

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**ANA BEATRIZ CUNHA GONÇALVES**

**COMPANHIA MARIOCAS: Cultura Popular Maranhense no Rio de Janeiro**

**Niterói**

**2015**

**UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA**

**ANA BEATRIZ CUNHA GONÇALVES**

**COMPANHIA MARIOCAS: Cultura Popular Maranhense no Rio de Janeiro**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para obtenção de grau de Mestre.

Orientadora: Renata de Sá Gonçalves

Niterói

2015



## **Banca Examinadora**

---

Prof. Orientador - Dra. Renata de Sá Gonçalves  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. Ana Claudia Cruz da Silva  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra Luciana Gonçalves de Carvalho  
Universidade Federal do Oeste do Pará

---

Prof. Dra. Alessandra Siqueira Barreto (Suplente)  
Universidade Federal Fluminense

---

Prof. Dra. Valéria Leite de Aquino (Suplente)  
Universidade Estadual do Rio de Janeiro

## **Resumo**

O presente trabalho foi desenvolvido junto à Companhia Mariocas, atualmente formada por cerca de vinte maranhenses residentes na cidade do Rio de Janeiro. A Companhia foi fundada em 2002 pelos maranhenses e irmãos gêmeos Ramon e Rômulo Costa. O grupo trabalha na divulgação das danças e festejos de sua região junto a outros maranhenses e aos cariocas. Entre as principais danças apresentadas estão o Tambor de Crioula, o Cacuriá e o Bumba-meu-boi. Parto de uma bibliografia sobre cultura popular maranhense e procuro entender como ela se constitui enquanto narrativas produzidas por pesquisadores, agentes e grupos que se definem como culturais. A partir das atividades internas da Companhia, apresentações e associações com demais grupos, busco, como principal objetivo deste trabalho, observar como o grupo Mariocas se constitui, além de destacar o trânsito feito pelos integrantes do Mariocas em diferentes espaços socioculturais no Rio de Janeiro. Assim, o foco está na dinâmica interna do grupo (seus encontros, conversas e confraternizações), bem como nos aspectos que envolvem os espaços públicos de apresentação do grupo. O foco, neste último caso, foram as apresentações que acontecem em espaços públicos voltados para o turismo e onde há grande circulação de pessoas com interesse em "atividades culturais", como nos Arcos da Lapa (bairro da cidade do Rio) e a praia de Copacabana (no bairro de Copacabana), mobilizando suas redes a partir de associações com outros grupos e com a Casa do Maranhão.

**Palavras-chave:** Cultura popular, Sociabilidade, Companhia Mariocas e Rio de Janeiro

## Abstract

This study was developed in association with “Companhia Mariocas” (Mariocas Company), currently constituted by twenty migrants from Maranhão living in Rio de Janeiro. The company was founded in 2002 by the twins Ramon and Rômulo Costa, natives from Maranhão State. The group divulges traditional dances and traditional celebrations from their region in cooperation with other natives from Maranhão and either people from Rio de Janeiro. The main dances presented are the “Tambor de Crioula” (Crioula's Drum), Cacuriá and Bumba-meu-boi. Since an initial bibliography about the popular culture from Maranhão State, this study aims to understand how it has been constituted. Furthermore, as a main objective, it intends to observe the movement from Mariocas's members and how it happens in different sociocultural contexts in Rio de Janeiro by analysing the inner activities of the company, presentation and its relationship with other groups. Thus, the focus is on the group's inner dynamics (its meetings, discussions and celebrations), such as the public presentation aspects. In that last case, the aiming is on the presentations that occurred in public spaces focused on tourism where there's a great crowd interested in the cultural activity, such as on the “Arco da Lapa” (Arch of Lapa- important district of the Rio de Janeiro City) and the Copacabana Beach (at Copacabana District) besides its networks with other associations and groups and, specially, with “Casa do Maranhão”.

**Keywords:** Popular Culture, Sociability, Companhia Mariocas and Rio de Janeiro

**À Minha Mãe Tereza Cunha.**

## **Agradecimentos**

Todo o processo que resultou nesse trabalho foi constituído de trocas e compartilhamentos. Pessoas que fizeram parte dessa caminhada e que possibilitaram a concretização deste. Durante a gestação desse trabalho transformações necessárias aconteceram, algumas mais difíceis, mas em toda a jornada fui nutrida de força, alegrias, apoio e até mais do que era necessário. Deixo aqui meus agradecimentos, que nunca serão suficientes, a todos que fizeram parte dessa trajetória, permitindo o nascimento desse trabalho e meu renascimento junto com ele.

Agradeço à minha mãe, Tereza, por permitir que eu chegasse até aqui. Esse trabalho só foi possível pelo investimento de anos na minha educação e por ter viabilizado as condições necessárias, não só nos últimos dois anos, mas a vida inteira. Sei que muitos momentos foram difíceis e sou eternamente grata ao amor e confiança incondicionais que me são dados.

Meu irmão Pedro Henrique, minha tia Danielle Dantas e ao Caio, que me encheram de amor e cuidado dando força nos momentos difíceis e energia quando o cansaço era grande.

Meu pai Antônio e minha tia Sandra por todo o apoio recebido durante essa caminhada.

Aos meus avós, Nilton e Zeza, que a partir de suas histórias me ensinaram a sempre seguir em frente. Aos meus tios, Carlos Dantas e Nilton Junior, que me apresentaram aos livros e a importância do conhecimento quando eu ainda era uma criança.

Agradeço à minha família no Axé, minha mãe Obaraiyé, por ter me acolhido no momento que mais precisava, me ensinando a ter fé e força para seguir o caminho que escolhi. Minha madrinha Paula, minha irmã, cunhada e amiga Bruna Loureiro, a vocês agradeço o carinho e a paciência.

Agradeço infinitamente à Renata Gonçalves, que me orientou nesse trabalho com toda dedicação, cuidado e zelo. Agradeço pela paciência, por ter sido tão presente em todo o processo e pela leitura mais que cuidadosa dessa dissertação. Obrigada por sempre ter acreditado em mim, até quando eu mesma não acreditei.

Ao apoio recebido pelos professores e funcionários do Programa de Pós-Graduação em

Antropologia (PPGA/UFF). Aos professores e alunos do Núcleo de Estudos em Artes, Ritos e Sociabilidades Urbanas (NARUA/UFF), a troca de experiências foi fundamental para pensar e aprofundar o conhecimento. Assim como à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pela concessão de uma bolsa de estudos que permitiu minha dedicação exclusiva ao mestrado.

Às professoras que aceitaram participar da minha banca de defesa de dissertação: Ana Cláudia Cruz da Silva, Luciana Gonçalves de Carvalho, Alessandra Siqueira Barreto e Valéria Leite de Aquino.

Agradeço a todos da Companhia Mariocas por terem me recebido e contribuído para a realização desse trabalho. Pela disponibilidade, por confiarem em mim ao cederem imagens, vídeos, livros e o que mais fosse necessário. Obrigada pelo aprendizado que tive com cada um de vocês, ele ultrapassa todas as linhas que aqui possam estar.

Aos amigos que fiz no PPGA e fizeram esses dois anos serem mais coloridos, pelas cervejas, conversas e trocas. À amizade de Reginaldo Ribeiro, com quem compartilhei breves momentos de trabalho de campo e importantes momentos na vida. Aos meus grandes amigos na Antropologia e na vida: Larissa, André Santos, Letícia e Natália por todas as conversas, trocas de informações, tardes e/ou noites no Laury, pelo apoio incondicional em todos os momentos, por terem sido ouvidos, braços e abraços. Nat, não tem como não fazer um agradecimento especial a você, pela companhia na biblioteca nas horas de escrita, pela paciência em ouvir, pelos conselhos e por fim, pelo apoio que me deu quando meu notebook quebrou, você não só me deu força e apoio moral para continuar, como me emprestou seu notebook até que o meu ficasse pronto, mesmo tendo trabalho para fazer. Espero poder retribuir ao longo da vida, palavras jamais serão suficientes.

Aos amigos Fill Montalvão e João Pedro pela amizade, atenção e pelo carinho, mas também por todas as conversas, debates e discussões presentes desde a época da faculdade. Muito do que sou hoje é graças a vocês também.

Agradeço muito à Janille Campos, Dafne Azevedo, Fernanda Maracajá e Moane Carvalho por todas as longas horas de conversa não só sobre pesquisa, trabalho de

campo e dissertação, mas de nossas questões familiares, amorosas, de vida e pelo conforto mais que necessário nos momentos de crise. Assim como pelo suporte e o ombro sempre disponível de cada uma de vocês.

À Elis Gomes que ao longo de mais de quinze anos tem sido uma grande amiga, sempre presente apesar da distância em que vivemos. Gratidão pelo apoio, pelas horas passadas ao telefone dando força, me empurrando quando empaco e falando verdades duras, mas necessárias e também pelo carinho que recebo constantemente de toda a sua família, principalmente de Ísis!

Às amigas de longa data, , Laura Antunes, Giuliana Bandeira e Thaís Rodrigues, que não só respeitaram e compreenderam, mas me deram apoio nos momentos em que estive mais distante fisicamente delas.

E por fim, mas definitivamente não menos importante, às minhas companheiras de lar Luciana e Juliana pela amizade e atenção que tenho recebido nesses últimos meses.

## Sumário

Lista de fotos e figuras.....	12
INTRODUÇÃO.....	13
1. A CULTURA POPULAR A PARTIR DO CONTEXTO MARANHENSE.....	18
1.1 A institucionalização das expressões populares no Maranhão.....	22
1.2 Um conjunto de expressões maranhenses.....	28
1.2.1 O Tambor de Crioula.....	28
1.2.2 O Boi no Maranhão.....	32
2. A CULTURA POPULAR MARANHENSE NO RIO DE JANEIRO.....	35
2.1 Quem são os Mariocas?.....	35
2.2 O início da Companhia e os seus lugares de sociabilidades.....	37
2.3 Casa do Maranhão.....	42
2.4 Cadê Cecília?.....	52
2.5 Pertencimento ao grupo.....	55
3. OS LUGARES DOS <i>MARIOCAS</i> NO RIO DE JANEIRO.....	61
3.1 Parada de Lucas.....	62
3.2 Lapa e Madureira.....	67
3.3 Réveillon em Copacabana.....	73
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	79
Referências Bibliográficas.....	87

## **LISTA DE SIGLAS**

CCPDVF – Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

CMF – Comissão Maranhense de Folclore

CNFL – Comissão Nacional do Folclore

FUNC – Fundação Cultural do Maranhão

FUNCMA – Fundação Cultural do Maranhão

IPHAN – Instituto de Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MARATUR – Empresa Maranhense de Turismo

SECMA – Secretaria do Estado de Cultura

SMFL – Subcomissão Maranhense de Folclore

SUDEMA – Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão

UFMA – Universidade Federal do Maranhão

## **Lista de fotos e figuras**

Figura 1: Logo da Companhia Mariocas. Retirada da Internet .....	36
Figura 2: Companhia Mariocas na Casa do Maranhão. Acervo Pessoal 2011 .....	45
Figura 3: Casa do Maranhão. Acervo Pessoal/2011 .....	46
Figura 4: Mapa Rua Senador Pompeu, 34, Centro-Rio de Janeiro. Google Maps (23/03/2015) .....	47
Figura 5:Ensaio na Casa do Maranhão. Arquivo pessoal/ 2014.....	51
Figura 6 Bumba-meu-boi Mariocas. Imagem retirada do Facebook.....	66
Figura 7 Roda de Tambor de Crioula em Madureira. Acervo pessoal 07/2012.....	73
Figura 8 7 Ensaio na Pavuna/2014 .....	81
Figura 9 Bloco de Carnaval/2014.....	82
Figura 10 Instrumentos Bumba-boi- casa do Maranhão/ 2014 .....	83
Figura 11 Esquentando Tambores/2014.....	84
Figura 12 D. Cecília- Casa do Maranhão/2011 .....	85
Figura 13 Romullo e Rammon- Casa do Maranhão /2014.....	86
Figura 14 Companhia Mariocas. Acervo de fotos Companhia Mariocas.....	86

## INTRODUÇÃO

Durante a graduação em Ciências Sociais (2007-2012) na Universidade Federal Fluminense, me aproximei da Antropologia e me interessei especialmente por algumas questões como corporalidade e identidade, com o intuito de realizar o trabalho final para o curso de Ciências Sociais. Procurei por alguns grupos de dança e acabei me aproximando da Companhia Mariocas, companhia de dança e música, atualmente formada por cerca de vinte maranhenses residentes na cidade do Rio de Janeiro. A Companhia foi fundada em 2002 pelos maranhenses e irmãos gêmeos Rammon e RômuloCostta, e é desde então por eles dirigida. Os irmãos vieram para o Rio de Janeiro visando trabalhar na divulgação das danças e festejos de sua região junto a outros maranhenses e aos cariocas.

Eu tinha grande interesse em fazer uma etnografia junto a algum grupo cultural e acredito que esta expectativa inicial tenha surgido do tempo que morei no estado de Pernambuco onde vivi por dez anos, na cidade de Carpina, onde o Maracatu Rural ou Maracatu de Baque Solto<sup>1</sup> é muito presente, e também na cidade de Olinda.

Já vivendo no Rio de Janeiro e sabendo do grupo *Rio Maracatu*<sup>2</sup>, quis fazer inicialmente o trabalho de campo junto ao mesmo. De acordo com o site oficial do grupo, o *Rio Maracatu* existe desde 1997, formado por músicos pernambucanos e cariocas, que a partir do Maracatu Baque Virado desenvolve um trabalho de pesquisa e execução de diversos ritmos como samba, coco e ciranda, além do maracatu.

O grupo tem relações com outros que buscam uma “retomada e renovação da música tradicional brasileira”. Junto com ele, alguns grupos no Rio de Janeiro são conhecidos e se destacam por atuarem em um certo circuito que valoriza as chamadas manifestações populares, a exemplo dos grupos *Jongo da Serrinha*, *Cordão do Boitató*, *Céu na Terra*, *Afroreggae* e *Monobloco*. Assim como o *Rio Maracatu* também mantém relação com grupos e mestres de Maracatu Nação<sup>3</sup> de Recife, como o Estrela Brilhante, o Leão Coroado e o Porto Rico do Oriente. A partir de 2005, o *Rio Maracatu* inseriu guitarra, violão, flauta e bateria em shows de palco, apresentando uma formação mais

---

<sup>1</sup> “Rica expressão da cultura afro-indígena no Carnaval de Pernambuco, o Maracatu de Baque Solto é também conhecido como Maracatu de Trombone, de Orquestra ou Rural. Nessa manifestação cultural é evidente a fusão de vários folguedos populares existentes nas áreas canavieiras do interior do Estado como: reisado, pastoril, cavalo-marinho, bumba-meu-boi, caboclinhos, entre outros.” In: [http://www.recife.pe.gov.br/fccr/cadastro/generico\\_28.php](http://www.recife.pe.gov.br/fccr/cadastro/generico_28.php) (03/04/2014)

<sup>2</sup> Maracatu é um ritmo musical afro-brasileiro muito presente no estado Pernambuco. Na cidade do Rio de Janeiro existe um grupo, o Rio Maracatu que realiza oficinas e apresentações de Maracatu.

<sup>3</sup> O Maracatu Nação ou de Baque Virado é considerado uma manifestação da cultura popular brasileira de origem africana. Surgiu durante o período escravocrata onde hoje é o estado de Pernambuco.

“Pop” denominada de “Lapada”. Os ensaios acontecem na Fundação Progresso, situada na Lapa e o grupo realiza desfiles, cortejos e o Bloco Rio Maracatu em Santa Teresa e na orla de Ipanema. Também realizam apresentações em lonas culturais para comunidades de baixa renda e eventos sociais na Zona Oeste e Baixada Fluminense.

Meu interesse inicial estava em saber como aconteciam as atividades do *Rio Maracatu*, quem eram seus integrantes e seu público, como se dava o diálogo com o Maracatu de Pernambuco, como outros ritmos eram incorporados e como as técnicas corporais eram construídas. Todavia não foi possível, tive dificuldades em estabelecer os primeiros contatos – muito pela minha imaturidade nas tentativas de entrada a campo, além de não ter um mediador que pudesse proporcionar uma aproximação com os principais responsáveis pelo grupo.

Assim como o grupo Rio Maracatu, multiplicam-se pela cidade do Rio de Janeiro e também em outros centros urbanos, grupos, associações, organizações que se definem a partir da valorização de expressões de dança, música e de festividades regionais, entendidas e auto referidas como grupos de cultura popular ou da tradição locais.

Em conversa com uma amiga, enquanto me contava sobre como foi sua mudança do Maranhão para o Rio de Janeiro, disse que chegando ao Rio conheceu a Companhia. Demonstrei interesse pelo grupo e ela explicou que eles apresentavam algumas danças “do Maranhão” e me falou sobre o Tambor de Crioula e o Bumba-meu-boi. A partir da demonstração de meu interesse pelo *Mariocas*, ela disse que tentaria encontrar o contato dos gêmeos Ramon e Romullo, que dirigiam o grupo. No dia seguinte, levou algumas de suas fotos junto aos integrantes do grupo em uma confraternização e disse que não havia encontrado o contato dos gêmeos, o que nos levou a procurá-los em redes sociais na Internet.

Encontramos uma página do grupo no Orkut<sup>4</sup>. Lá havia uma breve descrição sobre o que era a *Companhia Mariocas* e o telefone de Ramon e Romullo Costa. No mesmo dia entramos em contato. Ela ligou se identificando e após relembrem de alguns eventos do *Mariocas*, explicou o motivo da ligação, de forma genérica falou sobre uma amiga que queria entrar em contato com o grupo com o intuito de realizar uma pesquisa para a faculdade e em seguida me passou o telefone.

---

<sup>4</sup> Site de rede social e relacionamento, ministrada pelo provedor de internet Google.

Após me apresentar informando meu nome, e como estudante do curso de Ciências Sociais, expressei meu interesse em acompanhar o *Mariocas* para produzir o trabalho final do curso. Ramon me informou que naquela mesma semana iriam fazer uma apresentação de Bumba-meu-boi<sup>5</sup> em Parada de Lucas<sup>6</sup> e que eu estava convidada a ir junto com eles.

O trabalho de campo junto ao *Mariocas* começou em 25 de Junho de 2011. Desde então, acompanhei diversas apresentações do *Grupo Mariocas*, cujo repertório variava entre apresentações de Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula, Cacuriá e do Bloco Tradicional Os *Mariocas*. As exhibições aconteciam em locais públicos no Rio de Janeiro, especialmente na Lapa, Madureira e cheguei a acompanhá-los em uma atividade no Morro do Querosene, em São Paulo.

Procurei investigar ao longo deste tempo como se dava a constituição do grupo enquanto tal e como as relações entre seus integrantes se estabeleciam, especialmente ao observar que essas estavam para além dos momentos de apresentação e reunião do *Mariocas* enquanto grupo de cultura popular. Paralelamente, busquei entender como se dava a articulação do grupo em eventos organizados pelo *Mariocas* e por outros maranhenses. Comecei a perceber que a Companhia, assim como o seu nome, transitava, com a veste da "cultura popular" pelos espaços construídos e constituídos a partir de uma ideia do que é a "cultura popular maranhense" e suas danças típicas, especialmente o tambor de crioula e o cacuriá. Mas não apenas. O *Mariocas* também se associa a grupos de dança e teatro, que não reivindicam essa identidade regional, mas buscam a partir do discurso sobre suas "origens" e da historicidade uma reivindicação da "cultura negra".

Dessa maneira, foi necessário compreender um pouco mais sobre o processo de institucionalização da "cultura popular maranhense", as narrativas constituídas por pesquisadores, como discursos que legitimam e constituem determinadas manifestações e expressões culturais. No caso da Companhia *Mariocas*, busquei compreender se haveria na escolha por apresentações do tambor de crioula e do cacuriá, a expressão do pertencimento às expressões dessa cultura popular, já cultivada historicamente, como um dos instrumentos de manutenção e reivindicação de uma identidade maranhense.

---

<sup>5</sup> Dança relacionada ao folclore brasileiro. Possui personagens humanos e animais fantásticos, e gira em torno da morte e ressurreição do Boi.

<sup>6</sup> Bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro.

Entre os anos de 2011 e 2014 fiquei próxima à Companhia, frequentando ensaios e atividades como apresentações públicas, festas na Casa do Maranhão, ensaios e apresentações de carnaval. Mas também, acompanhei a atuação do *Mariocas* em festas de aniversários das pessoas da Companhia, idas ao sambódromo para assistir ensaios de escola de samba e ao teatro.

Inicialmente minha aproximação se deu a partir das fotos que tirava e depois as repassava por e-mail ou redes sociais. Durante as apresentações, eu ajudava na questão logística, como pegar água, separar saias de Tambor de Crioula para distribuir às mulheres que estavam no público e interessadas em entrar na roda e, ao final das apresentações, guardar as indumentárias e instrumentos utilizados. Todavia, à medida que fui me aproximando, começou uma cobrança por parte dos integrantes do *Mariocas* para que eu participasse efetivamente das apresentações e ensaios.

Primeiramente, comecei a aprender a tocar o tambor do Bloco Tradicional. Havia ensaios para essa aprendizagem o que me deixava mais confortável, ao contrário do Tambor de Crioula, que, para aprender, era necessário entrar na roda. Mas não consegui me esquivar por muito tempo. Muitas vezes havia poucas mulheres para compor a roda e, independente de como eu dançaria, era mais importante para o grupo ter uma roda com o maior número de mulheres. Assim, comecei a dançar e a tocar instrumentos nas apresentações da Companhia.

No primeiro capítulo, trago uma discussão sobre a cultura popular e o processo da institucionalização da cultura popular maranhense a partir de autores que problematizam a forma como se deu as narrativas e a participação de pesquisadores nesse processo de valorização de algumas manifestações em detrimento de outras. Além disso, resalto o debate presente na bibliografia sobre o tema acerca de programas governamentais voltados para o turismo e da sua relação com a constituição de uma identidade maranhense a partir da cultura popular local.

No segundocapítulo, proponho refletir sobre manifestações culturais maranhenses fora do Maranhão, a partir da *Companhia Mariocas* que atua no Rio de Janeiro. Busco pensar como se dá a organização dos migrantes maranhenses da *Companhia Mariocas* em torno de suas memórias e encontros e como essas refletem suas sociabilidades e uma ideia de pertencimento maranhense no Rio de Janeiro.

No terceiro e último capítulo, tento investigar como a Companhia estabelece relações com os demais grupos no Rio de Janeiro, de que maneira transitam por

determinados espaços da cidade e como o fazem a partir de uma reivindicação enquanto grupo de cultura popular.

## 1. A CULTURA POPULAR A PARTIR DO CONTEXTO MARANHENSE

Gilberto Velho e Eduardo Viveiros de Castro, no artigo “O conceito de Cultura e o estudo das sociedades complexas: uma perspectiva antropológica” apontam para os diversos usos e significados de “cultura”. Sobre cultura popular e cultura de elite, os autores alertam sobre uma ideia errônea de tratá-las de forma polarizada, onde a primeira seria carregada de autenticidade e a segunda “artificial”, correndo o risco de estereotipar, pois apesar de haver modos de vida característicos entre os que fazem parte de determinado grupo social, o uso da categoria popular, acaba pressupondo uma homogeneidade que não é necessariamente real.

No caso da cultura popular pode-se cair numa posição inversa e passar a valorizá-la como mais autêntica, mais pura, principalmente quando tida por intocada e não contaminada. A cultura de elite, em contraposição, seria considerada artificial, decadente, inautêntica. De uma forma ou de outra polariza-se a classificação e fica-se no nível do estereótipo. É claro que existem modos de vida, visões de mundo mais característicos das camadas populares, mas a categoria *popular* é muito pouco precisa em termos sociológicos e pressupõe uma homogeneidade que está longe de ser comprovada nos estudos existentes sobre camponeses, operários, camadas médias baixas ou outros seguimentos e setores que pudessem ser incluídos nessa classificação. (CASTRO E VELHO, 1978: 7)

Outro aspecto importante tratado por Castro e Velho é a questão da agência dos indivíduos e a capacidade de produção de interpretações e de modificações, permitindo um caráter dinâmico do sistema sociocultural em que estão inseridas.

Os indivíduos concretos, em suas biografias, interpretam, mudam e criam símbolos e significados, evidentemente vinculados a uma herança, a um sistema de crenças. Com isso recupera-se a ideia de que os indivíduos também desempenham o papel de agentes na transformação e mudança da cultura e da sociedade e não são meros joguetes de forças impessoais. O fato de que as pessoas nascem dentro de um sistema sociocultural já dado não quer dizer que este sistema não esteja sempre se fazendo através das biografias individuais. Não é necessário ter consciência e percepção do sistema enquanto totalidade (problemática) para influenciá-lo através de ações e interpretações em que os símbolos são manipulados e transformados diante de circunstâncias e situações novas. Embora um indivíduo sozinho não invente uma cultura, é através das interações dos indivíduos desempenhando e reinventando papéis sociais que a história se desenrola.

Entendendo-se a cultura como um código, como um sistema de comunicação, percebe-se o seu caráter dinâmico ao produzir

interpretações, significados, símbolos diante de uma realidade permanentemente em mudança. (CASTRO E VELHO, 1978: 8-9)

Sobre a apreensão desses códigos, sistemas de comunicação e símbolos, Roy Wagner faz importante reflexão, alertando para o fato de o antropólogo, imbuído em seus códigos culturais, fazer suas observações e análise também a partir desses.

“De fato, poderíamos dizer que um antropólogo "inventa" a cultura que ele acredita estar estudando, que a relação - por consistir em seus próprios atos e experiências - é mais "real" do que as coisas que ela "relaciona". No entanto, essa explicação somente se justifica se compreendemos a invenção como um processo que ocorre de forma objetiva, por meio de observação e aprendizado, e não como uma espécie de livre fantasia. Ao experimentar uma nova cultura, o pesquisador identifica novas potencialidades e possibilidades de se viver a vida, e pode efetivamente passar ele próprio por uma mudança de personalidade. A cultura estudada se torna "visível" e subsequentemente "plausível" para ele; de início ele a apreende como uma entidade distinta, uma maneira de fazer as coisas, e depois como uma maneira segundo a qual ele poderia fazer as coisas. Desse modo, ele pela primeira vez compreende, na intimidade de seus próprios erros e êxitos, o que os antropólogos querem dizer quando usam a palavra "cultura". Antes disso, poder-se-ia dizer, ele não tinha nenhuma cultura, já que a cultura em que crescemos nunca é realmente "visível" - é tomada como dada, de sorte que suas pressuposições são percebidas como autoevidentes. É apenas mediante uma "invenção" dessa ordem que o sentido abstrato de cultura (e de muitos outros conceitos) pode ser apreendido, e é apenas por meio do contraste experienciado que sua própria cultura se torna "visível". No ato de inventar outra cultura, o antropólogo inventa a sua própria e acaba por reinventar a própria noção de cultura.” (WAGNER, 2010:30-31)

A respeito dessa *invenção da cultura*, Manuela Carneiro da Cunha, em ensaio no seu livro “Cultura com aspas e outros ensaios”, acrescenta:

Falar sobre a “invenção da cultura” não é falar sobre cultura, e sim sobre “cultura”, o metadiscurso reflexivo sobre a cultura. O que acrescentei aqui é que a coexistência de “cultura” (como recurso e como arma para afirmar identidade, dignidade e poder diante de Estados nacionais ou da comunidade internacional) e cultura (aquela “rede invisível na qual estamos suspensos”) gera efeitos específicos. A linguagem ordinária, como afirmei acima, prefere a completude à consistência e permite-se falar sobre tudo. Movimenta-se sem solução de continuidade entre cultura e “cultura” e não dá atenção a distinções entre linguagem e metalinguagem ou fatos contemporâneos e projetos políticos. Como a completude prevalece sobre a consistência, aquilo que alguns chamariam de incoerência tem pouca importância. É num mundo assim, com a riqueza de suas contradições, que temos prazer em viver. (CUNHA, 2009)

Continuando a problematização do uso de “cultura” e “cultura popular” enquanto conceito e classificação, no artigo “Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica”, Maria Laura Cavalcanti fala sobre o surgimento dessa noção a partir do Movimento Romântico:

O surgimento das noções de *folclore* e de *cultura popular* deita raízes no Movimento Romântico, corrente de pensamento filosófica, artística e literária que se espalhou no continente europeu, e quase simultaneamente nas Américas, a partir de meados do século XVIII. [...]A fala sobre *folclore* e *cultura popular* inaugura-se quando se reconhece intelectualmente uma distância entre os modos de vida e saberes das elites e do povo. Um dos muitos méritos do Romantismo foi o de traçar várias pontes e atalhos sobre essa distância que, entretanto, o constitui. Valorizando a diferença e a particularidade - em oposição ao ideal de uma razão intelectual universal proposto pelo Iluminismo - e fortemente associado em sua gênese aos nacionalismos europeus mais tardios, o Romantismo atribuiu às noções de folclore e cultura popular características que até hoje nos assombram. (CAVALCANTI, 2001:2)

No Brasil a busca pela cultura popular se dá de forma mais intensa a partir dos anos de 1950,

No contexto do pós-guerra marcado pela preocupação internacional com a paz, o folclore era visto como fator de compreensão e incentivo à apreciação das diferenças entre os povos.

O conjunto das iniciativas então desenvolvidas foi designado como Movimento Folclórico<sup>3</sup>, implantando diversas Comissões Estaduais de Folclore, algumas atuantes até hoje. Seu apogeu foi a criação, em 1958, da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, no então Ministério da Educação e Cultura. O atual Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, da FUNARTE, com ricos acervos museológicos, fotográficos, sonoros e bibliográficos, é o herdeiro institucional desse movimento.

A Campanha tinha urgência de atuação: os elementos culturais autênticos da nação estariam seriamente ameaçados pelo avanço da industrialização e pela modernização da sociedade. Por essa razão, o folclore devia ser imediatamente preservado, e intensamente divulgado.(CAVALCANTI, 2001:3-4)

No artigo “Dança e Culturas Populares”, Renata Gonçalves e Patrícia Osório (2014) problematizam conceitos de dança e cultura popular a partir de um panorama do desenvolvimento desses conceitos. Não existe uma homogeneidade na definição de cultura popular, como já colocado aqui anteriormente a partir de Castro e Velho.

Uma das questões pontuadas pelas autoras para articular a centralidade de algumas formas expressivas no campo de estudos relacionados à cultura popular é que

(...) as noções de cultura popular, folclore e cultura de massa são categorias do nosso pensamento social; integram uma forma de organização social e um modelo civilizatório (Cavalcanti, 2001: 70). São conceitos forjados por uma tradição de estudos datada, que procurava delimitar, caracterizar e nomear práticas que não são (ou eram), necessariamente, designadas pelos seus atores como pertencendo ao rótulo de manifestações folclóricas ou populares (Chauí, 1986; Ortiz, 1992; Chartier, 1995; Cavalcanti, 2001). (GONÇALVES e OSÓRIO, 2014:14)

Dessa maneira, atualizam a discussão dizendo que:

(...) o uso do conceito de cultura popular, que aqui colocamos em foco, é o seu uso contemporâneo nativo “para si”. Como problematizado por Manuela Carneiro da Cunha (2009) a cultura sem aspas, em seu sentido conceitual e objetivado, tal como apreendida pela tradição da Antropologia, indica um dos níveis de compreensão da “cultura em si”; e a cultura com aspas, conota o discurso nativo sobre sua própria cultura, ou seja a “cultura para si”, que representa uma metalinguagem. Como sabemos, neste último sentido, o termo tem sido acionado por diferentes grupos, principalmente no que toca aos trânsitos estabelecidos com esferas administrativas e setores governamentais. (GONÇALVES e OSÓRIO, 2014:15)

Observam também que nos estudos aparece a forma como as manifestações da cultura popular geram novas formas de sociabilidade à medida que é utilizada por meios de comunicação de massa, turismo, migração e urbanização. (GONÇALVES e OSÓRIO, 2014: 16)

Para análise da atualização e dos desafios impostos aos grupos de cultura popular na contemporaneidade, as formas expressivas, tais como a dança e a música, colocam-se como instrumentos reflexivos de muita importância, pois atravessam tradições de estudos que se cruzam e nos permitem refletir retrospectivamente e contemporaneamente sobre Folclore, Ciências Sociais, Pensamento Social e Políticas Culturais. Nesta trajetória, fica evidente a forte contribuição dos estudos de folclore que, ainda que imbuídos de um viés romântico e nostálgico, destacaram os múltiplos aspectos expressivos dos folguedos populares, que envolvem dança, música e drama. (GONÇALVES e OSÓRIO, 2014:16)

Esses debates são importantes para pautar de que maneira a "cultura" e a "cultura popular" como discursos nativos, são formulados e reivindicados por "grupos culturais", a exemplo da Companhia *Mariocas*. Afinal, como a ideia de pertencimento e uma determinada identidade maranhense aparecem em discursos e expressões de dança e música dos integrantes da Companhia *Mariocas*? Como estabelecem a ideia de que

constituem um grupo de cultura popular maranhense e como, ao se inserirem nessa categoria, estabelecem relações entre si e com outros grupos?

Ao abordar essas questões, faremos inicialmente uso da bibliografia mais recente sobre a institucionalização das expressões populares no Maranhão, problematizando assim o seu histórico e os desafios atuais.

Existe uma crítica por parte de alguns autores a respeito da relação acadêmica e estatal e da cultura popular, tendo aqueles, muitas vezes, deixado de lado importantes manifestações desses por seus próprios interesses. A esse respeito Luis Rodolfo Vilhena parte da idéia que

essa relação não é sempre de baixo para cima, como supõem as expressões mais ingênuas da autenticidade folclórica, nem necessariamente de cima para baixo (...) a hipótese de que há uma relativa circularidade entre esses dois níveis culturais, ou seja, um conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional (VILHENA, 1997:29)

### *1.1 A institucionalização das expressões populares no Maranhão*

Nosso caso de pesquisa com foco na *Companhia Mariocas* nos leva ao debate sobre as manifestações da chamada cultura popular maranhense na cidade do Rio de Janeiro. Mas antes de abordá-lo, é necessário desenvolver um primeiro pontodiscutido na bibliografia sobre a institucionalização das expressões populares e folclóricas maranhenses. Trata-se, portanto, de traçar um breve histórico e de problematizar o processo, especialmente nos últimos 50 anos, de estabelecimento de políticas públicas pautadas na tentativa de valorização do folclore e das manifestações tidas como tradicionais e populares.

Em “O ‘Urrou’ do Boi Em Atenas” Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão”, Lady SelmaAlbernaz traz importantes informações a respeito do processo de institucionalização de espaços de incentivo à cultura, que têm relevante importância na organização das festas e mediação na relação eventos, artistas e público no Maranhão.

(...) os órgãos estaduais de cultura, em especial a FUNCMA, estão num lugar estratégico; por um lado, para estabelecer as relações com os artistas, que são os beneficiários de suas ações, artistas que

escolhem o bairro para manter suas relações entre si; e, por outro lado, para serem vistos pelos moradores da cidade, que transformaram estes bares em espaços de sociabilidade após o trabalho. Este espaço de convívio social, onde as instituições culturais estaduais se situam, parece propiciar uma legitimidade e fortalecimento recíproco. Ao mesmo tempo em que, configuram um lugar na cidade, onde é possível se informar sobre as apresentações culturais promovidas pelo estado, as festas que vão acontecer, avaliar o que está sendo feito por artistas e pelo estado para “promover” a “cultura maranhense”. E, também, espaço onde se avalia a adequação da produção cultural com os conteúdos elegidos pelos maranhenses para se definir. (ALBERNAZ, 2004:164)

A FUNCMA - Fundação Cultural do Maranhão tem relevante peso na organização de festas populares, em especial o São João e o carnaval, que também tem relação com as políticas públicas locais. O governo do estado do Maranhão possui papel central na realização de festas populares e relação com um processo histórico de construção da identidade maranhense a partir das festas populares onde pode-se encontrar manifestações culturais maranhenses, como o Tambor de Crioula e o Bumba-meu-boi.

Albernaz analisa o que percebe como duas principais e importantes dimensões referentes a cultura popular e o folclore como objetos de análise e de pesquisa acadêmica e ressalta como o investimento dos órgãos públicos aumentou ao longo do tempo.

A análise tem duas dimensões principais: por um lado como o folclore se tornou um objeto de investigação pelos eruditos e a partir de quais concepções de cultura este fenômeno era estudado; e por outro lado, a partir de quais instituições os estudos eram realizados e seus vínculos com os órgãos governamentais. Inicialmente há uma fragilidade institucional e ao mesmo tempo, uma teoria para pensar a cultura popular, posteriormente a dimensão institucional fica mais forte e os órgãos governamentais passam a ter presença marcante, como se dá atualmente, com a FUNCMA. Tenho como foco nesta análise a criação de órgãos estaduais, promoção de pesquisa, publicações, promoção de eventos culturais. Neste processo identifiquei alguns agentes que atuaram na criação desses órgãos, e as classificações culturais que os informam, assim como, com quais outras instituições são feitas suas interlocuções. (ALBERNAZ, 2004:166)

Dessa maneira,

O popular passou a ser definido como as primeiras realizações humanas em termos culturais, sendo usado para demonstrar a antiguidade do povo, a autenticidade da cultura nacional, e sua legitimidade num determinado território ao longo do tempo. (ALBERNAZ, 2004)

A mudança quanto à valorização dessa chamada cultura popular e a escolha de algumas manifestações em detrimento de outras aparece ao longo do tempo, sendo possível perceber a partir da análise de documentos sobre estudos realizados entre as décadas de 1950 e 1970.

Domingos Vieira Filho fez uma pequena apresentação de cada texto, destacando os fenômenos que eles abordam. Estas apresentações permitem concluir que até meados da década de 1950, predominavam os estudos sobre literatura popular (16 textos), do que os estudos sobre folguedos, havendo apenas 7 textos sobre o bumba boi. Por sua vez eram considerados como folclore, seguindo o que ocorria no restante do país, os estudos sobre costumes indígenas e populações negras. As raras publicações nas Revistas da AML e do IHGM sugerem que o tema tinha poucos estudiosos, ou não era considerado relevante para ter apresentação exclusiva. A classificação do folclore realizada por Domingos Vieira Filho mostra a amplitude de expressões culturais que poderiam ser incluídas neste conceito, uma das razões para as disputas posteriores com as Ciências Sociais, que impediram a sua formação como disciplina científica nas universidades brasileiras, que estavam se formando (VILHENA, 1997 *apud* ALBERNAZ, 2004:179)

Em 1948, acontece a instalação da Subcomissão Maranhense de Folclore (SMFL), representante da Comissão Nacional do Folclore (CNFL) no Maranhão. Essa Comissão acabou proporcionando o fortalecimento desse campo de conhecimento relacionado ao folclore e folguedos em todos os estados, permitindo uma articulação nacional, colocando esses estudos num patamar diferente, sendo legitimado como objeto de investigação de pesquisadores.

Neste sentido, a SMFL se constituiu em mais um espaço passageiro de reconhecimento da erudição dos intelectuais maranhenses, integrantes da AML e IHGM, e não parece ter deslocado os símbolos de erudição, como significativos para a circunscrição do ser maranhense na contemporaneidade. Nem mesmo por Vieira Filho, um ardoroso defensor dos conhecimentos populares e dos seus estudos por métodos científicos, assim como, de sua preservação com medidas de proteção do governo, a exemplo da proposta de criação de um museu que os conserve para a posteridade, faz esta relação. Entretanto, foi através da SMFL e pela continuidade dos estudos na área, que sua produção intelectual foi reconhecida, dentro da AML e IHGM, mesmo que não se sentisse apoiado. Ele passou a ser considerado localmente, como um dos maiores especialistas do folclore no Maranhão (Braga, 2000), com o qual os autores atuais parecem estabelecer uma linha de continuidade, ao citar e reconhecer sua obra, sendo a mais recorrente esta citação: *Dos folguedos dramatizados ocorrentes ainda no Maranhão é o Bumba-meu-boi, sem a menor dúvida, o mais importante em sua significação plástica e folclórica.* (VIEIRA FILHO, 1977:25 *apud* ALBERNAZ, 2004:184).

Assim, Albernaz diz que é a partir de Vieira Filho que, ao justificar o lugar do Bumba-meu-boi na cultura popular, se estabelece a relação entre o popular e a identidade local maranhense.

Da mesma forma, é nessa época que, a relação entre cultura popular e construção de identidade, passa a ter outro enfoque, sendo considerados os conteúdos simbólicos desta produção cultural, entre os significados de ser maranhense na disputa com as representações sobre ser *ateniense*. (ALBERNAZ, 2004:185)

Albernaz traz os três principais órgãos executivos responsáveis entre os anos de 1950 até a década de 1990, sendo eles:

(...) o Departamento de Cultura; a Fundação Cultural do Maranhão (FUNC) e a Secretaria de Estado da Cultura (SECMA). Em 1999, foi criada uma nova Fundação Cultural do Maranhão (FUNCMA). Estes são os órgãos executivos que estão nas posições hierárquicas mais elevadas na burocracia do estado, a partir dos quais são subordinados os demais órgãos da cultura.” (ALBERNAZ, 2004:194)

E além desses órgãos cita dois personagens importantes na solidificação dos estudos, pesquisas e investimentos no folclore e na cultura popular maranhense. Nunes Freire é, segundo a autora, “um dos mais importantes colaboradores de Vieira Filho, nesta sua segunda incursão como dirigente da principal instituição de cultura, será Sérgio Ferretti – antropólogo, museólogo e professor da UFMA.

A trajetória de Ferretti altera as relações entre FUNC e AML, propicia as parcerias com a universidade e com os estudiosos nela formados, os quais tem outra concepção de cultura popular e de metodologia de pesquisa. Por sua vez, Vieira Filho deu continuidade à restauração de prédios históricos, e ainda criou o Museu de Alcântara.

Entretanto, sua gestão muda o eixo das ações institucionais e vão se centrar na instalação do museu do folclore, segundo Braga (2000:136): *sem descuidar das outras áreas e atividades a que se dedicava, a FUNC deu grande ênfase à criação do Museu, direcionando grande parte das ações do órgão para a concretização desse objetivo.*

O museu não será inaugurado na gestão de Vieira Filho, entretanto, ele realizará a maioria das ações necessárias para a sua instalação, como a aquisição e reforma do prédio, composição de acervo, criação de uma biblioteca de folclore e, fundamentalmente, as pesquisas e formação de pesquisadores, que orientaram a aquisição do acervo e ampliação de títulos para a biblioteca (Braga, 2000). As atividades de pesquisa terão grande repercussão para os estudos do folclore, modificando as análises sobre as contribuições populares para os significados da identidade maranhense e a institucionalização da cultura, deslocando a posição desses símbolos em relação à erudição. (ALBERNAZ, 2004:195)

De acordo com Albernaz, é na segunda metade da década de 1970 que há um maior investimento estatal na cultura maranhense, assim o folclore sai da posição marginal para o centro do debate científico e acadêmico, repercutindo sobre a interpretação de uma identidade maranhense e sobre a estrutura das instituições culturais.

Domingos Vieira Filho, finalmente consegue por em prática um dos objetivos centrais do Movimento Folclórico Nacional, recomendado para todo o Brasil desde a década de 1950, que era abordar o folclore numa perspectiva científica. E, principalmente, conseguiu implementar as bases institucionais para a inauguração e criação de órgãos, que serão responsáveis pelas políticas culturais para o folclore e cultura popular daí por diante. Esta fase se encerra com a transformação da FUNC em Autarquia em 1980, como transição para a criação da Secretaria de Cultura. (Maranhão, 1995:216-7 *apud* ALBERNAZ, 2004:199).

No artigo “Em nome da ‘cultura’: porta-vozes, mediação e referenciais de políticas públicas no Maranhão”, Eliane Reis também aborda o processo de institucionalização do folclore e da cultura popular maranhense e expõe a complexidade que há ao se tratar de questões relacionadas a estes temas.

Reis mostra que desde a década de 1970 tem acontecido um intenso investimento em políticas voltadas para a cultura do Maranhão, com professores e pesquisadores protagonizando discursos sobre a necessidade de investimento em pesquisas sobre a cultura popular maranhense.

Pode-se destacar a criação, em 1973, da Fundação Cultural do Maranhão (FUNC) e o início da organização do Museu Histórico e Artístico do Maranhão. Em 1975, a FUNC fora “ampliada” e Domingos Vieira Filho assumiu a sua presidência, convidando Ferretti para dirigir o Departamento de Assuntos Culturais<sup>19</sup>. Com o falecimento de Vieira Filho na década de 1980, o seu nome foi dado ao Centro de Cultura Popular.

Os diretores do Centro e outros agentes da “cultura popular” foram chamados por Ferretti para compor a reativação da Comissão Maranhense de Folclore (outrora subcomissão na qual Domingos Vieira Filho representava o estado na Comissão Nacional de Folclore), cujos objetivos seriam:

(...) colaborar com o Centro de Cultura Popular do Maranhão e com as Secretarias de Cultura, de Educação, de Turismo, com Fundações, Universidades, Academias e com outras entidades culturais interessadas em promover, divulgar e pesquisar o folclore e a cultura popular no Maranhão. (Ferretti, 2006: 166 *apud* REIS, 2010: 514-515)

Eliane Reis questiona sobre a legitimidade dessas reivindicações de memórias:

Tanto o “patrimônio cultural” como a “cultura popular” são categorias cujos sentidos são variáveis e construídos conforme as relações e os conteúdos jogados em dinâmicas específicas. (REIS, 2010: 518)

Existiria, segundo a autora, uma dissonância entre os princípios que vêm de “diferentes posições ocupadas” e os que se colocam como mediadores culturais. Esses agentes “acionam suas ‘competências’ nos embates pelo monopólio do saber legítimo sobre o patrimônio” (REIS, 2010: 519)

No que se refere à cultura popular é a palavra autorizada de especialistas da cultura popular maranhense que, utilizando-se de um discurso de propriedade intelectual e no papel de mediadores, acabam por homogeneizar falas que, a princípio, devem ser plurais, assim como sustentam um discurso da tradição, deixando de lado “a invenção e o reconhecimento de uma ancestralidade”. (Reis, 2010: 519)

A “herança europeia” objetivada na arquitetura, na música, no teatro, no gosto pela literatura, etc. se constitui num trunfo indispensável e incontestável. A “herança dos negros e índios” permite compor o quadro da “diversidade”, da valorização da “tradição” e do “popular”, manifestados nas festas e religiosidade, mas igualmente apropriados na produção de bens culturais pelos “não populares”. (Reis, 2010: 520)

Entretanto, existe a preocupação dos pesquisadores em relação a esse processo de folclorização e turistificação, como mostra Luicana Carvalho em seu artigo “‘O boi não faz mais matança’: folclorização, patrimonialização e outras transformações na brincadeira do boi”, onde diz que:

Num processo de folclorização e turistificação, celebrações como o bumba meu boi experimentaram uma série de transformações significativas, das quais cabe destacar aqui as que se referem às performances cômicas da brincadeira. No caso, percebe-se a progressiva cristalização do “auto do boi” como versão autêntica e originária, em detrimento de outros repertórios narrativos. Porém, em que pese à reificação do “auto”, corroborada por acadêmicos e agentes estatais, no início dos anos 2000 registrou-se junto a bois do sotaque de zabumba ou de Guimarães –reconhecidos como os mais apegados às dramatizações –um variado repertório narrativo e performático, o qual extrapola as categorias de classificação e análise com que, de fora, se tem regularmente observado as práticas cômicas da brincadeira. Com efeito, descobriu-se nas matanças da região de Guimarães uma verdadeira profusão de referências simbólicas que levam a questionar o “auto” como eixo de significado do bumba meu boi, exigindo também a adoção de perspectivas alternativas para a compreensão da brincadeira. (CARVALHO, 2014:3-4)

## 1.2 Um conjunto de expressões maranhenses

Dentre as expressões maranhenses, algumas delas foram privilegiadas pelos pesquisadores e agentes das políticas públicas, ocupando um lugar diferenciado em um complexo conjunto de manifestações populares. Podemos perceber tal predileção especialmente no que se refere ao volume de material de pesquisa tanto de folcloristas como de cientistas sociais sobre o Tambor de Crioula e o Bumba-meu-boi e o crescimento do número de grupos. E também mais recentemente a bibliografia aponta o Cacuriá como uma importante expressão com repercussão dos grupos na contemporaneidade, embora com menos expressividade que o Tambor de Crioula ou o Bumba-meu-boi.

### 1.2.1 O Tambor de Crioula

No livro organizado por Sérgio Ferreti, na década de 1970, *Tambor de Crioula*, Roldão Lima faz um apanhado histórico de algumas expressões artísticas consideradas como pertencentes do folclore e da cultura maranhenses. Entre essas expressões estão o Tambor de Crioula, Bumba-meu-boi, festa do Divino Espírito Santo, entre outras. O autor retoma a historicidade da organização dos negros, ainda escravizados e problematiza como, ao longo dos anos, essas expressões foram permanecendo como atividades sociais no Maranhão. O autor relata desde repressões dos senhores brancos, da igreja, o policiamento ostensivo e de classes sociais dominantes até o uso turístico dessas danças e festas.

De acordo com o autor, foi na década de 1950 a partir dos concursos de Bumba-meu-boi que, possivelmente, começou a haver uma valorização do folclore na cidade de São Luís, capital maranhense. Em 1962, no festival acontecido para comemoração dos 350 anos de fundação da capital, houve apresentações de “inúmeros *grupos folclóricos*”. Todavia, foi no governo Sarney que aconteceu a concretização do setor turístico, quando foi então criado um Departamento de Turismo vinculado à Superintendência do Desenvolvimento do Maranhão (SUDEMA) já extinto. Posteriormente, no governo Nunes Freire, com o intuito de intensificar as atividades do setor turístico, foi criada a Empresa Maranhense de Turismo (MARATUR) (LIMA, 2002 :42)

Assistimos, assim, a uma mudança na maneira de encarar as festas populares, religiosas ou não, por parte das classes dominantes. De

rituais marginalizados no passado, sofrendo a todo custo a repressão policial, não podendo entrar no centro da cidade, passaram a ser 'valorizados' como espetáculos para turistas ou em promoções governamentais, apresentando-se nos hotéis mais luxuosos da cidade, aberturas de feiras de artesanato... (LIMA, 2002 :42)

O Tambor de Crioula é uma dança de origem afro-brasileira que tem seu início no Maranhão e acontece também como homenagem a São Benedito. O começo do Tambor de Crioula acontece na afinação dos instrumentos para a apresentação. Faz-se uma pequena fogueira com alguns pedaços de madeira, em seguida, os três tambores, o *tambor grande*, o *meião* (de tamanho médio) e o *crivador* (tambor menor) são colocados em volta da fogueira. Esses tambores são feitos de madeira e cobertos com um pedaço de couro preso por cravelhas, sendo necessário esquentar o couro a fim de que se consiga a afinação do instrumento.

O Tambor de Crioula do Maranhão foi registrado como patrimônio imaterial pelo Iphan em 2007. Desde a década de 1970 a procura por este movimento tem aumentado significativamente, assim como a quantidade de grupos de Tambor que tem surgido no Maranhão e o interesse na realização de pesquisas sobre o Tambor de Crioula.

No artigo "Performance e Experiência Turística del Tambor de Crioula en São Luís de Maranhão – Brasil" (2011) os pesquisadores Karoliny Diniz Carvalho e Wladimir da Silva Blos descrevem o Tambor como uma dança relacionada aos segmentos mais populares, tendo como principais características de performance o jogo corporal, o caráter cênico e as letras das melodias. Sendo uma dança que extravasa o caráter religioso, podendo ser apresentada em espaços públicos voltados para o turismo e como sendo uma dança importante para compreensão da dinâmica sociocultural local.

Se configura como fuente de expresión y realización personal e intercambio cultural; y, en algunos casos, de reivindicación de los segmentos populares en relación con las condiciones sociales y económicas de existencia.

Se destaca la dimensión lúdica existente en la manifestación representada por el juego corporal de los participantes, por el juego escénico existente en la ronda donde danzan las *coreiras* y por el lenguaje de las melodías. Así, se observa que no existe una relación surgida sólo de la devoción y la obligación con el santo o la entidad espiritual; sino que el mismo grupo de Tambor de Crioula puede estar presente tanto en un *terreiro* como en lugares públicos.

La forma de presentación del Tambor depende de la naturaleza del mediador, de la persona que contrata el festejo y de dónde se presenta el grupo. Esa manifestación se materializa, por lo tanto, como lugar intersticial y polifónico donde confluyen diversos actores de la comunidad, y es exterior a ella, tornándose significativa para

compreender a dinâmica socio-cultural local. (CARVALHO e BLOS, 2011:591)

Em trabalho de 2012, Juliana Manhães ressalta, do histórico do Tambor de Crioula, o fato desta manifestação artística que antes reprimida, passou a ser compreendida como ícone de uma identidade maranhense, além de ter na atualidade mais maranhenses interessados em praticá-la, a ser reconhecida pelas instituições públicas como atrativo turístico, assim como o Bumba-meu-boi, por exemplo. O caráter ambíguo entre o sagrado e profano, que não aparecem enquanto disputa, mas coexistem nas apresentações do Tambor de Crioula, a hierarquia, onde as coureiras mais velhas abrem e/ou encerram as rodas de Tambor.

Tais pesquisas nos leva a problematizar a cultura popular enquanto discurso e categoria de pertencimento e apropriação por determinados grupos sociais; grupos que até então tinham suas manifestações culturais marginalizadas. É bem verdade que o discurso de cultura popular, traz consigo uma ideia de cristalização das manifestações populares, onde se supõe uma necessidade de preservação da cultura tradicional, como se a partir da tradição pudesse se ter uma pureza dessas danças e festas, podendo ocasionar um engessamento não só das apresentações em si, mas a maneira como a vemos, exotizando as danças e os que a realizam. Nesses casos, a legitimidade seria atribuída aos que seguem regras predeterminadas, relacionadas ao que é considerado o Tambor de Crioula "tradicional".

Observamos nos dias atuais uma posição por demais ambígua na maneira de encarar e demonstrar a tolerância pelas manifestações geradas pela "cultura do povo". É muito comum se ouvir falar de 'preservação' das nossas tradições, ou então de se assistir à veiculação de imagens de festas populares, principalmente do Bumba-meu-boi em anúncios de empresas privadas e estatais.

No livro, Tambor de Crioula, Roldão Lima traz uma preocupação no que tange à importância da "preservação da cultura", da tradição maranhense que começava a ter um forte apelo turístico e comercial por parte do governo local e de empresas privadas.

A questão da preservação é sobretudo de caráter político, na medida em que os agentes do poder se utilizam dos símbolos da cultura popular para manipular seus integrantes. *'Preservar a cultura do povo, assim, na medida em que essa mesma oposição – não popular é fruto de uma sociedade de classes, é preservar justamente essa estrutura de classes [...] Além de preservar, é escamotear a existência dessa estrutura e a situação social vivida pelas classes inferiores [...]'* (GALVÃO, In Movimento, 18/07/1977,p.13). Diz ainda respeito à posição oficial, o controle policial quando das apresentações

folclóricas e cultos religiosos, como os de Tambor de Mina, por exemplo, com a exigência da ‘licença policial’ por parte das autoridades. (LIMA, 2002: 44)

Sobre a preservação a partir da ótica do povo, Lima cita a seguinte fala:

*A Questão da Cultura Popular: ‘[...] as organizações populares são o suporte da memória e das manifestações populares. Na cidade essas organizações recortam seu lugar no espaço e a coletivizam. Mas o espaço urbano é privatizado, pela lógica do sistema. Assim, o supermercado vai se apropriar do espaço ocupado pelo campo de futebol de várzea e o vizinho da escola de samba vai reclamar do barulho e chamar a polícia: na história das organizações populares está a história de sua repressão’. E ainda ‘mas nessas organizações jamais cessa a persistência de se manifestar, a descoberta de novas formas de burlar o controle. É quando em determinadas condições favoráveis, arrebatam o espaço que lhes é destinado e tomam o espaço de outra cidade [...] na luta pelo espaço está a luta pela liberdade, liberdade que não se pede, mas que se toma, que se impõe. É esse o ponto mais alto de qualquer organização popular: a festa. Na festa elas encontram sua legitimação, a recusa da alienação: as novas formas de convivência, de cooperação que se antecipa à emancipação social geral’.* (GALVÃO, In: Movimento, 18/07/1977: 13 apud LIMA, 2002: 44-45)

No ano de 2006, Sérgio Ferretti publicou “O Tambor de Crioula hoje e há 30 anos”, onde fala sobre a experiência da pesquisa que resultou no livro “Tambor de Crioula” escrito na década de 1970. O autor diz que se na época da pesquisa existia a preocupação da descaracterização do Tambor de Crioula devido à influência do turismo, em quase vinte anos o número de grupos de Tambor de Crioula aumentou consideravelmente e os mestres continuaram atuantes. Ocorreram transformações, mas que não levaram ao fim do Tambor de Crioula, como receavam os pesquisadores no final década de 70:

Paralelamente às transformações que ocorrem na sociedade e neste aspecto da cultura popular, o Tambor de Crioula continua sendo uma forma de divertimento e de pagamento de promessa de setores populares da sociedade, em homenagem a São Benedito e a diversas entidades sobrenaturais cultuadas nos terreiros de Tambor de Mina e de Umbanda, como os Pretos Velhos e outras entidades, no dia 13 de Maio nos terreiros do Maranhão. (FERRETI, 2006:1-2)

Acrescenta também a importância de políticas públicas que considera assertivas em relação à Fundação Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, onde existe interesse na coleta de materiais sobre o Tambor.

Em boa hora, atualmente a Prefeitura Municipal de São Luís, através de sua Fundação Cultural e o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, pela Regional do Maranhão, estão interessados na

atuação e na coleta de documentos sobre o Tambor de Crioula. Novas pesquisas estão sendo realizadas e novos trabalhos devem ser em breve publicados, ampliando a análise e a compreensão do tema. (FERRETTI, 2006: 2)

Além do tambor de crioula, uma outra manifestação que ganhou destaque na bibliografia sobre as manifestações tradicionais da cultura popular maranhense foi o bumba-meu-boi.

### *1.2.2 O Boi no Maranhão*

Como observa Cavalcanti em seu artigo, “Por uma antropologia dos estudos de folclore. O caso do Maranhão” (2009), os autores e pesquisadores tiveram grande participação na importância que o bumba meu boi ganhou no Maranhão.

Segundo Juliana Manhães, em “Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do Cazumba no Bumba-boi maranhense”:

O Boi no Maranhão até a década de 60 era proibido e rejeitado pela elite maranhense, depois passou por uma fase de aceitação, em que alguns grupos se apresentavam nas casas de autoridades do poder local, assim como em congressos e feiras.

A cultura popular do bumba-meu-boi no Maranhão é tão forte que foi expandindo, sem “pedir licença” e irrompendo no cenário social do estado, com o apoio das comunidades populares de sua origem e depois com a participação de pessoas muito influentes na política maranhense. Como diz Apolônio Melônio: “Antes não ganhava nada, brincava nas casas de família para pagar promessa e não para elite. Depois, as apresentações começaram a dar uma pequena ajuda, a partir de Dona Zelinda começou a pagar também transporte e um cachê.

A partir da década de 60, as manifestações populares e principalmente o boi começaram a ser valorizados pelo poder público, influenciando um calendário turístico, a partir dessas festividades religiosas, profanas e a criação de órgãos públicos. No início de 1966, José Sarney foi eleito Governador do Maranhão e já criava ligações com a cultura, fundando órgãos que pudessem valorizar e concretizar um apoio e fomento a estas manifestações. Sua imagem transitava livremente entre duas posições polarizadas: defensor das elites e amigo dos pobres. (MANHÃES, 2009:34)

De acordo com Juliana Manhães, em 1982 aconteceu a inauguração do Museu do Folclore e Arte Popular, atual CCPDVF<sup>7</sup> sendo um marco para a cultura maranhense, tendo aí um meio de busca de uma identidade local. No ano de 1998, esse centro foi reinaugurado pela Comissão Maranhense de Folclore<sup>8</sup> e teve início uma produção de um

---

<sup>7</sup> Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho

<sup>8</sup> CMF

boletim, que colocava o Bumba-meu-boi como uma das manifestações mais pesquisadas.

O cenário então muda para os brincantes de Bumba-boi. Se até a década de 1960, o que se recebia pelas apresentações era material para as fantasias<sup>9</sup>, a partir da década de 1990 os grupos passam a receber remuneração do Estado. Assim, os grupos de Boi passam a ser hierarquizados como sendo de classe A, B, C e D, recebendo cachês diferenciados, os quesitos avaliados poderiam ser “a relação com a quantidade de brincantes ou mesmo valorizando os mais antigos e tradicionais, que recebiam pagamentos maiores por seu trabalho.” (MANHÃES, 2009:31)

O valor recebido pelas apresentações costumam ser usadas para bancar a estrutura do grupo de Bumba-boi (não sendo essa uma regra para todos os grupos), há o ressarcimento das passagens dos brincantes, mas não há um pagamento para estes. Existe também uma ajuda financeira como a compra de um bujão de gás, alimento e o que for de acordo com a necessidade de cada família e estiver dentro das possibilidades do Boi da Floresta<sup>10</sup>. “Este entendimento varia de acordo com a organização de cada coletivo. São práticas produzidas pelas redes de solidariedade e amizade existentes nos grupos populares.” (MANHÃES, 2009:32)

Com as festas juninas e os grupos de Bumba-meu-boi sendo bem vistos e queridos socialmente e sendo institucionalizado enquanto expressão cultural maranhense, Juliana Manhães percebe um movimento que ela diz ser da tradição à espetacularização, esse movimento estaria relacionado com as mais diversas questões, mas principalmente a questão econômica a partir do turismo cultural.

O poder público se interessou pelas suas manifestações como estratégia de fortalecimento, percebendo uma forma de potencializar sua cultura, absorvendo respeito e prestígio de uma grande quantidade da população, revigorando ainda mais o poder dos governantes sobre os indivíduos. A imagem do estado se constrói na exaltação da diversidade e riqueza das manifestações populares, como forte atrativo para divulgação do estado.

No momento seguinte foi necessário criar uma estrutura de organização e classificação, não somente com todos os estilos de boi, mas também de todas as outras brincadeiras. Foi criado um nome jurídico para as manifestações, através de um cadastramento, e esses grupos se transformaram em associações, porém não tiveram uma orientação sobre o que significava e acarretava de custos e impostos, então muitos grupos foram criando várias dívidas sem ter consciência. A questão importante a ser salientada

---

<sup>9</sup> “(...)como veludo, miçanga, canutilho e penas de ema, assim como comida, bebida e transporte para “sustentar” a brincadeira.” (MANHÃES, 2009:31)

<sup>10</sup> Grupo de Bumba-meu-boi com o qual se obteve tais informações.

É como o Estado se aproveitou da “inocência” dos grupos populares nessas questões burocráticas para se beneficiar, sem ter o menor cuidado com a gestão e autonomia que cada grupo precisaria ter para sustentar não somente uma brincadeira, mas a partir de então, uma empresa. (MANHÃES, 2009:37)

Manhães diz que como resultado dessa política governamental de apoio financeiro a grupos de Bumba-meu-boi surgiu uma dependência da qual o governo não está conseguindo dar continuidade com o apoio financeiro

(...) até porque, a partir dessa valorização, muitos grupos foram criados como forma de obter algum lucro. Atualmente existem 215 grupos de boi cadastrados, conforme informações da secretaria de cultura do estado.

São poucos os grupos de boi que circulam em festivais pelo Brasil, percebendo a possibilidade de estabelecer um movimento econômico de sobrevivência dentro do grupo, independentemente das festividades juninas no estado. (MANHÃES, 2009:38)

Acredito que os dados aqui obtidos sejam de extrema importância não só para compreensão da institucionalização de determinadas manifestações culturais maranhenses e o porquê delas terem destaque, como também para entender um pouco da dinâmica que observei junto à Companhia Mariocas. Desde a identificação enquanto grupo de cultura popular, como a forma de organização: os cachês, os grupos com os quais mantêm redes de relação, a relação de solidariedade estabelecida entre os próprios integrantes, assim como o interesse e a busca pela inserção nos circuitos e espaços voltados para o turismo ou que tenha grande circulação de turistas que têm interesse – ainda que de forma idealizada ou alegórica – em grupos de danças étnicas, populares etc.

## 2. A CULTURA POPULAR MARANHENSE NO RIO DE JANEIRO

Neste capítulo, iremos focar no histórico, na composição do grupo e na atuação da *Companhia Mariocas*. Propomos refletir sobre manifestações culturais maranhenses fora do Maranhão e como os integrantes do *Mariocas* acionam memórias, socializam e reavivem experiências e narrativas que evocam e compartilham sobre o Maranhão.

### 2.1 Quem são os Mariocas?

A história da formação do grupo começa com a vinda de Ramon e Rômulo Costa para o Rio de Janeiro, sendo os principais responsáveis pela existência do grupo. Os irmãos nascidos no Maranhão, quando lá moravam, faziam parte de grupos de cultura popular e trabalhavam com dança e teatro, adquirindo certa fama local. No ano de 1995, fizeram uma participação no programa “Brasil Legal”<sup>11</sup>, aproveitaram a oportunidade e se mudaram para a cidade do Rio, onde se estabeleceram, primeiro em casa de familiares e depois sozinhos. Já no Rio de Janeiro, trabalharam como dançarinos profissionais em grupos de diferentes tipos de dança, como o reggae<sup>12</sup> e também fizeram parte de grupos de teatro. Conheceram outros maranhenses e viram a possibilidade de formarem um grupo de dança, onde apresentariam algumas danças maranhenses, como o Tambor de Crioula, Bumba-meu-boi e Cacuriá.

Como já trazido no capítulo anterior, essas danças têm um apelo turístico, proporcionando visibilidade e atraindo pessoas com interesse na cultura popular maranhense. Dessa maneira, tendo o objetivo de trabalharem na divulgação das danças e do “folclore” de sua região junto a outros maranhenses, Ramon e Rômulo fundaram a *Companhia Mariocas* no Rio de Janeiro.

É dessa mistura de maranhenses e cariocas que, a partir de algumas de suas expressões mais consagradas, especialmente o Bumba meu Boi, e o Tambor de

---

<sup>11</sup> Programa televisivo exibido pela emissora Rede Globo entre os anos de 1995 e 1997. Apresentado por Regina Casé, atriz e apresentadora.

<sup>12</sup> Ritmo também bastante difundido no Maranhão.

Crioula, o *Mariocas* dá visibilidade às danças e festividades maranhenses no espaço urbano do Rio de Janeiro. Daí surge o nome “Mariocas”, sendo uma junção das palavras: “maranhenses” e “cariocas”. Penso ser interessante notar que a união também se faz simbolicamente no slogan da Companhia que apresenta um Boi (de Bumba-meu-boi) com o corpo formado por uma imagem que faz alusão ao Pão de Açúcar<sup>13</sup>.



Figura 1: Logo da Companhia Mariocas. Retirada da Internet

O grupo tem cerca de 20 integrantes mais assíduos, estes se relacionam não só como colegas que têm uma atividade de lazer em comum, mas como uma "família", como eles mesmos dizem. Essa ideia de "família" será aqui problematizada, de modo a compreender como o pertencimento e os laços de vinculação entre esse grupo de maranhenses na cidade do Rio de Janeiro se dão a partir de interações entre seus integrantes, nas relações cotidianas e festivas, para além da rotina da Companhia, mas também em situações diversas como comemoração de aniversários, Natal e réveillon quando passam juntos e se reúnem para comer, beber e conversar. Esses eventos proporcionam uma interação não só entre os integrantes do grupo, mas entre eles e seus familiares e amigos mais próximos, que em geral são maranhenses.

---

<sup>13</sup> O Pão de açúcar é um morro de importante caráter turístico internacional da cidade do Rio de Janeiro, estando como um de seus principais cartões-postais.

No artigo “Memória e Família”, Myriam Lins de Barros traz uma interessante reflexão a partir da discussão de Halbwachs sobre memória. Para Myriam, a construção da memória individual perpassa pelas referências familiares, sendo estas fundamentais para uma reconstrução do passado. Além disso, a partir de estudos seus anteriores, as relações familiares estão para além de laços de consangüinidade e de um núcleo familiar tradicional (pai, mãe e filhos). No caso do estudo de Myriam (1989), são os avós que assumem o papel de base familiar a partir de suas narrativas e valores.

A importância do grupo familiar como referência fundamental para a reconstrução do passado advém do fato de a família ser ao mesmo tempo, o objeto das recordações dos indivíduos e o espaço em que essas recordações podem ser avivadas. (BARROS, 1989:34)

## 2.2 O início da Companhia e os seus lugares de sociabilidades

Nas décadas de 1950, 1960 e 1970 muitos maranhenses saíram do Maranhão, devido à crise econômica e migraram para outras regiões do Brasil. No Sudeste, ficaram principalmente nos estados de São Paulo e Rio de Janeiro.

Na cidade do Rio de Janeiro, formou-se a *Colônia Maranhense*. Hoje tem Seu Elesbão como presidente, Seu Diniz na função de tesoureiro, Fátima no conselho e Ildenir como importante colaboradora.

Carla Rocha em seu trabalho “Devoção e identidade: a festa do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense no Rio de Janeiro” e no artigo “O espaço da festa: reflexões sobre a celebração do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense no Rio de Janeiro” mostra como a *Colônia maranhense* aqui no Rio organiza algumas festividades. A principal delas é a festa do Divino, que acontece anualmente no Clube ASCAER<sup>14</sup>, localizado na Ilha do Governador, situada na zona norte do Rio. Essas festas proporcionam encontros dos maranhenses que estão na cidade do Rio. Contudo, é importante frisar que essas festividades são abertas e não são restritas apenas aos maranhenses ou aos que de alguma forma estão ligados à Colônia Maranhense do Rio.

Outro espaço de importância para a sociabilidade na cidade é o Centro de Tradições Nordestinas Luiz Gonzaga, conhecido também como *Feira de São Cristóvão*

---

<sup>14</sup> Associação dos Servidores Cíveis da Aeronáutica

(referência ao bairro onde está localizado) ou ainda como *Feira dos Paraibas* (nome pejorativo referente aos que migraram da região nordeste).

Chegando ao Rio na década de 1990, Rammon e Rômulo já tinham conhecimento de teatro e dança, mas não tocavam os instrumentos necessários para as apresentações de Tambor de Crioula e de outras danças. Foi já vivendo na cidade carioca que aprenderam a tocar os tambores, os toques de Tambor de Crioula, Jongo, Coco de roda, e também a tocar os pandeirões e matracas de bumba-meu-boi e o ritmo dos blocos tradicionais maranhenses.

A partir do contato com maranhenses próximos que já estavam morando no Rio e de outros que conheceram em eventos, festas, alguns deles ligados à práticas e expressões culturais maranhenses, aprenderam os toques de tambor e foram se aperfeiçoando com o tempo. Agregaram um grupo de pessoas que estavam interessadas em dançar e divulgar a “cultura popular maranhense” e foi assim que teve início a Companhia Mariocas.

Os integrantes do *Mariocas* não têm como principal fonte de renda a Companhia. Os cachês costumam não ter um valor muito alto, quando acontece o pagamento. Muitas vezes há o convite para que a Companhia se apresente e em troca são oferecidas comidas e bebidas, sendo uma prática bastante comum, principalmente quando o convite é feito por outros maranhenses. Como também não há o pagamento de mensalidade, a verba adquirida pela Companhia vem de editais e concursos de incentivo à cultura promovidos por órgãos do governo.

É interessante notar que a *Companhia Mariocas* apresenta algumas particularidades em relação aos grupos de “cultura popular” com os quais organiza encontros e com os quais teve um pouco de contato. Mapear a Companhia enquanto tal é algo difícil, isso porque é um grupo bastante heterogêneo e que foge da estrutura que pude observar como sendo mais comum dos demais grupos. Para isso, vou me ater ao núcleo de cerca de vinte pessoas que participam com mais regularidade, tocando, dançando e que estiveram mais presentes ao longo do período em que aconteceu o trabalho de campo.

A começar pela faixa etária dos integrantes da Companhia, esta abrange de crianças a idosos, passando por jovens de vinte anos e também adultos entre trinta até cinquenta anos de idade. As mulheres mais velhas são tratadas com muito respeito e carinho pelos demais integrantes do grupo e quando estão em reuniões e em situações

de tensão os gêmeos recorrem a elas, especialmente a Dona Cecília, de quem falarei mais adiante. Com exceção de uma família e de um ou outro integrante, as pessoas do *Mariocas* não tem alto poder financeiro. A maior parte não tem carro e mora em quitinetes no centro da cidade ou em bairros da periferia da cidade, como Pavuna, São Cristóvão, Rio Comprido, Campo Grande.

Dessa forma, a *Companhia Mariocas* foge do estereótipo de grupo formado por integrantes de camadas médias universitárias ou de um grupo formal de dança que tenha ensaios e horários regulares, pagando mensalidade e participando ativamente de um circuito de atividades voltadas para a “cultura popular” no Rio de Janeiro. Não que a Companhia não esteja inserida, nem queira estar, mas não existe uma organização e interesse de todos os integrantes voltado para a formalização ou para a atração de um público específico. E não entendo, pelo que pude observar nesse tempo com eles, como sendo desinteresse com o grupo.

Todas essas pessoas têm seus empregos diários ou correm atrás de trabalho, têm seus compromissos e a Companhia parece, ao que pude perceber, como um momento de lazer e encontro familiar dessas pessoas. Esses vinte integrantes mais assíduos têm relações sociais muito próximas, frequentam festas de aniversários uns dos outros, passam festas de natal juntos, vão a teatro, ensaio de escola de samba, praia, shows... etc juntos, além de uma forte rede de solidariedade que existe entre eles.

Há muitos conflitos, fofocas, brigas e discussões internas, mas que, em geral, logo se resolvem. Vez ou outra acontece uma briga mais séria e alguém pára de frequentar ensaios e apresentações, mas acredito que isso apareça nas relações familiares. Se uma das pessoas precisa de ajuda, todos, mas principalmente os gêmeos se preocupam genuinamente e buscam uma forma de ajudar.

Rammon e Rômulo costumam ter uma postura brincalhona com os integrantes e com o público, aquele sendo mais extrovertido. Mas têm uma postura bastante séria quando se trata da parte burocrática que envolve a Companhia e durante os ensaios que antecedem algum evento importante. Os gêmeos são idênticos e frequentemente trocam os nomes entre si propositalmente. A maior parte dos integrantes mostra dúvida ao se referir aos gêmeos, confundindo Rammon e Rômulo. Além de serem fisicamente parecidos, usam o mesmo corte de cabelo e roupas iguais, muitas vezes na mesma cor. Não costumam falar sobre as questões burocráticas que envolvem a Companhia e é Rammon quem toma a frente nas decisões do grupo.

Dona Rosa diz que está com mais de sessenta anos e que veio para o Rio na década de setenta. Trabalha como manicure e namora Ribamar, que conheceu na Feira Nordestina. Dona Rosa está sempre sorrindo, muito simpática e compreensiva é ela quem ameniza os ânimos quando estão mais exaltados entre as pessoas do grupo. Dificilmente faz críticas ou se envolve em fofocas, na verdade, ela tenta apaziguar quando percebe que um integrante está chateado ou magoado com outro. D. Rosa é muito presente no Mariocas e bastante ativa em todos os ensaios e apresentações. Ela não tem família com relação de parentesco consanguínea no Rio de Janeiro e diz que a Companhia é muito importante para ela “porque se não fossem os meninos (os gêmeos) eu estaria numa cadeira de rodas ou caída em casa com depressão. Isso aqui é a minha terapia, é o que me dá alegria.”.

Seu Paulo também já passou dos sessenta. Mora próximo à Casa do Maranhão e diz que só foi gostar de Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula... quando conheceu a Companhia. O que se diz no grupo é que Seu Paulo veio de uma família de classe média alta no Maranhão, estudou em boas escolas, mas largou tudo quando veio ainda jovem para o Rio.

Francisca, Ingrid e Rose são mulheres que têm por volta de trinta e cinco anos. Todas são mães. Rose tem um casal de filhos; Francisca é mãe de Fábio, que tem dez anos e participa dos ensaios e apresentações; Ingrid é mãe de Gabriel, ele tem oito anos e vai aos ensaios e apresentações, mas ao contrário de Fábio não participa, ele assiste e quando muito entediado começa a *trejar*, correndo em volta dos instrumentos e derrubando-os, tentando chamar a atenção da mãe a todo o momento e acaba gerando pequenos conflitos, quando já impacientes os gêmeos chamam a atenção do menino.

Francisca conhecia os gêmeos quando ainda moravam no Maranhão, mas descobriu que eles tinham um grupo de dança a partir de uma conhecida. Mora no Rio há mais de dez anos. Diz que a Companhia para ela foi muito importante, que antes ela ficava muito sozinha e se sentia triste com algumas situações, que depois de relatadas, entendendo serem de preconceito de gênero, racial e por ser nordestina.

Ana Cleia é namorada de Rômulo e chegou ao Mariocas por intermédio dele. É a “loira” do grupo, também maranhense, mas diz que quando morava no Maranhão “não ligava pra nada disso (Bumba-meu-boi, Tambor de Crioula)” e que aprendeu a dançar com a Companhia.

Jamaica (Thiago) é outro integrante maranhense que está sempre junto ao grupo, também é capoeirista. É quem mais sofre chacota e implica com os demais. Sempre fazendo alguma graça, apesar dos seus trinta anos é motivo de preocupação para os gêmeos e demais pessoas da Companhia.

A história da Companhia oscila entre momentos de ensaios mais frequentes e momentos de impossibilidade dos ensaios por falta de lugar, já que uma estrutura é necessária para transporte, manutenção e guardados instrumentos e das fantasias. Os ensaios acontecem com mais frequência, antecedendo às apresentações de Bumba-meu-boi e do Bloco Tradicional Os Mariocas. Raramente acontecem ensaios de Tambor de Crioula. Aparece como maior preocupação a necessidade que os integrantes aprendam a tocar os instrumentos que são usados nas apresentações de Boi e do Bloco. Os ensaios também focam no aprendizado das letras das músicas, principalmente das toadas. Assim como a frequência de apresentações, alguns dos integrantes do grupo também apresentam uma presença transitória no grupo.

Os ensaios do grupo são abertos. Não é necessário pagamento, nem que leve qualquer instrumento, fantasia ou indumentária para participar dos ensaios ou até mesmo das apresentações.

Quando comecei a participar das atividades organizadas pela Companhia não aconteciam ensaios, eu sempre os encontrava em apresentações. Ao perguntar sobre ensaios eles diziam que não tinham um local para ensaio, nem para deixar os instrumentos. Antes ensaiavam em um espaço que era cedido a eles, na Lapa, mas o dono do estabelecimento se desfez do local. As fantasias e instrumentos ficavam guardadas no Centro Cultural Cartola, na Mangueira, mas não tenho conhecimento de como se estabeleceu essa aproximação. Era rara a ida ao Centro Cultural e nas vezes que estive com a Companhia, foram visitas muito rápidas também, só para pegar as indumentárias e instrumentos para apresentações. Tal vínculo com o Centro Cultural Cartola teve fim com a inauguração da Casa do Maranhão.

Para ajudar com o transporte os gêmeos contavam com o carro particular de algum integrante e uma Kombi. Quando aconteciam apresentações em lugares mais distantes, esses automóveis eram utilizados para o transporte de alguns integrantes do grupo.

Algumas pessoas estavam sempre mais presentes e acompanharam a Companhia desde seu início. Essas pessoas mais assíduas acabavam sendo convidadas

privilegiadamente para os eventos, quando não era possível convidar a todos, seja por restrição numérica de quem convidou a Companhia, pelo pouco espaço ou ainda pela limitação da capacidade de transporte. Essas são as exceções em que apresentações não são abertas para que todos próximos à Companhia possam participar.

No ano de 2012, a Companhia conseguiu um espaço físico na Casa do Maranhão. Na Casa, ganharam um espaço para guardar todo o material utilizado, instrumentos, saias de Tambor de Crioula, roupas de Bumba-meu-boi, os bois, fofões<sup>15</sup> e tambores do Bloco Tradicional.

### *2.3 Casa do Maranhão*

A Casa do Maranhão marca presença em alguns estados do país. No artigo “Devotos e Maranhenses” (2005), Juliana Dias traz as relações estabelecidas a partir da Casa do Maranhão em Brasília. A Casa surgiu a partir de uma associação, tendo como objetivo ser um espaço de amparo aos migrantes maranhenses (assistência médico-odontológica, creche, cursos...) e a divulgação das tradições maranhenses. Quando José Sarney assumiu a Presidência da República indicou uma comissão de membros da Casa do Maranhão, estabelecendo contato entre estes e o Governador do Distrito Federal, José Aparecido, que fez a doação de um terreno com 10.000m<sup>2</sup> na Asa Sul. Para realização das obras contou com financiamento da Fundação Banco do Brasil e de conterrâneos e foi inaugurada em 8 de dezembro de 1989. Inicialmente a Casa do Maranhão contava com mais de três mil sócios teve esse número reduzido para cerca de quarenta sócios, tornando-se gradativamente uma instituição baseada em participação diferenciada e em relações hierarquizadas e de patrono-cliente.

Segundo o estudo de Dias sobre a Casa do Maranhão sediada em Brasília, ainda que dirigida por grupos com interesses distintos, existe um interesse comum, que constitui uma unidade, a “comunidade maranhense” construída ritualmente a partir de atividades durante a festa para São José do Ribamar, proporcionando a integração das pessoas que constituem a “comunidade maranhense”. As relações de clientelismo não se dão exatamente como filantropia, mas como caridade reforçando a verticalidade das relações ao a partir das diferenças: ricos e pobres, inferiores e superiores. “É esse viés hierarquizante que ajuda a construir a comunidade maranhense a partir de uma identidade religiosa e relacional.” (Dias, 2005: 145). A Associação possibilitou, a partir

---

<sup>15</sup> Fantasia usada pelos Blocos Tradicionais maranhenses. É um macacão de chita ou seda, cobrindo todo o corpo, somente as mãos e pés ficam de fora do fofão.

da manutenção das relações pessoais e hierarquizadas, que o migrante que tem sua identidade social desestruturada volte à condição de “pessoa”. (Dias, 2005)

No Rio de Janeiro, a situação é bem distinta daquela descrita por Dias. No ano 2000 foi sugerido por Sérgio Maia, candidato a prefeito da cidade do Rio de Janeiro na época, que fosse construído um centro cultural ligado ao Maranhão. Assim começou a ser desenvolvido o Projeto Casa do Maranhão pelo Presidente Borracha e pela Coordenadora Ildenir Freitas, depois da criação de um estatuto de muitas complicações para a escolha da casa (Pereira, Carla R., 2005)

Carla Pereira fala sobre o início da Casa do Maranhão, como surgiu a ideia e as pessoas que estavam mais envolvidas, ela diz que:

É importante destacar a colaboração de uma maranhense que é uma espécie de “Relações Públicas” desta Colônia, cargo recentemente conquistado por seus esforços em relação à grande ajuda no que se refere à aquisição de uma sede para a Irmandade. Dona Ildenir trabalhou durante anos na Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro e diretamente com o Prefeito César Maia. Nas eleições de 2000, César Maia fez campanha para arrecadar votos na Colônia Maranhense e compareceu a um jantar organizado por Dona Ildenir em sua casa, onde ele sugeriu para a Colônia que fosse implantado no Rio a “Casa do Maranhão.” (PEREIRA, 2005:147)

De acordo com a pesquisa de Carla Pereira, a formulação da Casa do Maranhão foi feita por Dona Ildenir e Seu Borracha e a procura por espaço para a construção da sede começou com a eleição de César Maia.

O projeto está dividido em sete partes: Apresentação, Histórico, Folclore, Culinária, Cidades, Ecologia e Curiosidades. Está baseado em contar a história das cidades e regiões importantes do Maranhão, o folclore, festas celebradas e comidas típicas, para a maior compreensão do universo da cultura maranhense. (PEREIRA, 2005: 148)

Sobre o espaço físico da casa:

A “Casa do Maranhão” visiona construir os seguintes espaços: 1 – Secretaria; 2 – Sala de reunião; 3 – Mini-auditório, 4 – Pátio para festas folclóricas; 5 – Áreas de exposições (permanentes e temporárias); 6 – Biblioteca; 7 – Loja (para artesanato, publicações e CDs referentes ao folclore nacional e do Maranhão, especificamente); 8 – Bar; 9 – Cozinha; 10 – Banheiros. Há um outro objetivo que não foi colocado no projeto. Para Seu Borracha, é importante a construção de uma espécie de “alojamento” para abrigar aqueles migrantes que chegam ao Rio de Janeiro sem saber onde moram parentes ou sem emprego. Já para Dona Ildenir, é fundamental para trazerem artistas e

grupos do Maranhão para se apresentarem no Rio de Janeiro, barateando a vinda desses grupos. (PEREIRA, 2005:149)

Por parte da diretoria existe o interesse em fazer uma assistência social para os maranhenses chegados recentemente ao Rio e que não têm ainda um emprego, casa ou que não conseguiram entrar em contato com seus familiares. (PEREIRA, 2005)

Alguns problemas em relação ao terreno para a Casa do Maranhão surgira, entre eles:

Os problemas para a construção da “Casa do Maranhão” começaram no momento em que o Prefeito colocou as opções de terrenos disponíveis. Um ficava no bairro das Laranjeiras, mas para o presidente não serviu, pois o terreno fica entre dois prédios de classe média alta e poderia haver retaliações dos moradores dos próprios prédios em relação à música e ao toques dos tambores e caixas. Houve receio de sofrerem algum tipo de preconceito.

Um outro terreno estava em uma área onde há traficantes e o próprio presidente relata em uma visita que viu crianças com armas nas mãos e na mesma hora rejeitou o terreno. Outro ficava na rua do Lavradio, no centro da cidade. Esse seria o lugar ideal já que, para Seu Borracha, esta rua foi revitalizada, ganhou *status* por seus antiquários e pelas casas onde se toca música popular brasileira. O único problema foi o espaço, que não era suficiente para a construção de uma sede e para se fazer à festa do Divino, porque o terreno é pequeno.

Tiveram outra idéia: conseguir pela Prefeitura um imóvel para servir somente como sede, pois todos os objetos da festa do Divino estão espalhados nas casas de vários diretores e com a morte de Dona Rita, que guardava em sua casa, na Lapa, grande parte dos objetos, os diretores assumiram essa responsabilidade. Pude observar na própria casa de Seu Borracha as caixas espalhadas pela sala, sem falar das bandeiras, que estavam guardadas em outro lugar de sua casa. (PEREIRA, 2005:50)

No dia 10 de setembro de 2011, a Casa do Maranhão foi inaugurada. A casa é uma concessão da Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro para a colônia maranhense. Como faz parte de um conjunto arquitetônico do século XIX na Zona Portuária, precisou de várias reformas que duraram cerca de três anos. O espaço é de uma pequena sala em um casarão, onde na parte de cima são apartamentos alugados a famílias, tem um banheiro e uma cozinha, há na sala um mezanino, que é usado para guardar caixas do Divino, instrumentos do Mariocas e fantasias. Um pequeno altar para o Divino Espírito Santo fica montado no fundo da sala, mas em frente a porta de entrada. A decoração da casa é feita com pôster de festas de Bumba-meu-boi no Maranhão, fotos de festas do Divino realizada pela Colônia Maranhense no Rio e outras imagens e

objetos que fazem alusão a aspectos culturais relacionados à cultura popular maranhense.

Cerca de dois anos após a inauguração, houve uma tentativa de arrombamento de uma sala que fica ao lado da Casa do Maranhão,. Essas salas são separadas por um corredor que dá acesso aos apartamentos da parte superior do casarão. A sala onde houve a tentativa de ocupação estava vazia e tem quase três vezes o tamanho da sala cedida à Casa do Maranhão. Após esse acontecimento, a Prefeitura incluiu a sala maior como espaço da Casa do Maranhão.

A primeira e menor sala passou a ser a secretaria da Casa do Maranhão e na segunda e maior sala ficou um altar do Divino, com as caixas em volta, os dois Bois da *Companhia Mariocas* decorando a sala, juntamente com as fotos de apresentações de Tambor de Crioula e de festas do Divino.



Figura 2: Companhia Mariocas na Casa do Maranhão. Acervo Pessoal 2011



Figura 3: Casa do Maranhão. Acervo Pessoal/2011

A Casa do Maranhão no Rio de Janeiro fica localizada no centro do Rio de Janeiro, rua Senador Pompeu, próxima à Central do Brasil e à Uruguaiana<sup>16</sup>. É uma região de intenso fluxo comercial, mas também residencial garantida pelos grandes e antigos sobrados, onde vivem famílias e pessoas que moram nas quitinetes locais.

Passando a ter como instalação física a Casa do Maranhão, a Companhia começou a fazer ensaios com maior regularidade. Os ensaios variavam de acordo com a época do ano. Nos meses que antecedem as festas juninas os ensaios de Bumba-meu-boi são priorizados. Em seguida começam os preparos para o carnaval e os ensaios são para o Bloco Tradicional Os Mariocas. Com menor frequência, acontecem oficinas de Tambor de Crioula.

A rua Senador Pompeu é uma rua longa e nela, além da Casa do Maranhão, encontram-se galpões de lojas, botecos e pequenos restaurantes, sobrados e uma igreja neopentecostal, que fica bem próxima à Casa do Maranhão.

---

<sup>16</sup> A Central do Brasil é uma importante estação de trem. Tem intensa movimentação durante todo o dia. Uruguaiana é uma estação de metrô próxima ao Saara, local de intenso comércio no centro da cidade.

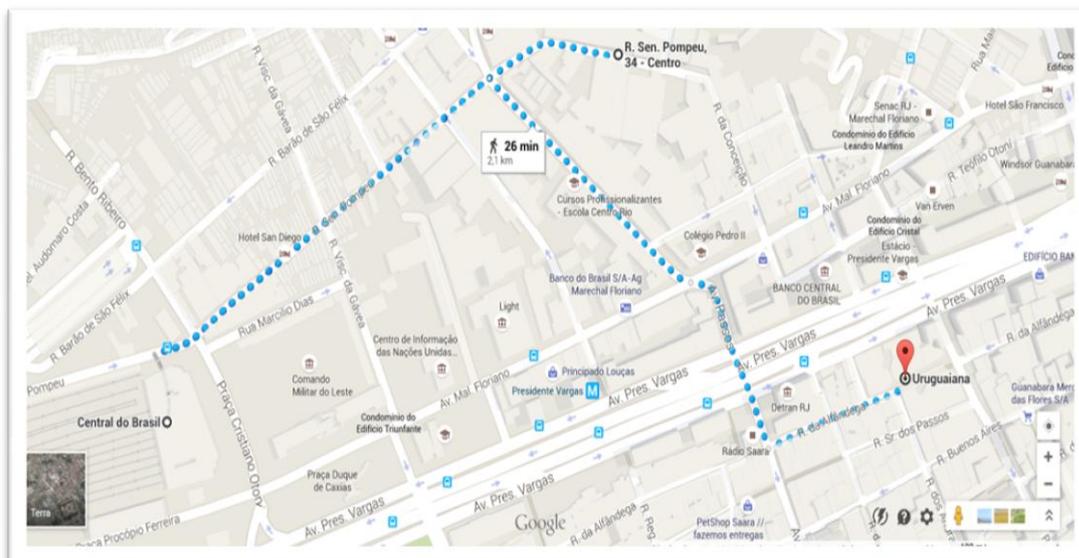


Figura 4: Mapa Rua Senador Pompeu, 34, Centro-Rio de Janeiro. Google Maps (23/03/2015)

Os ensaios, inicialmente, aconteciam na rua, pois o espaço cedido à Casa do Maranhão era de uma sala bem pequena e era inviável realizar ensaios no local. Após alguns meses, uma sala ao lado e maior foi incorporada à Casa do Maranhão. Desde então todos os ensaios e oficinas acontecem ali.

Os ensaios são marcados aos sábados às dezessete ou dezoito horas, mas devido ao atraso costumeiro, começam depois das dezenove horas e ainda que aconteçam dentro da Casa do Maranhão, ocorrem de portas abertas, chamando a atenção dos transeuntes e moradores do entorno. É possível ouvir o som dos tambores por quase toda a rua o que atrai pessoas curiosas em saber o que está acontecendo.

Entre o público atraído pelos tambores estão algumas pessoas embriagadas, que se aproximam animadamente com o som dos tambores, algumas pessoas que já conhecem ou fazem de algum grupo de dança ou música popular/afro e pessoas que frequentam a igreja próxima, mas estas não parecem interessadas em integrarem a Companhia, perguntam do que se trata a Casa, o que está acontecendo e fazem convites para cultos.

O espaço da Casa do Maranhão no qual atualmente acontecem os ensaios é uma sala ocupada na lateral direita por um altar ao Divino Espírito Santo, este fica em cima de uma espécie de tablado. Próximo ao altar ficam as *caixas* do Divino, que são utilizadas em ladainhas nos sábados de aleluia ou em algum evento que tenha viés religioso. O canto esquerdo é composto por uma longa mesa, onde ficam apoiados o som, as caixas, uma televisão, DVD e microfones; no canto esquerdo ficam ainda os

dois *bois* da *Companhia Mariocas*. Nas paredes foram colocadas fotos de festividades organizadas pela Colônia Maranhense, em geral de festas do Divino e de apresentações de Tambor de Crioula com o *Mariocas* nessas festas. Próximo ao altar do Divino, existe um acesso para os fundos da sala e um pequeno corredor; ao lado esquerdo tem um pequeno banheiro, do outro lado uma bancada onde deixam água, copos e demais utensílios, ao final do corredor é uma sala pequena usada como depósito, nela ficam os instrumentos, roupas para apresentações de Bumba-meu-boi, saias de Tambor de Crioula e demais adereços da Companhia.

Os ensaios, como dito antes, costumam ser marcados às dezessete horas, mas poucos chegam esse horário, um conta com o atraso do outro e começam a chegar somente por volta das dezoito horas. Quem tem a chave da casa são os gêmeos, que raramente são os primeiros – exceto quando Rammon precisa resolver algo burocrático, buscar ou deixar algo na Casa e chega antes mesmo do horário marcado – assim, é comum que alguns integrantes fiquem na porta esperando que a Casa seja aberta.

Dona Rosa e Seu Paulo costumam ser pontuais, reclamam da falta de pontualidade dos gêmeos e, algumas vezes, Seu Paulo desiste de esperar e vai a algum bar próximo tomar uma cerveja enquanto espera um dos irmãos chegarem.

Os gêmeos prestam serviço para uma empresa de telefonia e dizem que demoram a sair do serviço ou quando ligam para eles, a resposta é sempre que estão quase chegando, o que nem sempre é verdade.

Depois que um dos irmãos chegam, nem sempre estão juntos e normalmente é Rammon quem aparece primeiro. A primeira coisa a ser feita é ligar o som para esperar os demais integrantes chegarem e começar o ensaio. A trilha sonora consiste em músicas de reggae (de bandas maranhenses ou não), músicas com toques de caixa do Divino Espírito Santo, diversos sotaques de Bumba-meu-boi, Cacuriá de Dona Teté, Tambor de Crioula e demais ritmos representativos da cultura maranhense.

É comum que os integrantes mais assíduos sejam avisados por telefone sobre os ensaios durante a semana. Apesar de ter aumentado a frequência desses depois da inauguração da Casa do Maranhão, não existe uma assiduidade formal. Logo, se no dia combinado para o ensaio houver algum contratempo ou surgir um evento particular, como festas de aniversário, por exemplo, o ensaio é desmarcado. Além do mais, Rammon procura saber se os integrantes poderão ir, pois não havendo interesse de ensaios em um determinado fim de semana por parte desses, não há necessidade da ida à Casa do Maranhão.

Dessa forma, espera-se até o momento em que as pessoas que confirmaram presença cheguem, ou pelo menos, a maior parte delas. Essa espera é compreensível já que não costuma ter mais que dez, quando não até menos, o que não impede que haja ensaio.

Ingrid e Francisca também costumam ser pontuais ou chegam por volta de uma hora depois do horário estipulado, ou seja, se o ensaio foi marcado para acontecer às dezessete horas, todos entendem que é para chegar às dezoito horas. Essa lógica de horário funciona para qualquer atividade que seja marcada, ensaios, apresentações, viagens, festas de aniversário, almoços... E quando vão estipular um horário para qualquer coisa que seja dizem: “Vamos marcar às treze horas para chegar às quatorze horas.”. O intuito é que não haja atraso, mas como essa é uma lógica bastante apreendida, chega-se depois desse horário que não é o acordado, mas acaba sendo o oficial.

Francisca e Ingrid costumam levar seus filhos, Gabriel e Fábio. Gabriel é mais novo e não tem interesse algum no que acontece durante os ensaios, ficando entediado e cansado corre pelas pessoas, pela rua... atrapalhando um pouco a dinâmica, pois é necessário interromper a todo o momento para reclamar, segurar ou pedir para que ele fique quieto. Fábio cresceu com os gêmeos e convivendo com a rotina de apresentações e ensaios da Companhia, desde os quatro cinco anos participa das apresentações. Mais recentemente tem impressionado os adultos com a destreza que tem tido ao tocar tambor e o *pandeirão* do Bumba-meu-boi. Muitas vezes o comparam a outros adultos, dizendo que ele toca melhor que o Jamaica.

Raramente acontecem ensaios de Tambor de Crioula. Quando acontecem são oferecidos no formato de oficina de dança. O principal diferencial é a divulgação e a associação direta à Casa do Maranhão. De modo mais regular, costuma-se ensaiar os toques de Bumba-meu-Boi e do Bloco de Carnaval.

Quando estão presentes Dona Rosa, Seu Paulo, Francisca, Ingrid, Rose e Net (integrante que ficou afastada por um ano da Companhia depois de uma discussão com um dos integrantes), o ensaio começa.

Jamaica é outro integrante assíduo, mas se dispersa bastante durante os ensaios para comprar cerveja, falar ao telefone ou fazer alguma graça: fazer trejeitos afeminados, mostrar vídeos com conteúdo relacionado a sexo para os outros rapazes e, por esse motivo, acaba não sendo levado muito a sério por Rammon durante o ensaio, mas contam sempre com ele para as apresentações.

Ana Cleia costuma chegar depois de o ensaio ter começado. Ela trabalha em uma rede particular de hospitais do Rio de Janeiro e nos dias que vem direto do plantão chega por volta das oito horas da noite. Ao chegar costuma causar um certo tumulto por conversar com alguma das mulheres que está tocando, ficar no celular ou passando pela sala em busca de tomada livre para carregar o celular.

As demais mulheres acabam se distraíndo também e o ensaio é interrompido, primeiro por elas e depois por Rammon que pára tudo e reclama pedindo para que parem as conversas e o uso do celular, já que, cada vez que pegam o celular, param de tocar o instrumento, atrapalhando assim, o andamento do ensaio. Muitas vezes essas interrupções e chamadas de atenção se tornam discussões mais sérias, que depois de um tempo são deixadas de lado.

Depois de uma hora e meia a duas horas de ensaio, alguns integrantes começam a falar que estão cansados e que ainda precisam ir para suas casas, preparar comida ou coisas relacionadas a uma rotina familiar.

Rammon insiste um pouco por mais dez ou vinte minutos e finaliza. Logo após o término, os instrumentos são todos guardados, as cadeiras organizadas, uma lista de presença é passada e começa-se a conversar sobre possíveis apresentações do grupo ou as datas em que acontecerão.

Por fim, alguns vão para suas casas e outros ficam conversando sobre acontecimentos que souberam por parentes maranhenses e atualizam as informações relacionadas a festas, política, falecimento, aniversários, maranhenses que foram ou estão para chegar do Maranhão.



Figura 5:Ensaio na Casa do Maranhão. Arquivo pessoal/ 2014

Ainda que os ensaios chamem a atenção e despertem o interesse de algumas pessoas a frequentarem a Companhia, é, sobretudo, a partir das apresentações que muitos integrantes tiveram conhecimento e chegaram ao grupo. Há um certo calendário de apresentações ao longo do ano. Dentre elas, a Companhia costuma se apresentar no primeiro sábado do mês na rua do Lavradio, na Lapa, no mesmo dia em que acontece a Feira Rio Antigo ou, como é mais conhecida, a Feira do Lavradio; na última quinta do mês, a Companhia costuma apresentar o Tambor de Crioula no intervalo do Jongo da Lapa, que acontece embaixo dos Arcos da Lapa; e também se apresenta junto com o grupo *Fuzuê de Aruanda*, no Viaduto Negrão de Lima, em Madureira. Não é sempre que a *Companhia Mariocas* ou a maior parte dos integrantes vai a esses encontros, algumas vezes vai o Rammon e duas ou três pessoas acompanhando e, nesse caso, não usam a camiseta com o slogan da *Companhia Mariocas*.

Outros espaços onde a Companhia costuma estar presente é na Lapa e em Santa Teresa nas terças de Carnaval; no réveillon de Copacabana, no posto quatro; nas festas do Divino Espírito Santo, organizadas pela Colônia Maranhense que acontecem na ASCAER, e nos eventos organizados pela Casa do Maranhão; em Parada de Lucas, nos festejos de São João e em demais festas que sejam convidados.

#### 2.4 *Cadê Cecília?*

Entre os anos de 2011 e 2012 fui à maior parte das apresentações que aconteciam e participei dos ensaios para o Bloco de Carnaval, permitindo que nossos encontros acontecessem com mais frequência. Toquei junto com a Companhia em uma apresentação do *Bloco Os Mariocas* em São Paulo, o que foi uma experiência importante não só para dados etnográficos, como para estreitamento de laços com o grupo.

Mantive o contato com alguns deles via telefone e redes sociais, o que me permitiu não perder a proximidade com eles, mesmo ficando um tempo sem frequentar o grupo ao longo do final do ano de 2012 e durante quase todo o ano de 2013. Do início do trabalho de campo em 2011 ao final do ano de 2013, o Mariocas passou por algumas mudanças. Quando voltei a participar das atividades da Companhia, em setembro de 2013, soube que Dona Cecília não estava bem. Havia sido internada e estavam desacreditados de sua recuperação.

Na metade do mês de dezembro recebi a notícia que Dona Cecília havia falecido. Dona Cecília era uma das integrantes mais importantes, por ser a mais velha e ser bastante ativa, pois era ela quem colocava ponto final nos conflitos. Era uma mulher muito alegre e cheia de energia, com seus cabelos grisalhos e no auge dos sessenta anos era quem fechava as rodas de Tambor e durante a roda chamava atenção de quem não estivesse cumprindo as regras da dança. Exercia um papel importante de unir o grupo, tendo em vista que por mais que houvesse divergências entre alguns integrantes, todos a respeitavam.

Retomando a questão já levantada anteriormente, acredito que Dona Cecília representa o que seria o papel dos avós que aparecem no trabalho de Myriam Lins de Barros, mas no caso do contexto da Companhia como a matriarca.

Os avós reconstróem suas vidas, lembrando a trajetória familiar e estabelecendo, na lembrança, o espaço familiar, a representação da família e suas relações internas. A própria representação da família e do parentesco sofre assim a marca do tempo. Os limites de sua infância são traçados, no presente, com olhos e elaborações atuais que, embora possam ser explicados e racionalizados em função das mudanças sociais, mudaram as representações dessas pessoas, aparecendo em cada etapa de sua vida com configurações diferentes. E nesse sentido que Halbwachs(1968) fala da lembrança como reconstrução do passado, realizada com a ajuda de dados tomados do presente e elaborados em outros lugares, em outras circunstâncias, por outras reconstruções feitas em épocas anteriores, nas quais a imagem do tempo antigo já é algo bem alterado. Mais do que as etapas de formação da lembrança, Halbwachs fala do grupo social como lugar em que se desenvolvem as memórias coletivas e que fazem delas algo vivo e passível de transformação pelo desenrolar das mudanças do grupo. Assim, esses avós, ao reconstruírem suas histórias de vida, reconstróem também a história do modelo familiar, através de caminhos já marcados por lembranças suas e de seu grupo familiar. (BARROS, 1989:34-35)

Cecília era muito ligada aos gêmeos. Em conversa com Rammon, enquanto ele falava sobre um primo que havia falecido, disse que não derramou uma lágrima porque o primo sabia que da forma como estava vivendo iria morrer, mas que chorou com a morte de Dona Cecília.

Os detalhes dessas figuras antigas dos avós, ouvidos pessoalmente ou através das histórias contadas no meio familiar, são um traço constante nos depoimentos de pessoas que procuram marcar sua identidade através da inserção em famílias consideradas importantes, seja do ponto de vista político e econômico, seja também por sua força moral, representada pelas figuras de patriarcas e de matriarcas que congregaram os familiares por muito tempo, estando as crônicas sempre revendo a importância da união familiar. As lembranças dos entrevistados acentuam a necessidade de caracterizar a vida de seus avós como a fonte de transmissão de determinados bens simbólicos, que representam, a seus olhos, uma situação social e ao mesmo tempo uma ordem moral. (BARROS, 1989:35)

No dia 17 de janeiro de 2014, houve uma missa para a D. Cecília que havia falecido há um mês, após a missa foi realizado um Tambor de Crioula em sua homenagem. O Tambor aconteceu na Praça do Leme, localizada no bairro do Leme, bairro da zona sul da cidade do Rio, e além dos integrantes do Mariocas, as netas de D. Cecília também participaram.

Apesar do recente falecimento e do quanto D. Cecília era querida o clima não era de tristeza e pesar. “D. Cecília era muito alegre e estava sempre sorrindo, tem é que

dançar, sorrir... para ela ficar feliz. ”, disse D. Rosa enquanto se organizavam para a roda. O sol tinha acabado de se pôr, havia chovido um pouco e algumas pessoas transitavam pela praça e pela orla da praia.

Pouco antes de a roda começar os gêmeos fizeram um breve discurso sobre a importância dessa homenagem à Cecília. Foi falado sobre o quanto ela era importante para a família Mariocas e para eles (os gêmeos), que foi D. Cecília quem ensinou a importância da humildade, de que a Companhia é uma família e de se manter vivas as tradições. Durante o Tambor uma das netas de D. Cecília se destacou pela forma como dançava, todos comentavam o quanto ela dançava e sorria parecido com Cecília. Ao final, os gêmeos discursaram novamente e dessa vez enfatizando a importância da tradição maranhense, das crianças que estavam ali presentes crescerem aprendendo sobre o Maranhão, a cultura maranhense, o Tambor de Crioula, para que assim, continue sendo repassado de geração em geração “porque assim como os mais velhos estão indo, a gente também vai embora um dia.”(Rammon se referindo a ele e aos demais adultos do Mariocas).

Após a morte de D. Cecília, os gêmeos passaram a utilizar o discurso da importância da tradição com mais frequência e a homenageá-la nas rodas de Tambor de Crioula, muitas vezes cantando e chamando por seu nome sem que nenhuma *coureira* entrasse na roda, indicando que aquele momento era para Dona Cecília.



Figura 4: Tambor em homenagem à Cecília. Imagem retirada do Facebook

## 2.5 Pertencimento ao grupo

É no momento dos ensaios que os integrantes da Companhia se encontram, decidem assuntos relacionados ao *Mariocas*, e também sociabilizam, conversam sobre suas vidas pessoais – e de outros também. Apesar de se encontrarem em diversos momentos, nos ensaios é quando a maior parte das pessoas pode estar e combinar saídas para Feira dos Nordestinos, aniversários de conhecidos e afins.

Durante um tempo cogitou-se a possibilidade de fazer um ensaio por mês na Pavuna, no condomínio onde os gêmeos moram. Essa ideia surgiu depois de um ensaio que aconteceu na Pavuna, o último ensaio antes do Carnaval de 2014. Havia cerca de vinte pessoas entre integrantes, familiares, amigos e vizinhos, algumas pessoas recém-chegadas das férias no Maranhão levaram farinha d'água, balas e guaraná Jesus.

O almoço foi um cozido maranhense com direito a arroz, feijão e outros acompanhamentos, mas o mais comentado e procurado era a farinha d'água. Havia três cumbucas grandes cheias de farinha ao longo da mesa cumprida, toda hora alguém ia lá pegar um punhado da farinha e jogá-la habilmente na boca.

Eu que já tinha tentado comer a farinha sem sucesso não me atrevi a chegar perto, mas perceberam e Dona Rosa veio me perguntar porque eu não comia a farinha d'água, expliquei a ela que não conseguia mastigá-la por ser muito dura. Ela riu e disse que precisava molhar a farinha, deixando no canto da boca ou com o caldo do cozido, que a farinha não se come seca e continuou rindo.

Foi então que enfim consegui degustar a farinha d'água, mas não senti o gosto mais azedo de uma ou que a outra era menos torrada... para mim era só farinha.

A reunião na casa dos gêmeos estava marcada para as dez horas da manhã, terminou depois das nove horas da noite e quando o ensaio começou já era noite. Durante o dia a trilha sonora foi reggae e músicas antigas de Bumba-meu-boi. A festa teve muita comida e bebida, como em todos os eventos em que é servida comida e em quase todos existe essa prática de servir almoço ou janta.

As conversas giravam em torno da vida no Maranhão, das férias que tinham passado lá, do quanto os familiares maranhenses tentam explorar financeiramente por achar que viver no Rio é sinônimo de estar muito bem financeiramente. Rammon mostrou fotos de grupos dos quais ele e Rômulo já tinham integrado, cds de reggae, de músicas de Tambor de Crioula, Bumba-meu-boi, Cacuriá de Dona Teté e livros de antropologia sobre Tambor de Mina.

Durante os ensaios, nos momentos em que estão reunidos antes ou depois das apresentações, em festas de aniversário... os diálogos giram em torno do Maranhão, do passado no Maranhão, de como os parentes que ficaram no Nordeste estão, do que sentem falta de comer, quais lugares sentem falta de ir ou não... Não houve um dia sequer, em que determinadas características referentes ao Maranhão e ao que é ser um maranhense não tenham sido colocadas por eles.

Essas características aparecem a partir de conversas com os integrantes do *Mariocas* e das explicações que eles costumam dar sobre alguns de seus hábitos, mostrando que agem de uma forma diferente dos cariocas. Lembranças, lugares, sabores, festas de Bumba-meu-boi e rodas de Tambor de Crioula me parece que sejam momentos privilegiadamente compartilhados, o que possuem em comum, o que unem esses migrantes. Mais do que uma construção de identidade, acredito que essa memória construída e compartilhada seja a base da relação de solidariedade e familiaridade estabelecida por essas pessoas.

É recorrente também falarem sobre como era no Maranhão. Existe o cuidado de manter alguns costumes relacionados à alimentação, sotaque, gírias e maneiras de se relacionar bem avivados e, para isso, continuamente acionados. Isso é muito forte nos discursos que fazem referência a personalidade deles e relacionados a hábitos alimentares. Tais características são descritas de forma generalizante, como se houvesse uma totalidade dessas características na cultura maranhense. É muito presente a ideia de que existe uma “maneira de ser maranhense”, em geral essa maneira de ser é sobre o quanto eles eram alegres e festeiros.

Quando surgia alguma discussão entre eles ou estavam falando de problemas gerais não durava muito tempo. Logo alguém intervinha falando um “bora animar isso aqui.” E todos os outros deixavam o assunto de lado e voltavam a beber, dançar ou a falar sobre qualquer outra coisa. Dona Rosa, em momentos que estavam todos juntos, falava com satisfação “maranhense não é triste não. Nós somos todos alegres. Tá vendo isso aqui?” fazendo referência ao fato de todos estarem conversando, rindo. “É sempre assim. Com a gente não tem tristeza, não. Problema todo mundo tem, tem é que ficar contente porque está vivo. Precisa de mais que isso não.”

No artigo “Sistemas culinários como patrimônios culturais”, Jose Reginaldo Gonçalves traz uma discussão sobre alimento enquanto categoria com o intuito de entender de que maneira o sistema culinário acaba fazendo parte de importantes aspectos culturais.

De outro, estão aqueles estudos que tomam como ponto de partida não uma suposta necessidade natural básica, a ‘fome’, mas o ‘paladar’ (ou o ‘gosto’), como uma experiência culturalmente construída. Do ponto de vista desses estudos, não basta dizer que a alimentação serve para satisfazer uma ‘necessidade básica’, a fome, mas é preciso responder sobretudo porque determinadas sociedades ou culturas elegem determinado alimentos em detrimentos de outros para sua alimentação. É preciso sobretudo qualificar o que se entende pela categoria ‘alimentação’.

Coloca-se então em primeiro plano o processo de classificação social e cultural do que seja ou não considerado comestível (comidas proibidas e comidas autorizadas); do que seja comida do dia-a-dia e comida de festa; comida de pobre e de rico; de mulher e de homem; de crianças e de velhos; de seres humanos e de deuses; de nacionais e estrangeiros; nacionais e regionais, etc. Esses estudos privilegiam a categoria ‘culinária’ e, por suposto, o ‘paladar’. (GONÇALVES, 2007:161)

Dessa maneira, o alimento é carregado de traços culturais por estarem relacionados a práticas e modos de vida cotidiana, rituais religiosos e familiares, sendo importante entender o porquê e de que maneira determinados alimentos integram uma função identitária de determinado grupo social.

Um passo importante é considerarmos não que os diversos itens ou traços culturais podem ser elementos identificadores nacionais ou regionais (ou étnicos), mas, sim, como e porque esses itens podem desempenhar essa função identitária. Para que possam desempenhar essa função, eles na verdade ocupam posições dentro de sistemas de relações sociais e de significados. Eles existem basicamente na medida em que integram esses sistemas. Não existem separadamente. [...] Nesse contexto, o item cultural ‘alimentos’ torna-se parte inseparável de um sistema articulado de relações sociais e de significados coletivamente partilhados. (Gonçalves, 2007:162- 163)

Sobre o caráter identitário do alimento, José Reginaldo Gonçalves diz:

Outro aspecto não menos importante é a natureza dessa função identitária. Ela é de natureza inconsciente. Desse modo, não escolhemos os alimentos que vão nos representar coletivamente. Não se trata de uma escolha consciente e proposital como aquela que fazemos quando selecionamos um prato num cardápio. Na verdade, não somos nós que escolhemos os alimentos; são os alimentos que nos escolhem. Isto porque quando escolhemos um determinado alimento, já estamos operando dentro de um determinado ‘sistema culinário’ com seus princípios e regras inconscientes. Na verdade, somos já constituídos social e culturalmente por esse sistema.

Desse modo, a exemplo de outros ‘itens culturais’, a alimentação desempenha não somente uma função identitária, mas também, no plano mais inconsciente, ela desempenha uma função constitutiva. Não basta dizer assim que determinados alimentos são escolhidos para representar uma identidade nacional ou regional. É preciso responder

por que determinados alimentos especificamente (seu modo de obtenção, de preparação, de consumo, as ocasiões em que é consumido, etc.) são coletivamente celebrados em detrimento de outros. (GONÇALVES, 2007:163-164)

Além do mais, os hábitos e preferências alimentares aparecem como resistentes à mudanças históricas, mesmo em contextos de experiências migratórias.

Pesquisadores que trabalharam com comunidades étnicas assinalam com frequência que os gostos alimentares são os mais permanentes, os mais difíceis de sofrerem modificações, os mais resistentes às mudanças históricas, quando das experiências migratórias para contextos nacionais inteiramente diversos.

Desse modo, estudarmos o paladar, enquanto parte de um sistema culinário, temos acesso a dimensões de ‘longa duração’, uma vez que se trata de processos sociais e rituais bastante resistentes às mudanças históricas de ordem econômica e política. O sistema de identidades encontra aí provavelmente um dos seus alicerces mais estáveis. (GONÇALVES, 2007:167)

O que pude perceber é que as relações estabelecidas entre as pessoas do grupo está para além de fazer parte de uma Companhia onde o objetivo principal é aprender a dançar e mostrar o que aprendeu. A interação que o momento dos ensaios e das apresentações proporcionam parecem ser o motivo principal das reuniões. Não há dúvida de que existe preocupação com as apresentações e satisfação com elas, mas é também nesses momentos de Tambor de Crioula e Bumba-meu-boi que os integrantes revivem, rememoram e recriam suas memórias e identidades enquanto maranhenses, radicados no Rio de Janeiro, mas ainda maranhenses.

O pertencimento ao grupo que remete ao lugar de origem se faz presente em discursos como os de Dona Cecília, Dona Rosa (senhoras que já vivem no Rio há mais de vinte anos e que ao longo de todo esse tempo não retornaram ao Maranhão) e Francisca quando comentavam com bastante frequência sobre o quanto o *Mariocas* é importante para que hoje estejam bem, felizes e por isso se dedicam, frequentam os ensaios e vão às apresentações ainda que não recebam cachês e que acabem “gastando mais que recebendo com o *Mariocas*.”.

Dona Rosa e Francisca já mencionaram o quanto foi importante ter conhecido o *Mariocas*. Em conversa com D. Rosa, voltando de um dos ensaios da Bloco Tradicional, Dona Rosa falou sobre seu marido Ribamar, contou que se conheceram na Feira de São Cristóvão há pouco tempo e que quando decidiram casar ela logo disse a

ele: “que eu não ia deixar de frequentar as apresentações e os ensaios do grupo. Isso aqui é minha terapia, se não fosse isso eu estaria doente. É isso que me faz estar com saúde, senão eu estaria deprimida, para baixo. Eu deixo de estar com ele, mas não abro mão de estar com o grupo.”, comentou, ao mencionar o fato de seu marido estar em casa esperando por ela e a possibilidade de ficar aborrecido com o horário.

Francisca, ao me contar que havia se mudado há dez anos para o Rio, disse que o início foi difícil: “eu entrava nos lugares e ninguém falava comigo, entrava no elevador dava bom dia e ninguém me respondia. Eu estava ficando deprimida quando descobri que os meninos (os gêmeos) tinham um grupo de dança e que os ensaios eram na mesma rua que eu morava e eu nunca tinha ouvido, tu acredita?”.

Penso que essas falas revelem uma ressignificação das identidades sociais dos que integram a Companhia a partir de suas relações pessoais, de seus ensaios, de encontros que envolvem além das conversas, o consumo de comidas e bebidas "maranhenses" e da forma que vão estabelecendo e construindo suas relações.

Dessa forma, é possível perceber como determinadas práticas e valores que aparecem no convívio entre os integrantes da Companhia permitem uma ressignificação dos laços de solidariedade, assim como a valorização de determinados hábitos cotidianos e a associação destes a um modelo familiar maranhense.

Como formulado por Myriam Lins de Barros:

Existe uma variação do modelo familiar, que depende da trajetória de vida e do espaço de ação enquanto portadores de papéis sociais familiares. Mais do que as etapas de formação da lembrança, Halbwachs fala do grupo social como lugar em que se desenvolvem as memórias coletivas e que fazem delas algo vivo e passível de transformação pelo desenrolar das mudanças do grupo. (BARROS, 1989:34)

Assim, sugiro a possibilidade de pensar as relações estabelecidas entre esses maranhenses que integram o *Mariocas* e suas sociabilidades como uma relação familiar, onde juntos, acionam memórias comuns de lugares, alimentos, lembranças de festas como Bumba-meu-boi ou o Tambor de Crioula que têm um apelo relacionado à constituição da identidade maranhense. Estabelecem laços de solidariedade para além de uma relação entre amigos eventuais, reforçam vínculos a partir de memórias

compartilhadas. E, ainda que não tenham vivido juntos no passado, cultivam relações próximas e familiares.

### 3. OS LUGARES DOS *MARIOCAS* NO RIO DE JANEIRO

No livro “Dimensões Culturais da Globalização”, Arjun Appadurai traz uma discussão sobre "etnopaisagem" como construção heterogênea de identidades. Esta heterogeneidade se daria principalmente pela desterritorialização característica do atual modelo de globalização, que permite também pertencimentos construídos a partir da possibilidade de se imaginar em diferentes espaços, de melhores lugares para viver. Dessa forma, Appadurai traz com a noção de "etnopaisagem", a problematização sobre a ideia de uma identidade única, pura. Em um mundo globalizado e de constantes trocas de informações, a construção da identidade se dá por vários mecanismos e processos distintos.

Nunca como agora tantas pessoas parecem imaginar rotineiramente a possibilidade de elas ou os seus filhos viverem e trabalharem em lugares diferentes daquele em que nasceram: é esta a fonte do aumento da taxa de migrações a todos os níveis da vida social, nacional e global. [...] E depois há os que se deslocam em busca de trabalho, riqueza e oportunidades, muitas vezes porque as circunstâncias em que se encontram são intoleráveis. (Appadurai, 2004, p. 17)

No artigo “Mantendo Relações à Distância. O papel do fluxo de objetos e informações na configuração de relações familiares transnacionais em Cabo Verde”, Andréa de Souza Lobo aborda a emigração de cabo-verdianos a partir da circulação de objetos e informações e como esta interfere nas relações entre familiares e pessoas próximas. (LOBO, 2012).

Tais fluxos consolidam redes sociais, familiares e culturais entre os emigrantes e sua comunidade de origem, configurando um complexo sistema de intercâmbio e circulação de presentes, encomendas, dinheiro e informações que movimentam e mobilizam tanto os que partem quanto aqueles que ficam. (LOBO, 2012: 29)

Andréa Souza também fala da relação de solidariedade que aparece no contexto de seu trabalho de campo.

A solidariedade de gênero e geração seriam, nesse contexto, fundamentais para transformar situações de aparentes rupturas em continuidade – a continuidade familiar sendo construída num mundo

de fluxos e deslocamentos por meio da produção de lugares e espaços de reconstrução de pertencimentos em contextos migratórios. (LOBO, 2012:30)

Para expor esses trânsitos e espaços ocupados pelos maranhenses do *Mariocas*, faremos abaixo a descrição de alguns dos lugares e grupos com quem o grupo se encontra e reconstrói seus pertencimentos.

### *3.1 Parada de Lucas*

No dia 25 de junho de 2011, encontrei pela primeira vez a Companhia, o local de encontro foi a Fundação Progresso, de lá sairia o ônibus para nos levar até Parada de Lucas para a apresentação de Bumba-meu-boi e Tambor de Crioula do Mariocas e do Boi Brilho de Lucas. A primeira pessoa com quem conversei foi Mimi e enquanto esperávamos as pessoas chegarem, já nos primeiros quinze minutos de conversa, comentou sobre os atrasos dos gêmeos e que nada acontecia na hora marcada, sempre atrasava.

Quando chegamos à Parada de Lucas,<sup>17</sup> a festa já estava preparada. O local é uma rua residencial, com bandeirinhas de festa junina presas aos postes, um pula-pula e outras atividades para as crianças, muitas mesas e cadeiras ocupadas por familiares e amigos, um pequeno palco ficava ao final e em frente a ele um espaço aberto sem mesas, só ocupado por pessoas que por ali passavam. O comércio era de um bar e pequenas barracas onde podia encontrar comidas e bebidas, desde hambúrguer e cachorro-quente às comidas típicas das festas juninas e maranhenses, como arroz de cuxá, torta de mariscos, comidas a base de camarão... Havia bastante gente, inclusive crianças e adolescentes, moradores do bairro, muitos maranhenses, alguns pesquisadores e fotógrafos.

Como chegamos um pouco depois do horário combinado com os organizadores da festa e muito em cima da hora para a apresentação, os homens foram retirando do ônibus as fantasias, saias, instrumentos e demais apetrechos que seriam usados nas apresentações do Tambor e do Boi, levando-os para uma das casas da rua em que estava acontecendo o evento, enquanto as mulheres adiantavam-se na escolha das fantasias e na maquiagem.

---

<sup>17</sup> Parada de Lucas é um bairro da Zona Norte do município do Rio de Janeiro. Seu índice de desenvolvimento humano, no ano 2000, era de 0,745, o 117º colocado entre 126 regiões analisadas na cidade do Rio de Janeiro. O comércio local é composto essencialmente por bares e mercearias, predominantemente conduzidos por descendentes de migrantes nordestinos.

Esta casa pertence à família de um dos integrantes do Brilho de Lucas, grupo de Bumba-meu-boi de Parada de Lucas, que organiza a festa. Depois de passar pelo portão e seguir por um longo e estreito corredor, havia um espaço externo, onde os integrantes dos dois grupos puderam se organizar para as apresentações.

Sobre o início do Brilho de Lucas, Luciana Carvalho traz em seu artigo “Os brincantes de Lucas e histórias de um boi migrante”:

Tudo começou por volta de 1975. Primeiro vieram de Viana para São Gonçalo, então no Município de Niterói, os filhos mais velhos da família Rosa Castro, entre os quais José e Luiz, a fim de trabalhar numa empresa importadora localizada na cidade do Rio de Janeiro. Em seguida chegaram seus primos Silva Costa, já rapazes, atraídos por oportunidades de trabalho nessa e em outras empresas. Uma vez estabelecidos no subúrbio de Parada de Lucas, um dos muitos bairros populares cortados pela Estrada de Ferro Leopoldina e pela Avenida Brasil, Ademar Costa (49) e seus irmãos começaram a trazer para o Rio as irmãs moças, as crianças, entre as quais Orlando (35), então com doze anos, e, por último, os pais.

O mesmo movimento migratório ocorreu entre os Rosa Castro e, assim, em menos de dez anos as duas famílias, divididas em Viana, se recompuseram novamente no Rio de Janeiro, recriando e fortalecendo os laços de parentesco e afinidade. Por outro lado, à medida que os parentes consolidavam papéis e relações sociais recém adquiridos, o Maranhão ia ficando, de certa forma, cada vez mais distante de seu mundo cotidiano. Apesar das compensações de viver no Rio, certas memórias da terra natal inspiravam desejos de vivências e experiências que o novo local de moradia não podia oferecer. (CARVALHO, 2004)

A Companhia Mariocas iria começar a festa com o Bumba-meu-boi. Todos se arrumavam com pressa e Rammon me deu o Boi para que segurasse, já que ele não podia ficar no chão. Vez ou outra vinha alguém e falava: “Deixa isso em cima da mesa.”, “Por que você tá segurando isso?”, “E você? Não vai se arrumar não?”.

O Boi é feito de forma artesanal, sua estrutura é toda em madeira, o que explica ser consideravelmente pesado. Essa estrutura é coberta por um tecido, nesse caso um veludo, lembrando o formato do corpo de um boi, esse tecido remete ao couro do boi e toda essa parte é carregada de imagens, entre elas de santos, bordada e confeccionada artesanalmente em paetês e miçangas, como a de Nossa Senhora da Glória e uma frase que está escrita no espaço entre os olhos e os chifres do boi: “Se Deus é por nós. Quem será contra nós?”. O miolo<sup>18</sup> fica embaixo do Boi, dançando e fazendo movimentos que dão a ideia de que o Boi está vivo e em movimento.

---

<sup>18</sup> Nome dado ao brincante que fica por baixo da estrutura de madeira, dando movimento ao Boi.

Não existe rivalidade entre o Boi do Mariocas e o Boi de Lucas. As pessoas da Companhia Mariocas sempre tecem comentários elogiosos e comentam sobre a organização do Brilho de Lucas.

Luciana Carvalho observa que:

A trajetória do Bumba-meu-boi Brilho de Lucas na cidade do Rio de Janeiro [...] inscreve-se nesses processos de gestação de formas culturais. [...] Boi “carioca” do bairro de Parada de Lucas, criado por maranhenses da cidade de Viana que nunca “brincaram boi” na terra natal, esse brinquedo estabelece, entre outros, um elo simbólico de identificação e pertencimento entre os migrantes que o inventaram e o estado de onde saíram. Entre os diversos elementos de ligação com o Maranhão que são acionados no âmbito da brincadeira – expressos na música, dança, culinária e no artesanato típicos, por exemplo – destacam-se práticas de rememoração e atualização do mito de perda e restituição do boi. (CARVALHO, 2004)

Sobre o Bumba-meu-boi, esta se apresenta como uma encenação, um drama; é a *brincadeira* onde cada sujeito *brincante* tem seu personagem. Laura Cavalcanti descreve da seguinte maneira:

A brincadeira aciona diferentes linguagens expressivas: há música (conjunto de instrumentos, voz cantada e falada); há bailados (coreografias específicas para personagens e fases da brincadeira); há também drama (sequências de ação nas quais interagem certos personagens da brincadeira). (Cavalcanti, 2006, p.74)

Pude perceber que o consumo de bebida alcoólica durante as apresentações e nos demais momentos de sociabilidade é muito comum por parte de alguns integrantes do grupo e motivo de preocupação para outros.

Tem os que bebem pouco, estão em uma festa e é comum o consumo de bebida, os que raramente bebem, como os gêmeos, por exemplo, e outros que acabam ficando embriagados, esses últimos são os alvos de preocupação de D. Cecília, D. Rosa, Mimi e dos gêmeos.

Algumas vezes, os que excedem na bebida, usam como argumento o consumo para aliviar no cansaço de *carregar* o Boi, por exemplo. Em uma das festas em Parada de Lucas, S. Paulo comentou que ficava incomodado com as mulheres reclamando dele estar bebendo demais e disse: “Tem que beber mesmo. Esse Boi é muito pesado, senão, não aguento, não. Eu sei o quanto dá para beber, pô...”, embora não fosse sempre ele que levasse o Boi e, nesse dia não era. Jamaica, que *carregou o Boi* também estava bebendo bastante.

Começavam a beber assim que chegavam à festa ou no caminho até o local de encontro para alguma apresentação. Dizem que é “pra esquentar”, ainda que a temperatura do ambiente estivesse agradável, nesse caso o esquentar não se refere a temperatura ambiente, está mais relacionado a um estado emocional e de consciência, onde se sintam preparados para começar a tocar e dançar. Após a apresentação do Boi, continuavam bebendo, ainda que aparentassem já estarem um pouco alterados e ficavam pela festa, iam trocar a roupa para outra apresentação que fossem fazer ou para voltarem para casa, mas continuavam bebendo enquanto tocavam e durante o caminho de volta para casa. Em uma das idas à Parada de Lucas em que a Companhia apresentaria o Boi depois da apresentação do Brilho de Lucas, houve uma briga durante o Bumba-meu-boi deste o Mariocas não pode fazer a apresentação.

Em pouco tempo as mulheres voltaram a demonstrar certa preocupação dizendo que não gostavam quando havia excesso no consumo de bebida porque essas situações ficam mais prováveis de acontecer, “Tá vendo? Acaba dando confusão. Essa porcaria dessa bebida.”, disse D. Rosa. Além da possibilidade de brigas e desavenças, outra preocupação era com a vulnerabilidade causada pela bebida e a volta sozinhos para casa.

No final das danças todos da Companhia voltam para o quintal da casa e é servido o jantar: angu à Baiana<sup>19</sup> e farinha d’água, que é degustada e comemorada quando está presente nas refeições. Nesse momento os gêmeos fazem questão de que todos estejam, inclusive os convidados que foram junto com o Mariocas. Conversamos sobre as apresentações, brincam uns com os outros, o Jamaica faz graça como se tivesse incorporado algum espírito ou fazendo gestos relacionados a um estereótipo feminino com jocosidade e riem dele ou dizem para ele se comportar com um homem, no sentido de ter uma postura mais adulta, sem muita palhaçada.

Depois de comer, geralmente, os gêmeos tentam reunir todos, perguntam se todos se alimentaram e começamos a arrumar as coisas para ir embora. Sempre tem uma pessoa que não é encontrada e fica a correria para que todos cheguem logo ao ônibus que levará até a Fundação Progresso, alguns ficam pelo caminho, descendo em locais próximos às suas casas. E nesse contexto, também aparece uma preocupação das

---

<sup>19</sup> Angu é um prato característico da cozinha brasileira e seu principal ingrediente é a farinha de milho, fubá. Quando é servido com miúdos de frango ou de boi cozidos é chamado de Angu à Baiana.

mulheres mais velhas com os que estão alcoolizados e vão para casa sozinhos, pois entendem que devido a embriaguez ficam mais vulneráveis a assaltos, por exemplo.



Figura 6 Bumba-meu-boi Mariocas. Imagem retirada do Facebook

### 3.2 Lapa e Madureira

Nos dias de apresentação do Jongo da Lapa, que acontecem nas últimas quintas-feiras do mês embaixo dos Arcos da Lapa, no Centro do Rio de Janeiro, frequentemente a Companhia é convidada para apresentar o Tambor de Crioula no intervalo da roda de jongo. De acordo com Rammon, o *Mariocas* começou com a roda junto com o Jongo da Lapa, no ano de 2002, mas ao contrário deste, eles não se fixaram no local a partir de uma rotina de apresentações e ensaios públicos.

Rodrigo Rosa em sua tese “Espetáculo urbano ou o urbano como espetáculo: a Lapa (en)cena” descreve a Lapa da seguinte maneira:

Marcado por um regime de tempo que presentifica as leituras do passado, a imagem de bairro revigorado passa a ser marcada pela tipificação e instrumentalização de um ideário de cidade e sociabilidade. Há, então, nos empreendimentos públicos e privados, o reforço de estereótipos, de leituras específicas de sociabilidade e solidariedade que, ao serem divulgados como memória histórica da Lapa, passam a ter papel preponderante na nova configuração espacial do bairro. Como a vida cotidiana é mais rica que arranjos imaginários específicos, constituída, portanto, de interações sociais conflituosas, identidades variadas, pluralidade de arranjos sociais etc, ao se eleger como estratégia de crescimento econômico e de vitalidade do espaço urbano elementos tipificados de passado, expõe as relações sociais a um tipo de vigilância e controle constantes, uma vez que não fazer parte do universo de sentido do que é proposto é tornar-se estranho, deslocado, não adaptado. (ROSA, 2014:38)

Enquanto Ana Casco diz em “Os Arcos da Lapa: um estudo de antropologia urbana” a partir de uma literatura sobre este espaço avalia que:

Ao crescimento da população correspondeu o surgimento de novos usos e a Lapa e seus arredores, mas a cidade como um todo, viram surgir para além das igrejas, das residências, quartéis e do comércio, clubes, teatros, escolas, tipografias, jornais, casas de cômodos, mocambos, favelas etc. É infinita a lista de personagens famosos, guardados pela história oficial ou não, que habitaram a região que vai da Lapa até a praça Tiradentes. É marcante o relato de sua transformação e decadência. (CASCO, 2007:89)

É possível perceber os processos cíclicos que a Lapa vive ao longo dos anos, em certos momentos tendo seu espaço utilizado para turismo com interesse de empresas e do próprio estado, em outros deixada de lado esquecida pelo poder público e pelo

marketing. Todavia, a presença de pessoas em busca de bares e atividades culturais e a pluralidade do público presente na Lapa aparece quase como uma constante.

Desde os anos 20 a Lapa é famosa por botequins, cabarés e casas de jogos, sendo um local de muita musicalidade e boemia. Entre as décadas de 80 e 90 passou por um processo de restauração, voltando a ser um ponto importante de encontro de indivíduos de variadas classes sociais e sendo um espaço democrático, apesar de ter lugares específicos que são direcionados a determinado público. Como Michael Hershmann (2007) mostra, nos últimos anos, a Lapa tem passado por profundas transformações, valorizando-se este espaço urbano através da música. O autor cita o samba e o choro como principais motores de uma ressignificação a partir do caráter cultural deste espaço, atraindo jovens, interesses econômicos e setores da esfera de políticas públicas.

Dessa forma, é também nas ruas da Lapa que grupos ligados à cultura popular, num sentido abrangente e amplo, encontram espaço e público para seus ensaios e apresentações. O *Jongo da Lapa*, *Dandalua* e até mesmo a *Companhia Mariocas* têm ali um espaço onde podem exercer suas manifestações culturais e mais que isso, um espaço reconhecido não só pelos grupos e companhias que fazem uso do espaço, mas também pelo público que frequenta e não está diretamente ligado a nenhum movimento cultural, mas que se identifica e participa.

Nas rodas que acontecem no meio da semana são poucos os integrantes da Companhia que comparecem. Acredito que isso aconteça por algumas razões, uma delas é o fato de quase todos os integrantes trabalharem durante a semana e a roda terminar já de madrugada atribula a rotina.

Nos dias de jongo, quando chegamos antes do início da roda, têm poucas pessoas e a maioria do grupo Jongo da Lapa. A roda de jongo tem início às 21 horas não tendo hora para acabar, indo até uma ou duas da manhã. Apesar de acontecer à noite e no meio da semana, existe um público com cerca de trinta pessoas, entre eles alguns estrangeiros.

É durante o intervalo da roda de jongo que a Companhia apresenta o Tambor de Crioula. O começo do Tambor acontece na afinação dos instrumentos para a apresentação. Faz-se uma pequena fogueira com alguns pedaços de madeira, em seguida, os três tambores, o *tambor grande*, o *meião* (de tamanho médio) e o *crivador* (tambor menor) são colocados em volta da fogueira. Esses tambores são feitos

de madeira e cobertos com um pedaço de couro preso por cravelhas, sendo necessário esquentar o couro a fim de que se consiga a afinação do instrumento.

Depois de aquecidos e afinados os tambores são levados para uma roda formada só por mulheres. Somente os homens podem tocar o tambor, assim como só as mulheres podem ir até o centro da roda para dançar. São três *coureiros* que tocam os tambores com as mãos e um toca no comprimento do *tambor grande* com *matraca*. As *coureiras* usam saias rodadas e floridas, camisa rendada, um torço na cabeça além de pulseiras e colares coloridos. Os homens que estão no tambor cantam toadas já conhecidas ou improvisadas, em seguida começa-se a tocar os tambores e as mulheres que estão na roda acompanham com palmas e canto. Algumas são sempre tocadas e fazem referência a São Benedito:

"Meu São Benedito,  
Eu sou seu escravo  
Se morrer em vossos pés  
Eu sei que eu me salvo"

Enquanto um dos *coureiros* canta: “*eu to chamando coureira, eu to chamando coureira...*”, as *coureiras* que estavam em fila aguardando o início do Tambor passam na frente dos três tambores formando a roda.

Uma *coureira* entra na roda e cumprimenta os três tambores, passando por eles enquanto dança. A coreografia é individual e livre, com muitos giros e movimentos de pernas, quadril, braços e cabeça e seguindo a marcação dos tambores. Depois de cumprimentar os tambores a *coureira* vai até o centro da roda e continua a dançar, até que outra *brincante* entre na roda, passe pelos tambores e realizem a *pungada*, movimento onde as duas mulheres se aproximam, tocando-se na altura do umbigo.

Boa parte do público é de jovens e universitários, é um público diferente dos que costumam participar dos eventos onde a Companhia organiza junto com a colônia maranhense ou nas apresentações em Parada de Lucas.

Ainda que em Parada de Lucas e no Morro do Querosene, em São Paulo exista um público classe média universitária, de pesquisadores e afins, a organização é feita por maranhenses e essa identidade comum me parece sobrepôr ao status social que cada maranhense ou núcleo familiar possa ter. É verdade que nem todos que fazem parte da organização e que integram esses grupo são maranhenses, mas existe uma forma que

esses maranhenses se relacionam, como as constantes brincadeiras, as recorrentes conversas e comentários “salientes”, como eles dizem, a pouca privacidade, a forma como cativam e acolhem ao mesmo tempo que observam e criticam... tudo isso é muito presente, fazendo com que quem seja de fora precise ser inserido. O que quero dizer aqui é que existe uma forma de se relacionar que reflete nas apresentações e é percebido por alguns integrantes da Companhia que dizem não se sentir à vontade nas rodas que acontecem na Lapa, por exemplo.

A *Companhia Mariocas* costuma ser convidada pelo *Fuzuê de Aruanda*, grupo de danças afro-brasileiras, para uma apresentação embaixo do Viaduto Negrão de Lima, localizado no bairro de Madureira. O bairro de Madureira faz parte da Zona Norte da cidade do Rio e abriga a sede de duas importantes escolas de samba: a Portela e a Império Serrano.

Naquele espaço acontece com frequência a realização de eventos culturais como os bailes de charme<sup>20</sup> que acontecem há mais de 20 anos, rodas de capoeira, etc. Por ser um espaço aberto ao público e conhecido pelas variadas atividades que ocorrem ali, existe uma espécie de acordo para a utilização do espaço entre os que fazem uso do local.

O evento começou por volta das 19 horas, um horário interessante, já que, coincide com o horário de intensa circulação de pessoas que utilizam o trem no trajeto trabalho – casa, permitindo certa visibilidade e que muitos dos que dançam e tocam na roda possam participar da roda, já que a maioria trabalha em horário comercial comum.

Os integrantes do Mariocas usavam camisas iguais, com o nome e o símbolo da Companhia, o que os deixava destacados dos demais artistas. Os transeuntes que passavam próximo de onde os grupos estavam organizados viam a movimentação e se aproximavam para assistir e participar das danças.

O início da roda aconteceu com o *Fuzuê de Aruanda* e o *Jongo da Lapa* fazendo uma roda de Jongo. Os homens do *Mariocas* revezavam entre tocar os tambores do Jongo e fazer a lareira para aquecer os tambores que seriam usados para o Cacuriá; as mulheres do grupo entravam na roda para dançarem Jongo. Muitos espectadores se aproximavam, uns mais distantes, outros quase formavam outra roda em volta da já formada.

---

<sup>20</sup> Charme refere-se a um estilo de música que foi muito difundido entre os anos 80 e 90 e que tem influências do Soul e do Funk característicos dos Estados Unidos.

Houve uma pausa e em seguida o Coco de roda, que durou pouco tempo, só até os tambores (para o Tambor de Crioula) estarem devidamente afinados. Era um clima descontraído, o Coco não tem “regras” como o Jongo, aproximando as pessoas que estavam assistindo a ponto de algumas se arriscassem a entrar na roda.

Ao final da apresentação do Coco de roda, começou o Cacuriá, sua dinâmica é da seguinte maneira: formam-se pares em um grande círculo, os músicos tocam o tambor e cantam uma música que conta uma história e à medida que vão cantando, os que estão em pares, formando um círculo, têm que fazer os movimentos relacionados ao que foi cantado. As letras têm caráter cômico e ambíguo, levando a execução de movimentos um pouco sensualizados.

“Eu sou eu sou eu sou  
Eu sou jacaré poiô  
Eu sou eu sou eu sou  
Eu sou jacaré poiô  
Sacode o rabo jacaré  
Sacode o rabo jacaré  
Eu sou jacaré poiô”  
(Autor desconhecido)

Os grupos *Fuzuê de Aruanda*, *Jongo da Lapa* e *Companhia Mariocas* utilizam o espaço urbano para difundir a arte com a qual se identificam. Tentam fazer as apresentações ou até mesmo ensaios nos mesmos espaços e horários, assim, os que frequentam aquele ambiente vão tomando conhecimento sobre quem são aquelas pessoas. Mas não se fecham nesses espaços. Participam de eventos, festas, onde conhecem outros músicos e assim vão montando uma rede de relações. Naquele dia, por exemplo, o grupo *Fuzuê de Aruanda*, que é daquela região e frequentemente faz apresentações no Viaduto de Madureira, convidou o *Jongo da Lapa* e o *Mariocas*. Todos acabam tocando e participando das danças um do outro, tornando maior o número de pessoas participando e a visibilidade para as apresentações.

Pude perceber que, tanto nas rodas que acontecem em Madureira e na Lapa, aparece uma competitividade entre as mulheres dos diferentes grupos de dança que compõem a roda. Os homens se relacionam de modo cordial uns com os outros, revezam nos tambores, não só por ser uma atividade cansativa, mas para possibilitar que os interessados possam fazer parte da roda, não só dançando – no caso do jongo - , mas também tocando os tambores; existem também os que só ficam no revezamento dos

tambores, outros que só participam dançando na roda. Entre as mulheres, aparece uma certa competitividade entre as mulheres mais novas (entre vinte e trinta anos) de grupos diferentes. A competição acontece dentro da roda, no momento da pungada, quando algumas vezes, uma brincante foge da punção para permanecer mais tempo dançando na roda.

Outro aspecto que penso ser importante é que apesar de ambas as rodas acontecerem em locais públicos onde costumam acontecer atividades relacionadas a danças, jogos de capoeira e afins, a relação das pessoas com o espaço acaba sendo diferente nesses dois ambientes. Desse modo, ainda que exista um discurso da Lapa ser um espaço construído e aberto a muitos desses movimentos tidos como populares é importante pensar que noção de popular é essa, e para que população é voltada.

No primeiro dia que fomos à Lapa havia algumas pessoas próximas aparentando viverem em condições de extrema pobreza e nenhuma delas, por mais que olhassem e ficassem atentas às rodas se aproximou em momento algum. Alguns dos que faziam parte da atividade que estava acontecendo embaixo dos Arcos observavam as pessoas em situação de rua com certo incômodo, receio de que se aproximassem e hostilidade para que não o fizessem.

A roda que acontece embaixo do Viaduto Negrão de Lima, em Madureira, tem um horário para começar e terminar. Em um dos dias que fui com o Mariocas, eles tiveram que terminar às pressas porque havia um grupo de capoeira esperando o espaço ficar livre para a realização de sua aula.

Além disso, ao contrário do que observei na Lapa, todas as pessoas que passavam perto do viaduto e viam a movimentação se aproximavam para assistir e participar das rodas de coco, jongo, ciranda... os moradores locais, estudantes universitários, pessoas em situação de rua que estavam próximas e sem hostilidade dos que organizam e fazem parte frequentemente da roda.



Figura 7 Roda de Tambor de Crioula em Madureira. Acervo pessoal 07/2012

### 3.3 Réveillon em Copacabana

A consolidação da Zona Sul praiana como polo de atração de moradores e visitantes se fez acompanhar também de uma não menos drástica mudança nos sistemas de acesso que a ligavam ao restante da cidade. São dos anos 1940, por exemplo, a duplicação do Túnel Novo e a implantação de linhas de ônibus de Copacabana para a Zona Norte e os subúrbios, o que colaborou sobremaneira para o aumento da população flutuante. Anunciada como uma verdadeira “cidade-bairro”, Copacabana deixava de ter na distância um entrave à sua ocupação. Invertia-se o mapa comercial, simbólico e turístico da cidade, e a zona atlântica passava, sem cerimônia, ao centro da cartografia carioca. (O’DONNEL, 2013:220)<sup>21</sup>

A Companhia Mariocas costuma fazer apresentações em espaços com bastante trânsito de pessoas, como já foi dito, principalmente lugares que remetam ao que seria a

---

<sup>21</sup> A invenção de Copacabana: culturas urbanas e estilos de vida no Rio de Janeiro (1890-1940). Julia O’Donnel. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

cultura popular. Nesse caso, os pontos turísticos da cidade do Rio de Janeiro também se encaixam nos espaços interessantes para divulgação do Mariocas.

Fazendo com que a companhia esteja presente desde os bairros da Zona Norte do Rio, aos mais procurados turisticamente e que ficam situados em áreas consideradas mais nobres da cidade, como a praia de Copacabana. Permitindo uma troca constante entre o grupo e os demais que frequentam o espaço. Dessa forma,

Na medida em que são enredadas nessas diversificadas correntes de cultura presentes em seus habitats, as pessoas, como seres culturais, provavelmente estão sendo moldadas, e modelam a si mesmas, por peculiaridades de sua biografia, gosto e cultivo de talentos. (Hannerz, 1997, p.18)

A praia de Copacabana é conhecida internacionalmente, faz parte do roteiro turístico da cidade e durante todo o ano é visitada por turistas de outros estados do país e de outros países. Nos dias de Carnaval tem suas ruas ocupadas por Blocos de Carnaval e foliões e é quando o Bloco Tradicional Mariocas, depois de alguns meses de ensaio, leva o batuque Maranhense para fazer parte do Carnaval. Mas, não é só nesse momento que a Companhia é presença garantida.

Durante o réveillon milhares de pessoas dos lugares mais diversos vão até a praia, que é conhecida internacionalmente por ser palco de uma bela e longa queima de fogos e de shows gratuitos em palcos montados pela praia.

No dia trinta e um de dezembro todo um esquema de transporte é montado para que as pessoas consigam ter acesso à praia e para que comporte a todos. Devido a isto, a avenida principal é interditada, sendo liberada para os que vão assistir aos shows promovidos pela prefeitura da cidade enquanto esperam o novo ano chegar.

A orla da praia é organizada espacialmente por postos– locais que possuem estrutura para os salva-vidas e banheiros. Próximo a cada um é montado um palco com shows de músicos brasileiros para que a multidão seja diluída por toda a extensão de faixa de areia e pela orla.

Todos os anos que os gêmeos Ramon e Rômulo não viajam ao Maranhão para as festas do final de ano, Natal e réveillon, o destino é a Praia de Copacabana, montam duas tendas no posto 4 da mesma praia já citada e fazem o réveillon do Mariocas junto com os demais integrantes do grupo e, ao final dos shows promovidos pela prefeitura da cidade, começam a “própria festa” fazendo roda de Cacuriá e Tambor de Crioula.

As tendas brancas ficam juntas e ornamentadas cada uma com a bandeira do Maranhão, que é o ponto de referência, já que a praia fica lotada de pessoas e outras

tendas. Ao lado da tenda do *Mariocas*, havia outra, um grupo de pessoas da Paraíba, em que alguns já conheciam o Ramon e o Rômulo de anos anteriores, pois também sempre passavam o réveillon no mesmo local da praia. Assim como fazem em Madureira, fazendo com que passem a fazer parte daquele território, sendo reconhecido pelos frequentadores.

Além das tendas, havia uma estrutura para proporcionar um ambiente agradável tendo em vista que ficariam ali até o dia seguinte. Havia uma mesa grande, feita com dois cavaletes e uma estrutura de madeira, cadeiras e bancos, quatro isopores grandes com bastante cerveja, água, refrigerantes e frutas. Três barracas de camping montadas para as crianças e para os adultos que preferissem descansar ou precisassem tirar um cochilo durante a madrugada.

Os convidados chegaram entre dezoito horas e vinte e duas horas. A maior parte era de pessoas que fazem parte do grupo com suas famílias, amigos próximos e, com exceção de três pessoas das mais de trinta pessoas que estavam ali, todas eram maranhenses.

Estavam localizados bem próximos ao palco onde acontecem shows e os assistiam dali. Os transeuntes que iam jogar flores no mar, ver o show mais de perto ou já escolher um lugar para ver a queima dos fogos passavam pelo grupo e observavam, alguns perguntavam se as cervejas estavam à venda, outros ficavam curiosos pelos tambores que ficava um pouco a frente das tendas, delimitando o espaço. Naquele momento era a família *Mariocas* que estava confraternizando, não era a Companhia *Mariocas* que estava apresentando suas danças.

Quinze minutos para a meia-noite os gêmeos reuniram todos em uma roda, fizeram um discurso de agradecimento aos que estavam ali e avisaram que o tambor seria em homenagem à Dona Cecília, matriarca do grupo que faleceu no dia vinte e três de dezembro daquele ano. Ficaram todos muito emocionados, mas disseram que D. Cecília era muito alegre e era assim que tinha que ser naquela noite.

Somente ao término dos shows no palco, por volta das três horas da manhã, os gêmeos botaram os tambores para esquentar e começaram a tocar outros instrumentos para atrair a atenção das muitas pessoas que ainda estavam pela praia. As mulheres foram colocando as saias, enquanto um tambor ainda estava sendo afinado pelo calor do fogo e as pessoas estavam se aproximando, começou o *Cacuriá*. Nesse momento, é a Companhia *Mariocas* com o intuito de levar a “cultura maranhense” através de suas danças e brincadeiras para os que ali estavam. Agora, o outro, passa a ser bem-vindo,

não que no momento não o fossem anteriormente, mas no momento anterior, estavam fortalecendo seus próprios laços.

Entendo estes momentos singulares a partir da leitura de Barth sobre as fronteiras:

As fronteiras às quais devemos consagrar nossa atenção são, é claro, as fronteiras sociais, se bem que elas possam ter contrapartidas territoriais. Se um grupo conserva sua identidade quando os membros interagem com os outros, isso implica critérios para determinar a pertença e meios para tornar manifestas a pertença ou exclusão. (BARTH, 2011:195)

Para que houvesse uma boa interação entre a Companhia e o público e as brincadeiras pudessem acontecer, a dinâmica do Cacuriá foi explicada, formando logo em seguida a roda em pares. Rômulo permaneceu no meio da roda com um apito, direcionando, animando e controlando a brincadeira. Algumas pessoas que não fazem parte do grupo foram se aproximando, entre turistas brasileiros e estrangeiros, alguns não estavam mais sóbrios, o que muitas vezes dificultava a dinâmica do Cacuriá. Isso porque apesar de ter uma coreografia um pouco provocativa, não pode ser desrespeitosa, o que fez com que os gêmeos ficassem atentos e chamassem atenção sempre que viam algum rapaz apertando mais a parceira do que acompanhando o ritmo dos tambores.

De todo modo, o controle feito pelos gêmeos não era agressivo, bastante incisivo sim, acalmando os mais animados, mas sempre em tom de brincadeira, afinal de contas, é o público que está ali que dá sentido a existência da *Companhia Mariocas*. Ela existe socialmente – e nesse sentido, também seus integrantes – através da troca e do reconhecimento dos que observam, interagem e às vezes os procuram depois, aumentando o número de componentes do grupo ou ampliando sua rede de relações.

Logo que o Cacuriá chegou ao fim, deu início a uma roda de Jongo, que durou pouco tempo. Assim que finalizou a roda, uma menina de São Paulo chegou afobada, falando que tinha ouvido de longe o tambor e ido atrás. Explicou que sempre ia ao Morro do Querosene, onde tem o grupo de Bumba-meu-boi Cupuaçu, grupo que faz parte da rede de relações do Mariocas e que vez ou outra convida a Companhia para apresentações nas festas em homenagem ao Boi. Desse modo, ela fazia parte da rede de relacionamentos do Mariocas e teve seu pedido atendido quando demonstrou interesse em uma roda de Coco. Ramon dançou com a moça, que agora era uma convidada.

Assim que os três tambores, que são o *tambor grande*, o *meião* (de tamanho médio) e o *ocrivador* (menor tambor) estavam afinados, teve início o Tambor de Crioula.

Havia uma expectativa por parte dos integrantes do Mariocas para o Tambor, era em homenagem à D. Cecília, primeiro tambor depois do seu falecimento. Ao contrário das rodas anteriores, que estavam descontraídas e mais voltadas para os que estavam ali assistindo, essa foi assumido um ar mais sério.

Foi explicado aos que assistiam e vez ou outra interagiam através das danças, que em hipótese alguma homens poderiam entrar na roda; a mulher que entrasse na roda teria que estar de saia longa (havia saia do Mariocas para o público), deveriam passar pelos tambores, *pungar* e voltar aos tambores para dançar na frente de cada um, cumprimentando-os.

Teve início o Tambor de Crioula. Pouco tempo de Tambor, um espectador entrou na roda, os gêmeos levantaram e reclamaram incisivamente com o rapaz, que saiu bastante constrangido. Algumas turistas estrangeiras entraram na roda, sem seguir o processo ritualístico do Tambor de Crioula, e agindo de modo considerado desrespeito ao dançaram de costas para os tambores, o que logo foi repreendido pelos *coureiros* e pelas *coureiras* que estavam na roda começaram a guiar, explicando o procedimento para dançar no meio da roda, é comum as *coureiras* agirem dessa maneira, quando as mulheres que estão dançando pela primeira vez esquecem-se de algum procedimento importante, mas era difícil manter o controle: além do idioma diferente, que dificultou a comunicação, estavam bastante embriagadas.

Ao final, o público já havia percebido a dinâmica do grupo e não houve mais contratempos. Quando o Tambor chegou ao fim, algumas pessoas procuraram os gêmeos para saber de onde eram, onde costumavam frequentar e eles respondiam que todos os anos estavam ali no posto 4, no mesmo local. Havia dois maranhenses que ficaram encantados com o grupo e trocaram contatos, outras pessoas que já os conheciam de apresentações da Companhia em réveillons anteriores os cumprimentaram.

É interessante notar que nesse ambiente, para a maior parte das pessoas que demonstram interesse pelo grupo, eles respondem que estão ali todos os anos, sem muitos detalhes sobre os lugares em que costumam se apresentar. É verdade que não costumam ter uma rotina pré-estabelecida de apresentações e apesar da inauguração da Casa do Maranhão— seu espaço é utilizado para guardar os instrumentos e para os ensaios do *Bloco Tradicional Mariocas* — as apresentações continuam não tendo um local fixo e dias específicos de apresentações.

Dessa forma, é possível perceber a importância das apresentações em espaços públicos, permitindo a formação de uma rede de relações que reconstrói determinados espaços. Nesse caso, a praia de Copacabana, que é transformada na época do réveillon, ainda que a Companhia não esteja na programação da Prefeitura e no palco oficial.

Arjun Appadurai, que em seu texto sobre Etnopaisagem, traz questões sobre um mundo desterritorializado, no sentido de grupos estarem em constante mudança, reconstrução e intenso diálogo não só com outros grupos, mas com o espaço que ocupam e transitam.

Sobre o processo de etnografar a partir dos territórios que a Companhia circula, se mostrou como um desafio, já que as construções de fronteiras e identidades, formas de interação e relações não são homogêneas e sólidas. (Marcus, 1991)

Ao lidar com um grupo em constante movimento territorial e construções identitárias e relacionais, não existem dados fixos de como eles lidam com essas questões, essas são acionadas de formas distintas. Muitas vezes os dispositivos acionados são desconhecidos, sendo necessário participar, de fato, dos circuitos em que se inserem.

No entanto, mapear os percursos dos grupos e acompanhá-los nas rotas pela cidade impõem desafios à pesquisa etnográfica. Para adentrar nesses circuitos, não basta observar, participar, perambular, flunar. Identificado pelo grupo, o pesquisador é inserido em um circuito de reciprocidade, característico das sociabilidades festivas (em suas continuidades e mudanças), e muitas vezes não conseguimos dominar os códigos que perpassam as trocas. (Osório, 2012:253)

Assim, é possível perceber o quanto esses fluxos percorridos são dinâmicos e proporcionam alguns aspectos importantes para a manutenção da Companhia Mariocas enquanto grupo étnico, possibilitando o fortalecimento de suas identidades maranhenses, através de fluxos que se dão nos seus bairros a aspectos globais. (Barth, 2011; Osório, 2012)

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Neste trabalho tive como objetivo investigar o grupo cultural *Companhia Mariocas*, os usos da "cultura popular maranhense" enquanto categoria social, permeando relações sociais e sendo parte de experiências constitutivas de identidade regional.

A partir da observação participante, percebi a relação social estabelecida entre os integrantes da *Companhia Mariocas*, que se reivindica como um grupo de cultura popular, que vai além de uma sociabilidade estabelecida entre integrantes de um mesmo grupo de dança. Os migrantes e os demais que de algum modo são próximos à Companhia, relacionam-se para além de ensaios e apresentações. Muitas vezes, estes ensaios da Companhia possibilitam o encontro e a troca entre essas pessoas, que compartilham de histórias comuns por serem migrantes, mas também reinventam – no melhor sentido que essa palavra possa ter – suas memórias de modo a compartilharem lembranças de lugares, infância, eventos, alimentos, dividindo não só lembranças e vivências presentes, mas passadas também.

A proximidade estabelecida entre os integrantes apesar de discussões, desentendimentos ou a pouca assiduidade de alguns, permanece ao longo do tempo e não aparece somente em momentos de dificuldades, mas também nos festejos. Dessa maneira, a partir de uma memória coletiva que se faz comum, ressignificam suas histórias de vida individuais, e constantemente as recriam.

As pessoas do *Mariocas* costumam cobrar dos diretores do grupo, Rammon e Rommulo, um maior profissionalismo e esses, por sua vez, frequentemente fazem o mesmo com os integrantes quando estes não levam os ensaios com a seriedade que se espera ou passam meses sem ir a apresentações.

Mas, me parece, que a informalidade da *Companhia Mariocas* não se explica por haver uma sociabilidade familiar que se sobrepõe à relação formal necessária para a constituição de um grupo de dança. Muitas vezes se referem a eles mesmos como a família *Mariocas* e, acredito que seja esse o caminho para entender suas dinâmicas, atrasos, discussões, fofocas e sociabilidades.

Quando adentram madrugada em apresentações que não recebem nenhum cachê e dançam, brincam, participam com sorrisos largos, independente de quantas horas trabalharam naquela semana e se terão algumas horas de sono antes do trabalho do dia seguinte.

Dessa forma, o resgate e a manutenção do que acreditam ser o tradicional da cultura popular maranhense, entendendo-a para além das danças, mas presente nas comidas, no sotaque, em determinadas formas de sociabilidade constituem importante viés da identidade do *Mariocas*, permitindo que se sintam inseridos e proporcionando pertencimento desses maranhenses no Rio de Janeiro.

## Anexos



Figura 57 Ensaio na Pavuna/2014



Figura 6 Bloco de Carnaval/2014





Figura 7 Instrumentos Bumba-boi- casa do Maranhão/ 2014



Figura 8 Esquentando Tambores/2014



Figura 9D. Cecília- Casa do Maranhão/2011



Figura 10 Romullo e Rammon- Casa do Maranhão /2014



Figura 11 Companhia Mariocas. Acervo de fotos Companhia Mariocas

## Referências Bibliográficas

- APPADURAI, Arjun. Etnopaisagens globais: notas e perguntas para uma antropologia transnacional. In: *Dimensões culturais da globalização*. Lisboa: Teorema, 2004, p. 71-93.
- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. *O "urrou" do boi em Atenas - Instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão*. IFCS/UEC, 2004.
- ABREU, Martha. Cultura popular e relações de poder nas comemorações do Divino Espírito Santo no Rio de Janeiro do século XIX. In: *Divino toque do Maranhão / organização de Luciana Carvalho*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005, p. 7-21. [Série Encontros e Estudos; 9]
- CARVALHO, Luciana Gonçalves de. Os brincantes de Lucas e histórias de um boi migrante. *Travessia* (São Paulo), São Paulo, v. 49, p. 40-45, 2004.
- \_\_\_\_\_. "O boi não faz mais matança": folclorização, patrimonialização e outras transformações na brincadeira do boi. Trabalho apresentado na 29ª Reunião Brasileira de Antropologia, realizada entre os dias 03 e 06 de agosto de 2014, Natal, Rio Grande do Norte
- CASTRO, Ana Lúcia de. Bumba-meu-boi em São Paulo: a ressignificação da tradição. In: *Proj. História*, São Paulo, (28), pp. 185-194, jun. 2004.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Cultura e saber do povo: uma perspectiva antropológica. *Revista Tempo Brasileiro. Patrimônio Imaterial* n° 147, pp. 69-78. Ed. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro. Out-Dez/2001.
- \_\_\_\_\_. Duas ou três coisas sobre folclore e cultura popular. pp. 28-33. *Ministério da Cultura*. Brasília, 2005
- \_\_\_\_\_. Tema e Variantes do Mito: Sobre a Morte e a Ressurreição Do Boi. *Mana* 12 (1), pp. 69-104, 2006
- \_\_\_\_\_. Tempo e Narrativa nos Folguedos do Boi. In: *Revista Pós Ciências Sociais* – São Luís, v. 3, n. 6, jul/dez. p. 61-88, 2006

- 
- \_\_\_\_\_. Por uma antropologia dos estudos de folclore. O caso do Maranhão. In: *Amazônia, desenvolvimento, meio ambiente e diversidade sociocultural*. São Luís, MA: EDUFMA, 2009b. p.199-218
- 
- \_\_\_\_\_; BARROS, Myriam Lins de; VILHENA, Luis Rodolfo; SOUZA, Marina de Mello e ARAÚJO, Silvana. Os Estudos de Folclore no Brasil. Seminário Folclore e Cultura Popular. *Série Encontros e Estudos*. Vol 1. Rio de Janeiro. Instituto Nacional do Folclore. Funarte. MinC. 1992. Pp. 101-112
- CORREIA, Mayã Martins. *Entre portos imaginados: construções urbanísticas pensadas a partir do projeto Porto Maravilha, cidade do Rio de Janeiro*. Dissertação de Mestrado em Antopologia, Universidade de São Paulo, 2013.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. "Cultura" e cultura: conhecimentos tradicionais e direitos intelectuais. IN: *Cultura com aspas*. Ed: CosacNaif, 2009. São Paulo
- DELGADO, Ana Luiza de Mendes. "Só precisa rebolar?" *Performance e Dinâmica Cultural no Cacuriá Maranhense*. Dissertação de Mestrado em Antropologia, Universidade Federal de Pernambuco, 2005.
- DIAS, Juliana Braz. *Devotos e Conterrâneos*. In: *Anuário Antropológico/2004*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2005: 119-147
- CASCO, Ana Carmem Amorim Jara. *O ARCO DAS LAPAS: um estudo de antropologia*. PPGAS/UFRJ, 2007
- LIMA, Roldão. Histórico. IN: *Tambor de Crioula ritual e espetáculo*. (Org) Sérgio Ferretti. Comissão Maranhense de Folclore. 3ªed, 2002, MA
- FERRETTI, Sérgio. Relação entre Tambor de Crioula e turismo. IN: *Tambor de Crioula ritual e espetáculo*. (Org) Sérgio Ferretti. Comissão Maranhense de Folclore. 3ªed, 2002, MA
- FERRETI, Sérgio. *O Tambor de Crioula hoje e há 30 anos*. São Luiz do Maranhão, 2006.
- 
- \_\_\_\_\_. Festa do Divino no Maranhão. In: *Divino toque do Maranhão / organização de Luciana Carvalho*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005, p.23-31. [Série Encontros e Estudos; 9]

- GONCALVES, Jose Reginaldo. Sistemas culinários como patrimônios culturais. In: *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. (Org.) José Reginaldo Santos Gonçalves, Rio de Janeiro, 2007. p.158-174
- GONÇALVES, Ana Beatriz Cunha. *Grupo Mariocas: cultura popular e identidade social entre maranhenses no Rio de Janeiro*. Monografia – Graduação no Curso de Ciências Sociais, Universidade Federal Fluminense. Niterói, 2013.
- GONÇALVES, Renata; OSÓRIO, Patrícia. Dança e Culturas Populares. In: *ACENO*, Vol. 1, N. 2, 2014, p.12 – 24.
- HANNERZ, Ulf. Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da Antropologia Transnacional. *Mana*, v. 3, n. 1, p. 7-39, 1997.
- LINS DE BARROS, Myriam. (org). Família e gerações. Rio de Janeiro: FGV, 2006.
- \_\_\_\_\_. Memória e Família. *Estudos Históricos*. v. 2, nº 3. Rio de Janeiro, 1989.
- LOBO, Andréa de Souza. Mantendo Relações à Distância. O papel do fluxo de objetos e informações na configuração de relações familiares transnacionais em Cabo Verde. In: *Lugares, pessoas e grupos: as lógicas do pertencimento em perspectiva internacional*. organizador, Wilson Trajano Filho 2ª ed. Brasília: ABA Publicações, 2012. p.29-46
- MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. In: *Revista de Antropologia*, v. 34, São Paulo, 1991
- MANHÃES, Juliana Bittencourt. *Memórias de um corpo brincante: a brincadeira do Cazumbano Bumba-meu-boi maranhense*. Rio de Janeiro: PPGAC/CLA/UNIRIO, 2009
- MONTEIRO, Mariana M. A Estética Relacional e a festa do Boi no Morro do Querosene em São Paulo. In: *Anais do Encontro Internacional de Antropologia e Performance (EIAP) 25 de setembro a 1 de outubro de 2011* Coordenação geral: John Cowart Dawsey, Regina Polo Müller. São Paulo: Napedra: FFLCH DA/USP:IA/UNICAMP, 2012.
- OSORIO, Patrícia. Os Festivais de Cururu e Siriri: mudanças de cenários e contextos na cultura popular. In: *Anuário Antropológico*, v. 2011/1, p. 237-260, 2012.

- PEREIRA, Carla Rocha. *Devoção e identidade: A festa do Divino Espírito Santo da Colônia Maranhense no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: PPGSA/IFCS/UFRJ, 2005.
- \_\_\_\_\_. O espaço da festa: reflexões sobre a celebração do Divino Espírito Santo na Colônia Maranhense no Rio de Janeiro. In: *Divino toque do Maranhão / organização de Luciana Carvalho*. Rio de Janeiro: IPHAN/CNFCP, 2005, p.57-71. [Série Encontros e Estudos; 9]
- ROSA, Rodrigo de Moraes. *Espectáculo urbano ou urbano como espetáculo: a Lapa (en)cena*. IPPUR/UFRJ, 2014
- O'DONNELL, Julia. *A invenção de Copacabana*. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.
- POUTIGNAT, Philippe; STREIFF-Fenart, Jocelyne. *Teorias da Etnicidade: seguido de grupos étnicas e suas fronteiras de Fredrik Barth*. 2.ed. São Paulo: Ed. Unesp, 2011.
- TAVARES, Eliane dos Reis. Em nome da "cultura": porta-vozes, mediação e referências de política pública no Maranhão. In: *Sociedade e Estado*, vol. 25, núm. 3, 2010, pp. 499-523 Universidade de Brasília, Brasília,
- VIANNA, Hermano. Tradição da Mudança: A Rede das Festas Populares Brasileiras. Patrimônio Imaterial e Biodiversidade. *Revista do Patrimônio*, nº 32 / 2005
- VILHENA, Luís Rodolfo. *Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro 1947-1964*. Rio de Janeiro, FUNARTE, 1997.

