade é vista como um processo criativo, portanto, o caráter dinâmico desta brincadeira deve ser considerado. Por outro lado, cristalizar uma cultura em nome da preservação das tradições parece uma incoerência diante dos percursos culturais e identitários que são regidos livremente por dinâmicas próprias. Segundo Stuart Hall (1996), a identidade deve ser pensada como uma produção em processo contínuo, constituída dentro da representação e não fora desta. Visão esta que problematiza a autoridade e a autenticidade que a identidade cultural reivindica como sua.

Considerando a acentuada preocupação do IPHAN (2011) com a salvaguarda dos aspectos ditos tradicionais perante as transformações observadas na brincadeira, sobretudo em relação à supressão do auto e uma possível padronização estética – que parte de uma elite intelectual julga ameaçar a identidade cultural e a essência do bumba meu boi – questiono se tais transformações não são resultado do processo dinâmico da própria cultura popular. Ou ainda, se revelam os conflitos e processos da

“crise de identidade” que, segundo Stuart Hall (2006) é inerente às sociedades modernas que estão em constante mudança devido ao impacto causado pela globalização na identidade cultural. Tal como sugere Néstor García Canclini (1998: 218), “[...] o problema não se traduz, então, a conservar e resgatar tradições supostamente inalteradas. Trata-se de perguntar como estão se transformando, como interagem com as forças da modernidade”.

Inseridas em um processo de espetacularização e mercantilização da brincadeira voltado a atender aos interesses económicos da indústria cultural e do turismo, notam-se transformações significativas nas dinâmicas de apresentação, as quais, para além do enfraquecimento e eventual supressão do auto, envolvem também danças sensualizadas, ritmos musicais acelerados, instrumentos elétricos e sintéticos, e figurinos mais elaborados e, por vezes, mais apelativos. Neste sentido, diante das inúmeras transformações que podem ameaçar os aspetos tradicionais do bumba meu boi, as propostas de salvaguarda apresentadas no dossiê de patrimonialização buscam a promoção de “mini festivais” para resgatar o auto¹⁵, a realização de oficinas de confecção de indumentária com o objetivo de preservar as especificidades e qualificar a mão de obra local, e o incentivo às apresentações realizadas nas ruas e praças públicas para recuperar o caráter lúdico do bumba meu boi e a interação entre os grupos e o público (IPHAN, 2011).

Em virtude dessa preocupação com a preservação e/ou recuperação dos aspetos tradicionais que estariam ameaçados diante do processo de espetacularização do bumba meu boi, para argumentar que o património não recupera as funções do passado, mas sim atribui uma “segunda vida” que produz uma “coisa nova”, assumo a conceção de Bárbara Kirshenblatt-Gimblett (1998). Nesta perspetiva, ao tentar recuperar e/ou preservar as tradições, o património finda por atribuir-lhes novos significados que levam à sua exibição, seja em apresentações direcionadas a públicos específicos ou em museus. Assim, proponho uma análise da patrimonialização do boi como um “novo modo de produção cultural no presente que recorre ao passado” com base no discurso da conservação, preservação e recuperação (Kirshenblatt-Gimblett,

¹⁵ Carvalho (2004a: 90) destaca a tentativa de resgate do auto através da sua obrigatoriedade em algumas das apresentações contratadas pelas instâncias culturais, e aponta que essa busca enfática pela preservação do auto parece inclinar-se à manutenção de uma regularidade que restringe o espaço de criação à “mera repetição de uma história”.

1998: 149). Portanto, o bumba meu boi que em uma “primeira vida” está associado a grupos subalternizados como uma forma de diversão e resistência simbólica, é apropriado pelas elites políticas e intelectuais, e a partir da patrimonialização assume uma “segunda vida”, após a sua objetificação. Neste sentido, esta “segunda vida” do bumba meu boi promovida pelo património e “vívuda nos discursos da identidade nacional moderna construídos pelos eruditos”, coexiste com uma primeira (Leal, 2010: 131), anterior e paralela à sua objetificação, que continua a refletir dinâmicas populares mais localistas.

Neste sentido, questiono quais as implicações da patrimonialização sobre a dinâmica das culturas populares, uma vez que estas estão em constante interação com os elementos da modernidade, manifestando as influências que trocam e negociam neste processo interativo, pois não estão cristalizadas nem obedecem a um modelo que determina os padrões de tradição. Esta tentativa de preservar uma identidade cultural ou formas mais tradicionais da brincadeira pode revelar aquilo que Hobsbawm e Ranger (1984: 9) definiram como “invenção da tradição”, pelo qual “[...] entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas [...]”, a fim de “[...] inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição [...]”, estabelecendo assim uma continuidade artificial com o passado.

Sobre a mercantilização da cultura, Philip Scher (2011) destaca a importância atribuída às estratégias de turismo na comercialização da cultura através da seleção e preservação de determinados aspetos, por vezes, resguardados por instâncias de poder que divulgam a identidade como forma de governamentalidade¹⁶ e ressaltam o valor económico da cultura e sua apropriação pelo turismo e pelo património. Para este autor, as estratégias neoliberais têm promovido a exportação de produtos locais, criando uma intensa concorrência no âmbito do mercado interno regional de maneira a produzir uma ênfase na cultura a partir de determinações de modelos hegemónicos. Desse modo, surge a necessidade de divulgar os produtos e práticas culturais para um público alvo, o turista nacional e estrangeiro, através de políticas de preservação do

¹⁶ Governamentalidade significa as práticas organizadas (estados de espírito, regimes de verdade e técnicas disciplinares) pelas quais os sujeitos são governados ou se autogovernam: a arte de governar (Foucault, 2003: 284 *apud* Scher, 2011: 9).

património cultural e de incentivo ao turismo que reivindicam um lugar no mercado económico global. Assim,

A mercantilização da cultura requer a regulação da atividade humana para moldá-la em formas reconhecíveis, repetíveis e vendáveis. Assim, vender cultura sempre carrega consigo regulação, ou talvez “controle de qualidade”, e porque a mercantilização da cultura tornou-se uma necessidade económica [...], os mercados globais que exigem performances Commodificadas produzem intervenções biopolíticas de modo a regularizar estas formas de mercados (Scher, 2011: 18).

Sobre a importância de se preservar a “tradição viva”, ou seja, os aspetos essenciais de uma prática cultural do passado ainda visíveis no presente e ameaçados de extinção, Philip Scher questiona como a preservação e proteção destes constituem a criação de uma habilidade económica, e afirma:

As agências estatais responsáveis por formas culturais nacionais estão envolvidas com pesquisa, desenvolvimento, promoção, autenticação e avaliação. A construção de tradição geralmente leva a sua incorporação em toda uma série de avaliações, autenticações, críticas, julgamentos e prêmios por autenticidade (Scher, 2011: 18).

Assim, a retórica que acompanha os projetos estaduais gerados ou organizados concebem as manifestações culturais nacionais como recursos ou bens na perspectiva económica do Estado, presente na indústria do turismo, a qual reproduz a ideia de cultura que o Estado necessita para assegurar a sua legitimidade (Scher, 2011). Neste sentido, deve-se atentar para os interesses que regem os processos de patrimonialização e qual a sua abrangência de atuação. Se o objetivo é buscar a preservação de um bem cultural, deve-se questionar: preservar para quê ou para quem? Quem se beneficia com este processo? Ou ainda, será que esta patrimonialização atinge a todos os grupos de bumba meu boi, tanto os da capital do estado quanto das zonas rurais? Estas, dentre outras questões, devem ser abordadas e relevadas neste contexto.

Por outro lado, Luciana Carvalho (2004b: 45) destaca que a partir da patrimonialização de bens imateriais, “[...] velhas práticas do povo brasileiro tem

alcançado visibilidade e importância crescentes no atual contexto das políticas públicas para a cultura e o património da nação, que reconstrói permanentemente sua identidade”. Assim, é fundamental compreender e respeitar as dinâmicas da cultura popular, pois “[...] sabemos que não é possível, por efeito de política alguma, imobilizar e condenar à mera repetição o património vivo representado pelos conhecimentos e práticas populares, sempre, ao mesmo tempo, costumeiras e inovadoras” (Carvalho, 2004b: 46). Portanto, embora exista um conjunto de elementos que busca definir as características essenciais do bumba meu boi, conduzindo a um suposto modelo de tradição, a população brincante parece transgredir tais determinações ao adaptar a brincadeira às suas próprias dinâmicas sociais e culturais. Neste sentido, o bumba meu boi joga com as ferramentas da patrimonialização, e se por um lado as políticas públicas e de incentivo à cultura podem representar uma forma de controlo ou mediação de poder, por outro possibilitam a sustentabilidade da brincadeira.

Considerações finais

Pode-se concluir que a cultura popular possui as suas próprias dinâmicas de transformação, adapta-se aos contextos socioeconómicos de acordo com o tempo e o espaço, uma vez que não consiste em um elemento estático, imutável e permanente: é moldada pelas comunidades, de acordo com os anseios e as tendências destas, na mesma proporção em que as molda conforme seu dinamismo. Assim, o carácter dinâmico inerente ao bumba meu boi permite a sua continuidade no constante jogo da história, da cultura e do poder. No entanto, acredita-se que os meios de patrimonialização detêm um papel fundamental neste processo, no que se refere à salvaguarda de uma memória do passado, não no sentido de cristalizar as manifestações culturais ou promovê-las enquanto representantes da tradição, mas de preservar uma memória coletiva acerca de suas próprias dinâmicas, de forma que permita uma análise mais profunda sobre os contextos onde se dão as transformações, bem como os processos de mudança e de identificação cultural.

Deve-se atentar para que esta busca pela preservação das origens e tradições não produza uma manifestação limitada e formatada para a indústria cultural a ser vendida

como um produto original, ou concretize a ideia reducionista de uma manifestação mais autêntica. Com efeito, assim deixaria ser uma prática da cultura cômica popular e, possivelmente, se transformaria numa espécie de representação imaginada, montada a partir de caracteres ditos tradicionais e obediente aos ditames do poder público, das elites letradas e das políticas de patrimonialização, perdendo, desse modo, a sua identidade cultural e silenciando, mais uma vez, a voz das camadas populares que, de fato, originaram este folguedo.

Por outro lado, uma possível cristalização desta prática eliminaria seu aspecto criativo e lúdico, afastando-a dos pressupostos estabelecidos por Mikhail Bakhtin que definem os fenômenos carnavalescos. Tal como o carnaval, a capoeira, o carimbó e outras manifestações da cultura popular brasileira, o bumba meu boi foi marginalizado e sofreu repressão policial, para ressurgir, podado e replantado às margens da sociedade até adquirir um aspecto espetacular voltado aos interesses do capital. Dessa forma, percebe-se uma perda considerável no caráter lúdico, carnavalesco, no real sentido da brincadeira enquanto divertimento e liberação do riso. Mas será que a patrimonialização muda realmente este fato?

Referências Bibliográficas

- Andrade, Mário de (1982), "Danças dramáticas do Brasil", in Oneida Alvarenga (org.), *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia, 31-84.
- Araújo, Alceu Maynard (1967), *Folclore nacional: festas, bailados, mitos e lendas*. São Paulo: Melhoramentos.
- Assunção, Mathias Röhrig (1999), "A formação da cultura popular maranhense: algumas reflexões preliminares", *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, 14(1), s/p.
- Avé-Lallemant, Robert (1961), *Viagem pelo norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: INL/MinC. [1859].
- Bakhtin, Mikhail (2010), *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. São Paulo: Hucitec. [1965].
- Borrvalho, Tácito Freire (2006), "Os elementos animados no bumba meu boi do Maranhão", *Móin-Móin: Revista de estudos sobre teatro de formas animadas*, 2(2), 156-178.
- Braga, Sérgio Ivan Gil (2002), *Os bois bumbás de Parintins*. Rio de Janeiro: Funarte/EUA.
- Canclini, Néstor García (1998), *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EDUSP.

- Carvalho, Luciana (2011), *A graça de contar: um pai Francisco no bumba meu boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- Carvalho, Luciana (2004a), "O desejo de Betinho e o decreto do presidente ou a questão da autoria no bumba meu boi do Maranhão e as políticas para o patrimônio imaterial no Brasil", in Cecília Londres, et al. (org.), *Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, crítica, perspectivas*. Rio de Janeiro: Funart/IPHAN/CNFCP, 85-94.
- Carvalho, Luciana (2004b), "Inventariando saberes, criando patrimônios", *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Popular*, 1(1), 43-52.
- Cascudo, Luís Câmara (1967), *Folclore do Brasil: pesquisas e notas*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- Cascudo, Luís Câmara (1962), *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: INL/MinC. [¹1954].
- Cavalcanti, Maria Laura (2001), "Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica", *Revista Tempo Brasileiro: património imaterial*, 147(1), 69-78.
- (2006a), "Temas e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi", *Mana*, 12(1), 69-104.
- (2006b), "Tempo e narrativa nos folguedos do boi", *Revista Pós Ciências Sociais*, 3(6), 61-88.
- (2001), "Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica", *Revista Tempo Brasileiro: património imaterial*, 147(1), 69-78.
- (2000), "O boi bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa", *Revista História, Ciências e Saúde: visões da Amazônia*, 6(1), 1019-1046.
- et al. (1992), "Os estudos de folclore no Brasil", in *Seminário Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 101-112.
- Decreto 3.551/2000 de 4 de agosto. Presidência da República: Subchefia para assuntos jurídicos. Distrito Federal. Página consultada a 20/11/2012 em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/decreto/D3551.htm
- Freyre, Gilberto (2006), *Casa-Grande & Senzala: formação da família brasileira sob o regime da economia patriarcal*. São Paulo: Global. [¹1933].
- Furtado, Celso (1959), *Formação econômica do Brasil*. Rio de Janeiro: Fundo de Cultura.
- Hall, Stuart (2006), *Identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A.
- (1996), "Identidade cultural e diáspora", *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, 24(1), 68-75.
- Handler, Richard (1988), *Nationalism and the politics of culture in Quebec*. Madison: University of Wisconsin Press.
- Hobsbawm, Eric; Ranger, Terence (1984), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- IPHAN, Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (2011), *Complexo cultural do bumba meu boi do Maranhão: dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil*. São Luís: IPHAN/MA.
- Jones, Siân (2010), "Negotiating authentic objects and authentic selves", *Journal of Material Culture*, 15(2), 181-203.
- Kirshenblatt-Gimblett, Barbara (1998), *Destination culture: tourism, museums and heritage*. Berkeley: University of California Press.

- Leal, João (2010), "Usos da cultura popular" in José Neves (org.), *Como se faz um Povo*. Lisboa: Tinta da China, 125-137.
- Ortiz, Renato (2006), *Cultura brasileira e identidade nacional*. São Paulo: Brasiliense.
- Prado Júnior, Caio (1945), *Formação do Brasil contemporâneo: colônia*. São Paulo: Brasiliense.
- Queiroz, Maria Isaura (1967), "O bumba meu boi: manifestação de teatro popular no Brasil", *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2(1), 87-97.
- Ramos, Arthur (1934), *O negro brasileiro: ethnographia religiosa e psychanalyse*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Scher, Philip W. (2011), "Heritage Tourism in the Caribbean: The Politics of Culture after Neoliberalism", *Bulletin of Latin American Research*, 30(1), 7-20.
- Vilhena, Luís (1997), *Projeto e missão: o movimento folclórico brasileiro (1947-1964)*. Rio de Janeiro: Funarte/FGV.
- Uzelac, Gordana (2010), "National ceremonies: the pursuit of authenticity", *Ethnic and Racial Studies*, 33(10), 1718-1736.
- Webb, Darren (2005), "Bakhtin at the Seaside: utopia, modernity and carnivalesque", *Theory, Culture & Society*, 22(3), 121-138.