

Flora Moana Mascelani Van de Beuque

**ENTRE A “RODA DE BOI” E O MUSEU:
UM ESTUDO DA “CARETA DE CAZUMBA”**

Trabalho apresentado no 33º Encontro Anual da Anpocs no
GT 29: Patrimônios, Museus e Ciências Sociais.

Rio de Janeiro - 2009

Introdução

Esta pesquisa tem como objetivo realizar uma etnografia acerca da produção, uso e circulação da “Careta de Cazumba” por diferentes contextos sociais. Esta máscara, originalmente produzida para ser utilizada na festa do “Bumba-meu-boi” maranhense, transita por outros contextos sociais, sendo apresentada como objeto de contemplação e veiculação de sentidos em diversos espaços museais como: o Museu do Folclore Edison Carneiro e o Museu Casa do Pontal, ambos no Rio de Janeiro; o Museu Afro-Brasileiro em São Paulo e a Casa do Maranhão em São Luís, entre outros.

A máscara é classificada de diferentes maneiras dependendo do contexto em que está inserida. No contexto da festa, é chamada de “careta” e compõe o personagem “Cazumba”, característico dos grupos de “Bumba-meu-boi” originários da região da Baixada maranhense. Nos museus acima citados é exposta para o público, podendo ser classificada em diferentes rubricas dependendo do enquadramento dado pela instituição ao objeto: “arte popular”, “arte afro-brasileira”, “artefato cultural”, etc..

Nas últimas décadas, o estudo dos objetos, de sua produção, circulação e uso tem se mostrado bastante rentável para a análise antropológica, o que ocasionou o crescimento da produção bibliográfica sobre o tema. Colocar no centro da etnografia as “coisas” tem se revelado frutífero para a compreensão das dimensões culturais e sociais da vida coletiva. Os sentidos atribuídos aos objetos num determinado grupo social, informam não apenas como é pensada ali a cultura material, mas também a respeito da cosmologia geral do grupo, das práticas culturais, da visão econômicas, *ethos* e das relações sociais ali travadas. Na verdade, em estudos sobre a contemporaneidade, é muito difícil pensar em objetos que circulem apenas dentro de um grupo social limitado, cujos integrantes compartilhem visões de mundo semelhantes.

Sabe-se que o trânsito de objetos entre grupos não é um fenômeno restrito à contemporaneidade, sendo possível encontrá-lo nos mais remotos períodos históricos do ocidente e de outros grupos culturais. Porém, é inegável que as trocas entre os mais diferentes grupamentos humanos ao redor do mundo se intensificaram depois da Revolução Industrial. Uma consequência disto é a facilidade de encontramos a

existência de objetos que circulam por diferentes mãos, por diferentes contextos sociais, sendo classificados de diferentes maneiras.

Uma carteira de pano que foi produzida na China e chega às lojas populares do Rio de Janeiro, o tênis “Nike” com patente americana que inspira a produção do sapato “Mike” no México, assim como a “Careta de Cazumba” que compõe o personagem na festa maranhense e pode ser vista em museus; são exemplos de objetos em trânsito, que se estudados, atentando-se às diferentes etapas de sua trajetória, ajudam a pensar alguns fenômenos sociais e culturais interessantes, revelando as singularidades de cada percurso. Também possibilita que se pensem generalizações para a questão da circulação de objetos por diferentes contextos de significação no seio das sociedades complexas contemporâneas.

O antropólogo Igor Kopytoff (2008) diz que as coisas podem ser estudadas como se fossem pessoas, sendo rentável pensar a “vida social das coisas”. Ele propõe o exame das “biografias culturais das coisas” e argumenta que assim como podemos estudar as biografias de diferentes pessoas de um grupo social e chegar a informações interessantes sobre o modo de vida daquele grupamento, possibilitando que se pense num tipo de “biografia ideal” compartilhada por eles; também podemos fazer perguntas sobre as biografias das coisas que desvendem dados culturais importantes daquele grupo.

O autor diz concordar com a noção de Durkheim de que uma sociedade organiza o mundo das coisas a partir do mesmo princípio com o qual ordena o mundo das pessoas. Segundo Kopytoff, um estudo comparativo das biografias das pessoas e das coisas em sociedades de pequena e grande escalas revelaria que no primeiro tipo de sociedade a maioria das pessoas e coisas teriam um percurso social pré-determinado a sua vinda ao mundo; já nos grupamentos humanos de grande escala, as identidades, em geral, seriam menos estáveis, daí a possibilidade das múltiplas classificações e reclassificações a que podem ser submetidos os objetos. Ele diz: “Tal como ocorre com as pessoas, o drama aqui reside nas incertezas da valoração e de identidade” (pg.121).

Arjun Appadurai (2008) mostra que, do ponto de vista teórico, é correto pensar que são as pessoas que dão significações às coisas, mas do ponto de vista metodológico é mais interessante seguir as coisas em suas trajetórias, pois assim podemos ver como são feitas as transações e é possível analisar os outros usos que dão vida a elas.

Já Reginaldo Gonçalves (2007) aponta que “acompanhar o deslocamento dos objetos (...) é em grande parte entender a própria dinâmica da vida social e cultural, seus

conflitos, ambigüidades e paradoxos, assim como seus efeitos na subjetividade individual e coletiva” (pg.15).

Para estudar a trajetória de circulação da “careta” fui ao encontro de um senhor, chamado Abel Teixeira. Fui a sua casa em novembro de 2008 para uma conversa. Acreditava que ele poderia trazer informações relevantes sobre o assunto, pois Abel é um dos únicos artesãos da “careta” que, além de produzir para a festa, também está inserido num outro circuito de circulação da máscara. Abel é um senhor negro, de sessenta e cinco anos. Até migrar em 1979 para São Luís era agricultor no município de Viana. Na capital do estado trabalhou principalmente como vigilante, no serviço público, além de vender as “caretas” que produzia. Esteve sempre ligado à prática do “Bumba-meu-boi”, antes e depois da vinda para São Luís. Atualmente está aposentado, continua produzindo “caretas” e atua como “Cazumba” no grupo de “Bumba-meu-boi” “Boi da Floresta”. É casado com Dona Meire, sua segunda esposa, com quem mora num bairro pobre de São Luís, chamado Coroadinho.

Esse encontro em São Luís, no entanto, não foi o primeiro que tivemos. Conheci Abel, dois anos antes, quando ele veio ao Rio de Janeiro proferir uma palestra num seminário realizado pelo Museu Casa do Pontal¹, instituição na qual atuo em alguns projetos de pesquisa. O tema de sua fala era sua produção artística e ele foi convidado, pois havia algumas máscaras suas na exposição deste museu.

O meu interesse por estudar a máscara do “Cazumba” veio a partir de uma entrevista feita com Abel nesta ocasião. Toda vez que um artista que tem suas obras no

1 O Museu Casa do Pontal está localizado no bairro do Recreio dos Bandeirantes, no Rio de Janeiro. Exibe uma coleção de “arte popular brasileira” formada de mais de oito mil esculturas, produzidas por mais de 200 artistas de vinte estados brasileiros. O museu possui obras de autores relevantes no cenário da desta produção, como: Mestre Vitalino, Manuel Galdino, Manuel Eudócio, Luiz Antonio, Noemisa Batista, Isabel Mandes da Cunha, Nino, G.T.O, Adalton Gomes Lopes e outros. É considerado um dos principais museus de arte popular brasileira no país. Em sua atuação estão incluídas entre outras atividades: projeto educacional para alunos da rede pública e particular, oferta de seminários, pesquisa sobre temas relacionados ao campo da arte e da cultura popular, editoração de livros relacionados aos seus campos de atuação, realização de exposições de arte popular ou temas afins na galeria de mostras temporárias, promoção de exposições do acervo em outros espaços no Brasil e no exterior. Em 1996, recebeu o prêmio Rodrigo Melo Franco de Andrade, concedido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, que o reconheceu como “melhor iniciativa no país em prol da preservação histórica e artística de bens móveis e imóveis”. Em novembro de 2005, o Museu Casa do Pontal recebeu a Ordem do Mérito Cultural, principal comenda de caráter nacional que é oferecida pelo Governo Federal e o Ministério da Cultura a pessoas e instituições cujas contribuições à cultura são relevantes.

Museu Casa do Pontal vai à instituição, aproveita-se para aprofundar os conhecimentos acerca de sua trajetória e sua produção. Assim, foi nesta entrevista com ele, que realizei com mais duas pessoas ligadas ao museu, que fui especialmente tocada pelos sentidos e usos da máscara.

Conhecia a máscara desde a infância, já que o Museu Casa do Pontal foi criado por meu avô, Jacques Van de Beuque, para abrigar sua coleção de esculturas e outros objetos considerados como arte e feitos por participantes das camadas populares. Ele, que faleceu em 2000, formou uma coleção de mais de oito mil peças durante mais de quarenta anos. Frequentando o espaço desde que nasci, tenho recordações de infância, com mais consciência a partir da década de 1990, antes mesmo de ser aberto para o público anônimo, o que ocorreu em 1992. Até esta data, a visitação do público era mediada diretamente por Jacques, que convidava algumas pessoas a visitar o espaço e atendia solicitações de outras, inclusive de escolas, com mais intensidade a partir de 1986.

Na infância as “caretas” já me chamavam atenção; especialmente uma que era composta por uma série de materiais de naturezas diversas compondo uma figura que me causava espanto. No entanto, não relacionava as máscaras ao contexto da festa do “Bumba-meu-boi”. Mais velha, vim tomar conhecimento do uso ritual da máscara, mas conhecer Abel me levou a desejar saber mais sobre ela, já que ele trazia histórias sobre seu uso, que abriam portas para a festa, trazendo a mim novos entendimentos sobre a máscara.

No início da pesquisa, não tinha consciência da importância que Abel teria no desenvolver do trabalho, tornando-se meu principal interlocutor e personagem central da discussão. Nos momentos iniciais do trabalho de campo ele parecia ser alguém que poderia me auxiliar a adentrar no universo da festa e a ter contato com outros “Cazumbas”.

Desde novembro de 2008 já fui três vezes ao Maranhão, fazendo trabalhos de campo não muito longos em virtude da realização das disciplinas do curso de mestrado. Estive por lá uma semana em novembro do ano passado, quinze dias em fevereiro deste ano e mais vinte dias entre os meses de junho e julho deste ano, quando acontecem os festejos do “Bumba-meu-boi”. No Rio de Janeiro, além do Museu Casa do Pontal, também fiz visitas de campo ao Museu do Folclore Edison Carneiro.

No desenrolar da pesquisa foi se solidificando a importância de Abel para o trabalho. Percebi que Abel participava de uma “rede” de pessoas em São Luís e em outros estados brasileiros que contribuíam para a circulação da “careta”, entre eles, pesquisadores de cultura popular, funcionários públicos, colecionadores e outros.

Ele também criou uma original forma de escoamento de suas “caretas”, propondo aos pesquisadores e interessados que o visitavam que o ajudassem a vender suas máscaras. Eu inclusive, depois de tê-lo visitado engajei-me nessa “rede”, trazendo algumas “caretas” para serem vendidas no Rio de Janeiro.

Parece que além da “careta” ser ressignificada nesse processo de deslocamento, Abel também tem sua identidade ressignificada ao passo que participa deste circuito. A posição de “artista popular” que alcançou em alguns meios, o colocava numa posição diferenciada frente aos seus colegas “Cazumbas”, que em sua maioria produzem máscaras quase que exclusivamente para uso no período da festa. Porém, ao mesmo tempo, ele não se distanciou da festa. Ao contrário, continua envolvido com as questões próprias a esse contexto, produzindo “caretas” para outros “brincantes”.

Como a pesquisa concentra-se na circulação, sabia que meu trabalho de campo não teria um perfil clássico, de imersão num grupo, num território delimitado. A circulação me levava a uma etnografia multi-contextual. Acompanhar a “careta” pelos seus diversos contextos de significação e conhecer aqueles que permitem sua circulação, fez com que eu investigasse pessoas, grupos e instituições localizadas em lugares diversos e com histórias de vida bastante diferentes. No decorrer do trabalho de campo foi sendo delimitando o universo multi-contextual de pesquisa.

Abel é o fio condutor da pesquisa. É dado especial enfoque a sua trajetória e a sua atuação social na vida maranhense. Além de se debruçar sobre ele, a pesquisa de campo se organizou em torno de dois pólos principais de inserção da “careta” (o universo da festa e o universo dos museus) dentro dos quais é possível identificar *contextos significativos de pesquisa*. No *universo da festa* do “Bumba-meu-boi” concentro minha atenção no “Boi da Floresta” - grupo do qual Abel participa - e nos acontecimentos vivenciados e nas pessoas que encontrei durante as viagens feitas à região da Baixada maranhense. No que identifico como *universo dos museus*, concentrarei a pesquisa em alguns museus (são eles: Museu de Folclore Edison Carneiro, Museu Casa do Pontal e Casa do Maranhão) e na “rede” de pessoas que contribuem para o deslocamento da “careta” e de Abel.

No primeiro item reflito sobre os sentidos atribuídos a “careta” no contexto da festa. No segundo item analiso a trajetória de Abel e a constituição da “rede” de pessoas que possibilitam a circulação da “careta”. No terceiro item tento pensar sobre os significados atribuídos à “careta” nos três museus que fiz trabalho de campo. Por último, faço algumas considerações finais.

1. Reflexões sobre os sentidos da máscara na festa

1. 1. “Boi da Floresta”

Para investigação dos processos de confecção e uso da máscara, o grupo de “Bumba-meu-boi” do qual Abel participa mostrou-se o ambiente privilegiado para investigação. Ele é “Cazumba” do “Boi da Floresta” desde que chegou à capital maranhense.

O grupo tem como líder Apolônio Melônio de 90 anos. Apesar de idoso e com problemas de saúde, ele é bastante atuante dentro do “Boi da Floresta”. Migrou da cidade de São João Batista na Baixada maranhense e trabalhou durante muitos anos como estivador. Já “brincou” em outras “turmas”, mas teve dificuldades com outros parceiros, decidindo criar, na década de 1970, o “Boi Turma de São João”, conhecido como “Boi da Floresta”, que mantém até hoje. Sua atuação é fortemente ancorada na parceria desenvolvida com sua atual esposa, Nadir, que tem em torno de quarenta anos.

A Floresta é uma área dentro do bairro da Liberdade em São Luís. Muitos moradores dali vieram da região da Baixada, trazendo consigo as festas e devoções que vivenciavam no interior. É um bairro pobre, considerado violento. Alguns integrantes do grupo reclamam que a violência os tem atrapalhado, pois as festas que acontecem do lado de fora da casa de Apolônio são feitas com certa dose de insegurança.

O calendário da “turma” tem alguns momentos principais. Desde o início do ano começa-se a pensar na confecção de roupas, na composição de letras de músicas que serão cantadas - “toadas”-, ou seja, realizam-se atividades de preparação das apresentações. Depois da semana santa iniciam-se os ensaios. No dia 23 de junho o “boi”, artefato em torno do qual se faz a “brincadeira”, é “batizado” na sede do grupo por sua “Madrinha” e seu “Padrinho”, que são pessoas influentes econômica ou

simbolicamente na região, no estado, etc. No período junino, entre o dia 24 de junho - dia de São João - e 30 de junho - dia dedicado a São Marçal - estão concentradas a maioria das apresentações do grupo. Eles são contratados para “brincar” em espaços públicos por toda a cidade de São Luís e recebem pagamento do governo para tal. Por noite, vão a mais de um local e se apresentam para grande público que inclui: moradores da cidade, pessoas provindas de outras partes do estado, assim como turistas brasileiros e estrangeiros. Também é possível se apresentarem durante o período junino na porta de casa de alguém que lhes tenha convidado para ir lá. Apesar da maior parte de apresentações ocorrerem no período junino, em julho também há um número significativo de contratos e durante o ano existem apresentações esporádicas.

Normalmente, em setembro, ocorre a “Morte do boi”, uma festa que é feita no bairro da Liberdade, onde está situado o grupo. Nesta festa, de cunho mais comunitário, fazem uma “brincadeira” e um boi - animal - é morto de verdade, para que todos possam comê-lo juntos. Há especificidades nesta “brincadeira” que a diferencia daquelas feitas durante o período junino.

O grupo tem em torno de 130 integrantes que se dividem entre os diferentes personagens. Nas apresentações, os personagens “Bailantes” se organizam em semicírculo, que é chamado de “cordão”. As pessoas que estão no “cordão” costumam acompanhar a cantoria das “toadas”, dançar e tocar o instrumento “matraca”. No meio da roda “brinca” o “boi”. Em torno dele, soltos, “brincam” alguns personagens, como “Catirina” e “Pai Francico”. Outros personagens dançam em grupo, como os “Cazumbas” e os “Índios”. A festa é conduzida pelo personagem “Amo” que é o “dono da fazenda”. Durante a “brincadeira”, ele é responsável por ser o cantor principal, sendo o primeiro a cantar cada “toada” que será seguida pelos demais participantes. Ele também é responsável por coordenar o desenrolar da festa. Os principais personagens da “brincadeira” são: os “Índios”, os “Bailantes”, os “Vaqueiros”, os “Caciques”, a “Catirina”, o “Pajé”, o “Pai Francisco”, o “Boi”, a “Burrinha”, além dos “Cazumbas”.

1.2. “Cazumbas” do “Boi da Floresta”

Entre os “Cazumbas” do “Boi da Floresta” pude entrevistar de Abel nas três vezes que fui ao Maranhão, além da entrevista realizada no Rio de Janeiro. Em fevereiro de 2009 e no período junino deste ano também entrevistei Candido e Charles. Eles me

ajudaram a pensar a “brincadeira” do “Cazumba” neste grupo e o lugar da máscara na festa.

O grupo de “Cazumbas” do “Boi da Floresta” se formou de maneira heterogênea, alguns são conterrâneos de Apolônio e estão no grupo desde o início, como Cândido Araújo Pinheiro e Fabriciano. Outros são do bairro no qual a “turma” está sediada e se incorporaram mais recentemente ao grupo, como é o caso de Bigu, que tem em torno de quarenta anos; Charles, de dezoito anos; e algumas crianças. Outros, não são do bairro, nem estão desde o início do grupo, e entram por convite de amigos ou parentes, como é o caso de Nilson que se tornou “Cazumba” por intermédio do cunhado que fazia parte do grupo.

Existem ainda algumas jovens de classe-média que ingressaram na “brincadeira” de “Cazumba”. Elas são uma grande exceção dentro do grupo porque a maioria daqueles que “brincam” no “Boi da Floresta” são pessoas provindas das camadas populares e, além disso, a maioria daqueles que “brincam” de “Cazumba” são homens.

1.3. Viagens acompanhando Abel pela Baixada

A vida de Abel antes de sua vinda para São Luís ocupa lugar de destaque em seu discurso; desde que comecei a pesquisa ele faz comentários sobre a “brincadeira do interior” e me convida para acompanhá-lo em uma viagem até sua cidade natal. Ele demonstra forte admiração pelos “brincantes” de sua região de origem e sugere que estes têm uma relação com a festa menos comercial do que as pessoas que moram em São Luís. Ele diz isso porque na capital existem circuitos de apresentação mais bem estruturados, nos quais os grupos costumam se apresentar mediante contrato em dinheiro. Já no interior as apresentações costumam ocorrer mais a convite de famílias que chamam um grupo à sua casa, dando em troca apenas alimentação e bebida alcoólica.

Mesmo que eu não aposte na existência de “brincadeiras” mais ou menos autênticas, Abel estava me apontando para uma diversidade nos modos de “brincar”, assim como apresentava uma construção discursiva na qual localizava no passado e no interior, um modo de “brincar” que considerava mais interessante. O fato é que no decorrer de nossas conversas, inúmeras vezes ele dizia que de nada servia relatar-me suas “brincadeiras” do interior, era preciso que eu as visse com meus próprios olhos e

conversasse com aqueles que a praticavam. No interior, ele me apresentaria a seu irmão, Neco, que ainda “brinca” “Boi de promessa”, que são as festas feitas em virtude de uma promessa a um santo. Ele também disse que me apresentaria a outros “Cazumbas” que conhecia em Viana.

Assim, fui duas vezes a sua região natal e pude conhecer diversos “Cazumbas”, artesãos da “careta” e outras pessoas relacionadas à “brincadeira”. As viagens ao interior foram incorporadas como contextos significativos de pesquisa.

A Baixada maranhense é uma região de planície, durante seis meses do ano seus enormes campos ficam secos, depois chove muito e durante seis meses os campos são alagados e formam-se lagoas. O “Bumba-meu-boi” é uma das festas mais importantes da região. É muito comum que apresentações ocorram como pagamento de uma promessa feita a São João. Essa situação acontece quando um devoto faz um pedido ao santo e promete que quando alcançar a graça fará uma festa de “Bumba-meu-boi” em agradecimento. Para realizar o evento, a pessoa convida uma “turma”, como chamam por lá os grupos de “boi” e em troca de alimentação e bebida, principalmente alcoólica, a “turma” se apresenta a noite toda. Existem várias formas de se “pagar uma promessa”: pode ser com “matança” (a dramatização da morte do boi) ou sem; tendo “matança” pode ser “morte de levantar” (na qual o “boi” ressuscita ao final da noite) e “morte de esbandalhar” (na qual ao final da festa o “boi”, artefato, é desfeito pelos “brincantes”); outras variações são possíveis.

Também ocorre de uma “turma” ser chamada para “brincar” na frente da casa de alguém, em troca de alimentação e comida, e o anfitrião não ter motivação religiosa. Também existem situações em que a prefeitura do município convida alguns grupos da cidade e de povoados próximos para se apresentarem no centro da cidade mediante contrato em dinheiro. É possível que ocorram outras situações, já que dentro do universo da “brincadeira”, a variedade de formas é uma questão fundamental.

Tanto em São Luís como na região da Baixada, a maioria dos artesãos entrevistados confeccionavam as “caretas” para vender para outros “Cazumbas”. Existe um comércio regular destes objetos dentro da festa. Porém, esses artesãos só as produzem no período junino para seus colegas “brincantes”, exceto algumas raras situações em que um pesquisador ou colecionador compre uma máscara. Mas, reitero,

Abel Teixeira é o único que vende regularmente suas peças para fora da festa e a maioria das “caretas” em museus são suas.

Como visto, a “careta” também circula dentro da festa. Isso leva a pensar que existem diferentes paradigmas de troca convivendo, mostrando que a “careta” é ressignificada, tanto no seu uso, como de circulação.

Um artesão de “caretas” é conhecido na sua região e faz as vendas para aqueles que desejam “brincar” de “Cazumba”, mas que não sabem confeccioná-las. Muitos artesãos tiveram o início de sua produção de máscaras impulsionado pelo desejo de “brincar”; diante desta situação alguns buscaram diretamente aprender a fazê-las, outros pediram que alguém lhes ensinasse; e terceiros tentaram comprar de algum artesão estabelecido, mas vendo-se impossibilitados de pagar o valor pedido partiram para sua produção.

Quando se compra uma “careta” de um artesão é comum que haja um trabalho posterior que chama de “enfeitar a careta”, é um momento em que acrescenta à máscara: novas pinturas, cordas, correntes, pedaço de cabelo de animais, espelhos e outros, singularizando-se a máscara. Além de alguém encomendar uma “careta” nova também é possível comprar uma já usada por outro “brincante” ou recebê-las gratuitamente, como um presente. As trocas de “caretas” dentro da festa demonstram que ela também circula no universo ritual. Também pode-se pensar que diferentemente dos museus, que têm como princípio não interferir nas obras que compõem seus acervos, os “Cazumbas” transformam as “caretas” que chegam às suas mãos.

1.4. A “careta” em ação: reflexões sobre o sentido da “careta” na festa

Clifford Geertz (1997) no artigo “Arte como um sistema cultural” diz que a maioria dos pesquisadores reclama que os ditos “povos primitivos” não falam sobre arte. Ele diz, no entanto, que na verdade, esses povos não falam de arte como os estudiosos gostariam que falassem, referindo-se apenas às suas propriedades formais, mas falam sobre outros aspectos de suas obras. Falam sobre como usá-las, o que elas fazem, quem as fez, assim como outros assuntos referentes a elas, que são considerados pouco artísticos.

Segundo Geertz, essas falas ajudariam a indicar o entendimento daquele grupo sobre sua arte. Para ele, o que nos permitiria unir algumas formas de expressão humana dentro da rubrica “arte” seria o fato de serem atividades que “permitem aos sentidos comunicarem-se com as emoções de maneira reflexiva” (pg. 181). Porém, ele aposta que a arte é um fenômeno sempre local, enredada na teia de significados da cultura em que se encontra. Ele postula que é preciso procurar os significados daquilo que chamamos de arte nos sentidos locais dados a mesma, buscando estabelecer diálogos entre esta dimensão da experiência humana e outras esferas encerradas no sistema cultural mais amplo da sociedade em questão.

Concordando com a argumentação de Geertz, fui a campo buscando menos encontrar respostas a partir de perguntas formuladas por mim, que sob meu ponto de vista ajudariam a entender “o” significado da máscara, e mais tentando identificar os modos locais de entender aquele objeto. O que me guiaria na pesquisa seriam as falas nativas sobre a máscara, que apontariam seus sentidos ali.

Entre o grupo pesquisado, de “Cazumbas” da cidade de São Luís e de cidades da Baixada maranhense, a máscara é compreendida de maneira particular, que difere, por exemplo, daquela apresentada pelos museus de arte e cultura popular.

Se nos museus, as máscaras são expostas sem as pessoas que dão vida ao personagem, no contexto da festa, a máscara só tem sentido para os “brincantes” se tiver um usuário que a coloca em ação na festa do “Bumba-meu-boi”. Não só a máscara não faz sentido isoladamente, como o próprio “Cazumba” também não tem uma atuação prevista fora do contexto ritual da festa.

Abel é um ator social deste universo que difere um pouco dos demais, já que ele concebe que sua máscara tem uma atuação na festa, mas a vê também como “objeto de museu”. Abel, que produz as máscaras e as vende para “brincantes” e colecionadores de arte e cultura popular, transita entre “mundos”, compartilhando significados de contextos culturais diferentes (Cavalcanti, 2006 a; Mascelani, 2001; Velho, 2001; Velho e Kuschmir, 2001). Como sua “rede social” é bastante heterogênea, incluindo “brincantes” do “Bumba-meu-boi” e pessoas relacionadas ao estudo e colecionamento de objetos de arte e cultura popular, ele transita entre universos de significação diferentes.

Reginaldo Gonçalves (2003) no artigo “O patrimônio como categoria de pensamento” referindo-se à sua pesquisa sobre “a coroa do divino” diz que a ela pode ser tomada como objeto sagrado, mas também pode ser exposta num museu como símbolo de uma cultura. Segundo ele, isso mostra que, no contexto das sociedades complexas contemporâneas, os diversos significados não se excluem. Além dos objetos transitarem entre as categorias, as pessoas também podem operar com mais de um significado.

Els Lagrou (2003) no artigo “Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio” aponta que a “Antropologia da Arte” ocupou um lugar marginal dentro do contexto geral da disciplina durante muitos anos, já que era considerada excessivamente classificatória, formalista e técnica. Alfred Gell, segundo ela, tenta reverter esse quadro, ao tentar propor novas bases para o pensamento da Antropologia da Arte. Gell diria de forma provocativa que a antropologia é uma disciplina essencialmente “anti-arte”, que não deve se ater às dimensões estéticas dos objetos artísticos, mas a sua agência, já que estes têm uma função nas relações estabelecidas entre os agentes sociais.

Para pensar o discurso nativo sobre a máscara, a perspectiva de Gell (apud Lagrou, 2003) é mais interessante do que a formalista, já que entre a maioria dos entrevistados que não participam do circuito de venda da máscara para fora do contexto ritual, os discursos proferidos a respeito da máscara giraram em torno, sobretudo, dos efeitos que ela - associada à vestimenta que a completa e dos atos do “brincante” que a usa - provoca nas pessoas.

Existem muitos tipos de máscaras, feitas de diversos materiais e com diferentes técnicas. É possível dizer que existem dois estilos principais de máscaras: as menores que representam um ser antropozoomórfico que podem ser feitas em madeira ou pano e cobrem apenas o rosto e; as maiores que são chamadas de “Torre” ou “Igreja”, que também representam um ser antropozoomórfico, sendo o isopor sua matéria-prima principal.

Seguindo Marcel Mauss, propus-me menos a buscar a original sobre o significado do que é o “Cazumba” e mais a registrar todas possíveis. “Ne jamais chercher la version originelle, noter toutes les versions” (Mauss apud Cavalcanti 2006 c, pg.76). Edmilse (mãe do Charles, “Cazumba” do “Boi da Floresta”) qualificou o

“Cazumba” como “um bicho do mato”; um “Cazumba” de Viana, Genilson, o qualificou como “um cachorro que traz o boi para ser morto”; o “Cazumba” Nico, de Viana, disse que o “Cazumba” era um “velho gagá que diziam que virava bicho” e, também, que “era um animal da fazenda - jacaré, cachorro, cavalo”; Candido, “Cazumba” do “Boi da Floresta” relatou que na sua infância o “Cazumba” era chamado de “Preto-Velho”. Nas apresentações do interior do estado, o personagem “Cazumba” e o “Pai Francisco” são interpretados pelas mesmas pessoas. Esse fato e as falas dos “brincantes” revelam que o “Cazumba” é um personagem que está entre o animal e o humano. A máscara, que representa um ser zooantropomórfico, quando utilizada, ajudaria a dar visibilidade a essa dupla característica.

O “Cazumba” tem um jeito de dançar característico, e além da máscara ele usa uma bata que cobre o corpo todo. Ele é o primeiro a entrar na “roda” quando começa a “brincadeira”. Ele é um personagem cômico e comete pequenas transgressões. A sua vestimenta (bata e máscara) chama muito a atenção, pela estranheza e exuberância.

Maria Michol Carvalho (1995) apontou para tipos diferentes de apresentação. Essas apresentações maiores ela chamou de “boi espetáculo” e as menores ela chamou de “boi doméstico”.

É comum um mesmo “Cazumba” usar máscaras diferentes dependendo do contexto ritual do qual for participar. Charles conta que, na “Morte do Boi”, festa feita na comunidade, ele utiliza uma máscara menor para poder “brincar” com mais facilidade, já que neste contexto os aspectos cômicos do personagem são valorizados e nas apresentações nos “Arraiás” que seriam para um público maior utiliza uma “careta” maior, mas que não é a “Igreja”. Genilson que usa as “caretas” altas, no estilo “Igreja” que é composta de uma “careta” menor de madeira e acima dela uma estrutura de isopor de mais de um metro de altura, retira a estrutura de isopor quando vai “brincar” o “Boi de Promessa”, já que nestas ocasiões o “Cazumba” interage mais com o público. Assim, tudo leva a crer que as máscaras podem servir a diferentes intuítos, e ter diferentes formas, definidas a partir dos objetivos a que se destina. O uso de diferentes máscaras de acordo com a ocasião leva a pensar que há uma correlação entre a forma da máscara e o efeito que se quer produzir com seu uso: se é para fazer “Macacada” seria melhor o uso de uma pequena, se a máscara é para exibir, pode ser usada uma grande.

Parece que os “Cazumbas” que se apresentam nestas apresentações menores têm os contornos do seu personagem mais claramente definidos. Nestes contextos, eles atuam como um tipo de palhaço.

A *performance* destes “Cazumbas” se assemelharia a de outras figuras presentes em manifestações da cultura popular brasileira, como é o caso da “Folia de Reis”. Daniel Bitter (2008) apontou que o “Palhaço” no contexto ritual das “Folias” pode ser visto como um ser liminar, cômico, perigoso e ambíguo. Ele argumenta que o lado grotesco do personagem é também viabilizado pela máscara e colabora para seu poder enquanto “Palhaço”.

O “Cazumba” segue a mesma trilha do “Palhaço”, pois, como já dito, ele é cômico, comete pequenas transgressões, etc. Como relata a mãe do “Cazumba” Charles, já referida, nas festas da “Morte do Boi”, que acontecem no bairro, os “Cazumbas” encenam rituais de possessão do “Tambor de Mina²”, dançam como se estivessem no “Tambor de Crioula³” e realizam outras atividades lúdicas, provocando situações nas quais parodiam, de forma cômica, outras atividades da vida cotidiana, festiva e religiosa maranhense. Eles desestabilizam assim, as formas habituais de se comportar, abrindo um espaço, ritual, no qual a realidade pode ser vista de outra forma.

DaMatta (1983) no livro “Carnavais, Malandros e Heróis” elegeu os rituais como objetos antropológicos capazes de dizer algo sobre a realidade brasileira, de interpretar a estrutura social, como instrumento que propicia ver com clareza as mensagens sociais. Ele propôs que pensássemos o ritual como um discurso que utiliza os mesmos elementos da vida diária, operados de maneira diferente. O ritual juntaria o separado, separaria o que está junto, daria um novo contexto, um novo olhar. O ritual, segundo ele, faz a passagem, é o meio, está entre a “natureza e a cultura”.

O “Cazumba”, que pode ser aproximado ao “Palhaço” da “Folia de Reis”, também poderia ser correlacionado ao “Malandro”, personagem estudado por DaMatta. Segundo este autor, que utilizou o par de oposição “casa” e “rua” para pensar sócio-antropologicamente o Brasil, o “Carnaval” reproduz no seu interior a oposição casa x rua. O “Carnaval” ocuparia as ruas - normalmente lugar do cotidiano, do ordinário - e

² Culto de possessão amplamente difundido no Maranhão.

³ Dança dedicada a São Benedito.

dramatizaria um momento no qual a casa se mostra e a rua se vela, transformando a rua numa grande casa. Ao mesmo tempo, o “Carnaval”, democrático, seria um ritual de inversão no qual “vive-se o igualitário”, compete-se. No mundo real buscar-se-ia a certeza, no “Carnaval”, a incerteza. No “Carnaval” exaltar-se-ia o “Malandro”, que está entre a ordem e a desordem, no limbo, na margem, nem na estrutura, nem fora dela.

Assim, como o “Malandro”, o “Cazumba” que comete pequenas transgressões também pode ser visto como uma figura localizada entre a “ordem” e “desordem”. O “Cazumba” Nico contou que durante a festa costumava roubar pães e cometer outros pequenos delitos. Ele disse que não pode mais ter atitudes como essa, porque as pessoas não as aceitam mais, que se agisse assim poderiam contatar a polícia. Outro efeito provocado pela máscara seria o de assustar crianças.

Esse lugar marginal do “Cazumba” na festa também corresponderia a sua posição física em relação aos demais integrantes durante a apresentação. O “Cazumba” dança em círculo junto ao grupo, mas também pode dançar livre, destacado do grupo. É exatamente isso que permite que ele faça suas atividades cômicas e suas travessuras. A maioria dos outros personagens permaneceriam durante a festa juntos, na “roda”.

O “Cazumba” parece assim ser um personagem mais individualizado dentro do grupo. Os “Cazumbas” são os únicos personagens que participam de uma competição entre si. No contexto agonístico mais amplo do “Bumba-meu-boi” em que os grupos disputam entre si, apenas os “Cazumbas” têm disputas internas. Principalmente nas cidades do interior, como Viana, existe uma grande disputa entre os “Cazumbas” para saber quem são os melhores “Cazumbas” e nesta competição a máscara ocupa lugar central, pois parece que a qualidade de um “Cazumba” é definida principalmente pelo contentamento das pessoas e dos outros “Cazumbas” com sua máscara. Parece assim, que a máscara encontra-se no centro das discussões sobre o que é ser um “bom cazumba” no “Bumba-meu-boi” de Viana.

Cavalcanti (20006), no estudo sobre os desfiles das escolas de samba, explora o caráter competitivo dos mesmos, mostrando que a disputa é um modo de relacionar-se que instaura um vínculo entre os participantes. Acredito ser possível fazer um paralelo entre o universo das escolas de samba e o do “Bumba-meu-boi”.

O universo do “Bumba-meu-boi” é competitivo. Pude perceber durante o período junino que o grupo “Boi da Floresta” participa de uma disputa com os demais grupos que também foram criados por migrantes da Baixada. Os integrantes do “Boi da Floresta” estão sempre atentos ao desempenho destes outros grupos, como “Pindaré” e “Santa Fé”, para saber em que os rivais estão inovando, como estão sendo aplaudidos pela platéia, etc.

Os “Cazumbas” também disputam entre si, dentro do próprio grupo, e com “Cazumbas” de outros grupos. Os “Cazumbas” do “Boi da Floresta” que não tinham “torres” porque ninguém do grupo sabia fazê-las, estão contentes porque um de seus membros, Nilson, desenvolveu sozinho um modo de confeccioná-las. Neste ano, três “Cazumbas” utilizaram as “torres” e o grupo ficou numa grande expectativa para vê-las em cena. Como a maioria dos grupos do chamado “sotaque da Baixada” as utilizavam, não tê-las os fazia ficar em desvantagem neste jogo competitivo.

A partir destas reflexões sobre os sentidos da máscara na festa do “Bumba-meu-boi”, podemos pensar que estes sentidos são definidos principalmente pelos efeitos almejados com seu uso: fazendo rir, ou destacando-se por sua exuberância entre as demais. Em torno destes efeitos, relações sociais são forjadas, como elos competitivos, ou relações jocosas. As formas produzidas também parecem estar relacionadas com os efeitos almejados, colocam partes de animal na máscara para que esta tenha maior eficácia; ou fazem máscaras cada vez maiores, desafiando os limites do possível, para participar das disputas.

2. Abel e a circulação da “careta”

Nas conversas com Abel, o universo de circulação da “careta” por contextos exteriores à festa foi se delimitando. Desde nossas primeiras entrevistas, ele já assinalou a importância da pesquisadora Zelinda Lima, para sua inserção neste circuito. Como dito acima, ele contou que veio a São Luís para cobrar o pagamento de umas “caretas”. Chegou à semana da festa, “brincou” e ao término dos festejos, resolveu tentar estabelecer-se na cidade. Apolônio Melônio, o “brincante” que lhe encomendara as

caretas, por intermédio de Zelinda Lima que trabalhava na Secretaria de Cultura do estado, conseguiu que ele fosse contratado para trabalhar em outra Secretaria.

Na década de 1980, foi transferido por ela para o Centro de Cultura Domingos Vieira Filho, instituição do estado dedicada ao campo das culturas populares. Lá, atuava como vigilante, tendo flexibilidade para confeccionar “caretas” durante o expediente. Na época, ele produzia máscaras em madeira e foi estimulado por Zelinda a fazer uma máscara de pano, como fazia em Viana anteriormente. Ele atendeu-a. A primeira “careta” foi vendida ao filho de Zelinda e depois disso, Abel nunca cessou de confeccioná-las para a comercialização fora da festa. Como visto, Zelinda foi a pessoa que introduziu Abel num circuito de vendas mais amplo.

Zelinda Lima está relacionada ao campo das culturas populares desde a infância, já que seu pai era comerciante e apoiava muitos “brincantes”, ajudando-os a fazer festas. Em idade adulta foi trabalhar na Secretaria de Turismo, no primeiro governo de José Sarney no Maranhão, na década de 1960. Construiu sua trajetória profissional atuando dentro de agências governamentais neste estado, tendo ocupado diversos cargos nas áreas de turismo e cultura do governo. Também escreveu uma série de livros sobre temas da cultura popular.

Foi diretora do Centro de Cultura Domingo Vieira Filho, sendo personagem relevante na formação das políticas públicas para as culturas populares no Maranhão. Foi responsável por trazer muitas obras que compõe o acervo dos museus relacionados ao campo das culturas populares do estado. As obras, muitas vezes, eram doadas pelos grupos de “boi” ou compradas por ela e doadas aos museus do estado. Poucas vezes estas instituições tiveram uma política de compra de acervo.

A maioria das “caretas” do acervo da “Casa do Maranhão” (instituição dedicada a expor o acervo relacionado ao “Bumba-meu-boi”) chegou até lá por meio de Zelinda. A maioria das “caretas” do acervo é de Abel. Em uma entrevista que fiz com ela, afirmou que acha que Abel se destaca dos demais artesãos pela qualidade de seu trabalho; ela o qualifica como “artista” e sua “careta” como um objeto de “arte popular”.

Foi Zelinda Lima quem intermediou a venda das “caretas” que estão no Museu Casa do Pontal. Dora Alcântara (arquiteta do IPHAN, colecionadora de “arte popular”) pediu à amiga Zelinda que conseguisse algumas “caretas” para passar a Jacques Van de

Beuque, criador do Museu Casa do Pontal. A própria Zelinda é uma colecionadora de objetos de “arte popular” e abriga em sua casa suas obras, entre elas várias “caretas”.

Assim, Zelinda Lima aparece como uma “mediadora” importante na trajetória de circulação da “careta”. Além dela, identifiquei outras pessoas relevantes no processo de deslocamento da máscara.

A noção de mediação em estudos urbanos foi desenvolvida em diversos trabalhos para dar conta de agentes sociais que fazem “pontes” entre contextos sociais heterogêneos, permitindo que informações sejam trocadas entre meios diversos e pessoas de perfis sociológicos e com práticas culturais distintas entrem em contato. (Cavalcanti; 2006 a; Velho, 2001; Velho e Kuschnir, 2001).

No caso da circulação da “careta”, ao longo da pesquisa, fui identificando outras pessoas que atuam como “mediadores” neste processo. Um deles é o antropólogo Sergio Figueiredo Ferretti, citado acima, que se dedica ao estudo das religiões afro-brasileiras. Ele doou algumas “caretas” para instituições museais; já organizou uma exposição com elas no Centro de Cultura Domingos Vieira Filho; escreveu um artigo sobre a “Careta de Cazumba”; acompanhou o artesão na viagem a Portugal e; foi ainda, responsável, por coordenar a composição de um dossiê que foi enviado ao Ministério da Cultura que resultou na titulação de Abel como “Mestre da Cultura Popular”. É possível pensar que o fato de Ferretti estudar religiões afro-brasileiras contribua para sua visão sobre a máscara como um objeto relacionado ao contexto afro-brasileiro.

Além de Sergio Ferreti, outras pessoas são importantes para articulação do processo que descrevo e compõem uma “rede” de pesquisadores, colecionadores, profissionais liberais, servidores públicos, etc. Identificar esses atores sociais tornou-se um objetivo do trabalho, assim, como entender de que forma as ações feitas por eles contribuem à formação de sentidos veiculados à “careta”.

A trajetória de Abel parece se confundir com a de circulação de “caretas” por contextos exteriores à festa, já que ele é praticamente o único que vende para outros contextos. Jandir - funcionário da Secretaria de Cultura, que atua atualmente como diretor da “Casa de Nhozim⁴” – critica o fato de apenas Abel ser reconhecido pelo seu

⁴ Instituição dedicada a exposições de objetos de uso na vida rural maranhense.

trabalho de artesanaria de “caretas. Segundo ele, existem muitos artesãos no Maranhão que não tem seu trabalho reconhecido como Abel. Jandir é conhecido na Secretaria por gostar de viajar pelo interior do estado, fazendo pesquisas sobre cultura popular.

Ele acredita que a facilidade de acesso a Abel, por este já estar inserido na “rede” de pesquisadores e outros indivíduos das camadas médias que se interessam pela cultura popular, fazem com que apenas este artesão tenha destaque. Por isso, ele faz questão de mostrar aos novos pesquisadores que existem outros artesãos de “careta” com trabalhos extremamente criativos.

Parece que Jandir se esforça para incluir outros artesãos na “rede” de circulação da “careta” por contextos exteriores à festa. Ele viajou com a fotógrafa Maria Mazzillo pelo interior do estado, levando ela até os artesãos de “careta” que conhecia, para ajudá-la na execução de seu livro “Careta de Cazumba”.

Maria Mazzillo, que tem em torno de 30 anos, é outro personagem importante na trajetória de Abel e de circulação da “careta”. Ela conhece Abel há mais de 10 anos e desenvolveu forte amizade com ele. Na realização do livro que Mazzillo organizou junto com outros pesquisadores, chamado “Careta de Cazumba” (2005) que inclui fotografias e depoimentos de “Cazumbas”, ela viajou com Abel para Viana, sendo a primeira de outras viagens que Abel fez para a Baixada com pesquisadores. Outro projeto desenvolvido por Mazzillo foi uma exposição sobre as “caretas” que foi financiada pela Caixa Econômica Federal. Para a inauguração da exposição, trouxe Abel para o Rio de Janeiro.

Nesta exposição, as “caretas” de Abel tiveram destaque, mas outras confeccionadas por outros artesãos também foram mostradas. Parece que Abel, que até pouco tempo atrás era o único a ter suas obras circulando por um circuito mais amplo, começa a dividir o espaço com outros. No entanto, ele se constitui atualmente como um representante “oficial” deste trabalho. Além de meu trabalho de dissertação estar centrado em Abel, a atriz e pesquisadora Juliana Manhães também o colocou no centro de uma discussão em Teoria do Teatro sobre a “Performance do Cazumba”. A atriz defendeu sua dissertação de mestrado e convidou Abel para o evento.

Juliana Manhães, de 33 anos, nasceu no Maranhão, mas vive no Rio de Janeiro desde os 15 anos de idade. Ela fez escola de teatro e atua como atriz, dançarina e

professora de ritmos brasileiros. Ela também o conhece há muitos anos, já que sua mãe tem relação estreita com Abel e Apolônio desde a década de 1980. Juliana, além de estudar a respeito dos “Cazumbas”, também “brinca” de “Cazumba” no “Boi da Floresta”. Além disso, também faz performances teatrais vestidas como o personagem, atuando com regularidade como arte-educadora no Museu Casa do Pontal.

A “rede” de pesquisadores e outras pessoas que atuam no campo das culturas populares que ajudam Abel e a “careta” a circular continua sendo alimentada e ele age ativamente para que isso aconteça. Parece que quanto mais Abel aumenta sua “rede” e é reconhecido por seu trabalho, mais pessoas se aproximam dele.

Percebo que Abel é articulado e sagaz. Vai atrás daquilo que será importante para ele; produz as “caretas”, tenta conseguir compradores. Abel mantém vivo os antigos relacionamentos, mas também investe na relação com novas pessoas que vêm até ele em busca de conhecimentos sobre a “brincadeira de Cazumba”. Neste ano, no período junino, além de mim, havia mais três pesquisadores que estavam em contato com Abel. Percebo que ele vai incorporando novos personagens a sua “rede”, que possibilitam que reafirme sua posição de prestígio.

Ao mesmo tempo, Abel tem se afastado do “Boi da Floresta”, grupo no qual “brinca”. Neste ano, passou parte do período junino no interior, não tendo participado de muitas apresentações do grupo. Luciana Carvalho (2005) analisou a trajetória de Herberth Mafra Reis, conhecido como Betinho, que atua como “Pai Francisco” no grupo de “Bumba-meu-boi” “Fé em Deus”. Ela mostra como ele tem se individualizado frente ao grupo, tentando se diferenciar num ambiente que valoriza a coletividade. Abel, assim, como ele também parece se individualizar dentro do “Boi da Floresta”.

Mas Abel não tem o intuito de se desligar do contexto da festa, é ligado a ele. Ele parece estar “entre mundos”, entre o mundo da festa e aquele do museu, constituindo-se ele também como “mediador”. Pois ajuda uns a conhecerem mais o universo da festa e coloca os “brincantes” em contato com pessoas de outros círculos sociais.

Velho (2001) diz que nas grandes cidades os indivíduos estão mais propícios a transitar entre universos sociológicos, estilos de vida e modos de percepção da realidade distintos e mesmos contrastantes. Certos indivíduos não apenas fazem esse trânsito, mas

desempenham o papel de mediadores entre diferentes mundos, estilos de vida e experiências. Segundo Velho e Kuschnir (2001), “o estudo da mediação e, especificamente, dos mediadores permite constatar como se dão as interações entre categorias sociais e níveis culturais distintos” (pg.9).

3. Sobre o deslocamento das “caretas” para os museus

Os espaços museais de inserção da “careda” foram considerados contextos de pesquisa e através de etnografias das exposições que incluem a “careda”, assim como a partir de entrevistas com os responsáveis por adquirir e formar um modelo expositivo para exibi-las, foi possível pensar nos enquadramentos dados a “careda” nos diferentes museus.

Sobre o processo de deslocamento de objetos rituais ou cotidianos de contextos nativos para outras inserções sociais, o autor James Clifford (1997) mostra que na virada do século XIX para o XX formou-se o “moderno sistema de arte-cultura”, a partir do qual os objetos etnográficos começaram a ser classificados como artefatos culturais (categoria científica) ou obras de arte (categoria estética). Outros objetos produzidos em massa, menos valorizados, seriam classificados como “arte turística”. A noção de “moderno sistema de arte-cultura” formulada por ele nos ajuda a pensar os diversos estatutos pelos quais os objetos produzidos pelas camadas populares transitam.

Gonçalves (2007) afirma que: “a inserção [dos objetos] em coleções, museus e ‘patrimônios culturais’ (...) permite perceber os processos sociais e simbólicos por meio dos quais esses objetos vêm a ser transformados ou transfigurados em ícones legitimadores de idéias, valores e identidades” (pg.24).

No início da pesquisa sabia de três instituições brasileiras que tinham “caretas” em seu acervo: o Museu do Folclore Edison Cordeiro, o Museu Casa do Pontal e a Casa do Maranhão. No decorrer do trabalho fui descobrindo que existiam outros espaços que expunham a máscara, além dos já citados, que são: o Museu Afro-Brasileiro, o Memorial da América Latina, Museu do Folclore de São Paulo e o Museu da Máscara em Bragança.

Em relação à pesquisa etnográfica nos museus, não sendo possível fazer pesquisa de campo em todas as instituições que a possuem, tomo como campo: o Museu Casa do

Pontal, a Casa do Maranhão e o Museu do Folclore Edison Carneiro para tentar compreender de que forma a máscara se insere nesses contextos e em quais categorias é classificada. Desejo entender se a máscara é tomada como objeto de arte exposta por seu valor estético, se é exposta como objeto representativo de uma cultura, ou mesmo se é vista sob ambas as perspectivas.

A Casa do Maranhão em São Luís é uma instituição que surgiu a partir de uma subdivisão do acervo total do Centro de Cultura Popular Domingos Vieira Filho. O Centro abrigava todo o acervo de objetos relacionados ao campo da cultura popular, reunido pelas Secretarias de Cultura e Turismo do estado. No começo desta década o acervo foi distribuído entre três instituições, criadas pelo estado para expô-los: a Casa da Festa, a Casa do Maranhão e a Casa de Nhozim. A Casa da Festa dedica-se a expor objetos relacionados ao universo das festas maranhense, a Casa de Nhozim dedica-se a expor objetos relacionados ao cotidiano rural e a Casa do Maranhão se dedica a exibir elementos relacionados à festa do “Bumba-meu-boi”.

A Casa do Maranhão está fechada para reformas. Quem comanda a reforma é Zelinda Lima. Ela foi indicada por Roseana Sarney, que a convidou para o cargo quando assumiu a governança do estado do Maranhão, após Jackson Lago ter sido afastado do poder. Jackson, no governo, havia fechado a Casa do Maranhão e colocou na direção da casa uma jornalista carioca, chamada Sonia. O intuito era reformular totalmente a exposição anterior. Algumas pessoas com quem conversei acreditam que o desejo de Jackson de reformular a Casa do Maranhão se deve ao fato de Roseana ser conhecida por sua ligação com o “Bumba-meu-boi” e a Casa do Maranhão ser um projeto de seu governo; dizem que Jackson desejava abalar o prestígio da antecessora. Em entrevista com Sonia, esta me disse que o desejo era tornar a Casa do Maranhão mais atraente, fazendo uma exposição moderna.

Com a saída de Jackson e Sonia, Zelinda assumiu e na entrevista que fiz com ela em sua casa na última ida ao Maranhão em junho, me disse que pretende contratar um grupo de museógrafos de fora do Maranhão para fazer a nova exposição. A passagem de Sonia pela Casa do Maranhão gerou uma série de polêmicas e uma delas foi o fato dela ter se desfeito de parte do acervo, sob a alegação de que eram objetos antigos e em mal estado. Essa atitude não foi bem recebida pelos funcionários da Secretaria de Cultura do estado.

De qualquer forma, acho que é válido apresentar a antiga exposição do museu que tive a oportunidade de conhecer na primeira ida a campo em novembro de 2008. A exposição reconstruía cenograficamente o ambiente da festa valendo-se dos objetos nela utilizados. Eram apresentados alguns momentos da “brincadeira” (ensaios, batizado, apresentações e morte) e os diferentes “sotaques” do “Bumba-meu-boi”. Assim parece que os objetos expostos na Casa do Maranhão, estão ali, principalmente como objetos representativos de um universo cultural. O historiador Pomian (1987) no verbete “Coleção” da “Enciclopédia Eunadi” nos auxilia a entender o lugar da máscara na Casa do Maranhão. Ele revela que muitos objetos expostos em museus etnográficos podem ser entendidos como signos, fazendo uma ponte entre os visitantes e a cultura de origem do objeto, tornando “visível” essa dimensão “invisível”.

Entrevistei Maria Michol Carvalho que foi diretora da Casa do Maranhão durante muitos anos. Seu trabalho como pesquisadora (escreveu um livro sobre “Bumba-meu-boi” já citado aqui) influenciou a concepção da primeira exposição, da qual participou da curadoria. Na entrevista ela disse que os objetos da exposição tinham o objetivo de aproximar a festa dos visitantes. As obras estariam expostas menos pela sua dimensão estética e mais como um objeto representativo deste contexto cultural. As “caretas” eram vistas da mesma maneira. Havia algumas na vitrine dedicada ao “Sotaque da Baixada”. Outras em manequins vestidos de “Cazumba”, ou seja, relacionadas ao contexto de seu personagem na festa.

Em relação ao Museu do Folclore Edison Carneiro, é possível dizer que a relação da “careta” com seu uso na festa também é sua dimensão mais valorizada. A “careta” encontra-se numa sala dedicada ao “Bumba-meu-boi”, junto com outros objetos da festa. Este museu que expõe diversos objetos relacionados ao campo das culturas populares é um museu federal e desenvolve uma série de projetos relacionados a este campo. Atualmente a instituição desenvolve um grande projeto na área de desenvolvimento da atividade artesanal brasileira, que incentivará a produção e escoamento da produção de artesãos de mais de 60 comunidades brasileiras. Rita Silva (2008) apresentou uma comparação entre as exposições permanentes deste museu inauguradas em 1980 e 1984 e desenvolveu uma reflexão sobre exposições como produtoras e legitimadoras de discursos sobre o patrimônio e o folclore. Segundo ela, a exposição permanente da instituição (onde encontramos as “caretas”) segue o mesmo paradigma museográfico

daquela feita em 1984. Elas se encontrariam mais marcadas pela perspectiva antropológica.

O Museu Casa do Pontal foi criado por Jacques Van de Beuque a partir de sua coleção particular formada durante quarenta anos. Os objetos que ali estão são classificados como “arte popular”. Em sua maioria são esculturas feitas em diversos materiais como barro, madeira e metal. São mais de oito mil esculturas, de mais de 200 artistas de todo o Brasil. Na instituição são realizados atendimentos a escolas, exposições temporárias, seminários, capacitação a professores, pesquisas e outras atividades. O acervo já viajou para participar de exposições em diversos países do mundo, como: França, Bélgica, Alemanha e Índia.

Como dito o museu dedica-se a expor o que convencionou-se chamar de “arte popular brasileira”. Angela Mascelani (2001) discute o conceito de arte popular revelando sua ambigüidade já que é produzida num circuito (popular) e legitimada por outro (camadas médias intelectualizadas urbanas), sendo o seu conceito formulado num diálogo entre diferentes contextos. A “careta” seria assim classificada como “arte popular”, neste contexto, sendo a dimensão estética dela a mais valorizada. Porém, como ela está localizada num setor do museu dedicado às “festas populares”, e nesse setor há textos explicativos sobre as festas, podemos pensar que não é apenas o caráter artístico dela que é realçado, que se estaria levando em consideração também o contexto social em que ela é usada.

Parece que os museus fazem um esforço de remeter a máscara ao seu contexto de produção e uso ritual, no caso da Casa do Maranhão e do Museu do Folclore de forma mais explícita e do Museu Casa do Pontal de forma mais indireta já que privilegia a dimensão estética do objeto.

Considerações Finais

Esse estudo da circulação da “careta” por diferentes contextos sociais mostra, entre outras questões, que o campo da cultura popular é bastante complexo, articulando universos sociais e sentidos heterogêneos.

Neste trabalho foi possível ver como a “careta” é deslocada do contexto festivo para os contextos museais, tendo seus sentidos ressignificados, mesmo que haja um grande esforço das instituições em remeter as obras ao contexto de produção.

Parece que deslocar é sempre alterar o sentido e isso não acontece apenas nas instituições museais, mas também na própria festa, onde é possível ver uma série de usos e sentidos diferentes atribuídos às máscaras. Talvez a maior diferença entre a inserção da “careta” na festa e no museu seja o fato de que o sentido da máscara na festa só se faz completo quando esta é usada, ao passo que no museu o objetivo é retirar a “careta” do uso. Na festa, uma mesma máscara pode passar por diversas alterações, sendo constantemente metamorfoseada, enquanto no museu, as máscaras ficam do mesmo jeito que ali chegaram.

Foi interessante ver que o processo de deslocamento da máscara é um processo social que envolve uma “rede” de pesquisadores e atores sociais que contribuíram para a valorização da máscara como “objeto de museu”. Neste processo também ocorreu a valorização de Abel Teixeira, personagem central na circulação da “careta”. Porém, colocá-lo como personagem passivo de um processo social guiado por outros atores sociais não é correto, já que ele atua energeticamente para valorização de seu trabalho.

Bibliografia:

APPADURAI, Arjun. Introdução: mercadorias e a política de valor. In: APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

BATESON, Gregory. “A Theory of play and Fantasy”. Steps to an ecology of mind. Chandler Publishing Company. London/ San Francisco/ Scranton/Toronto, 1972.

BOTT, Elizabeth. Família e rede social: papéis, normas e relacionamentos externos em famílias urbanas comuns. Rio de Janeiro, Francisco Alvez, 1976.

CARVALHO, Luciana. A graça de contar: narrativas de um Pai Francisco no bumba-meu-boi do Maranhão. Rio de Janeiro : UFRJ, IFCS, 2005. (tese de doutorado)

_____. A matança do santo: riso, ritual e performance no bumba-meu-boi. In: CAVALCANTI, Maria Laura; GONÇALVES, Reginaldo. As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas. Rio de Janeiro: contra Capa, 2009.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Matracas que desafiam o tempo: é o bumba boi do Maranhão, um estudo da tradição e modernidade na cultura popular. São Luís:1995.

BITTER, Daniel. Encaretados: as várias faces de um brincante. In: MAZZILLO, Maria, BITTER, Daniel, PACHECO, Gustavo (org.). Careta de Cazumba. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

_____.A bandeira e a máscara: estudo sobre a circulação de objetos rituais nas folias de reis. Tese de Doutorado. Rio de Janeiro, UFRJ, IFCS, 2008.

CAVALCANTI, Maria Laura. O Boi- Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, Fio Cruz, Rio de Janeiro, v. VI, 2000.

_____. “Carnaval” Carioca: dos bastidores ao desfile. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 2006a.

_____. As grandes Festas. In: Revista dos Seminários Temáticos de Arte e cultura Popular. Rio de Janeiro, Museu Casa do Pontal, 2006b.

_____. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. MANA 12(1): 69-104, 2006c.

CLIFFORD, James. Colecionando Arte e Cultura. In: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n.23. Rio de Janeiro: IPHAN, 1997.

DAMATTA, Roberto. Carnavais, Malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro, Zahar Editores, 1983.

FERRETTI, Sergio. Careta de Cazumba, máscara do bumba-meu-boi. O Estado do Maranhão - Caderno Alternativo, São Luís, pg. 9 - 9, 31 maio 1986.

GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural”. O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis, RJ, Vozes, 1997.

GONÇALVES, José Reginaldo. O patrimônio como categoria de pensamento. In: Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro, Editora DP&A, 2003.

_____. Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios. Coleção Museu, Memória e Cidadania. Rio de Janeiro, 2007.

KOPYTOFF, Igor. A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (org.). A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

LAGROU, Els. "Antropologia e Arte: uma relação de amor e ódio". In: Ilha Revista de Antropologia. Florianópolis, 2003.

LEIRIS, Michel. La possession et ses aspects théâtraux chez les ethiopiens de Gondar. Fata Morgana, 1989.

MASCELANI, Maria Angela dos Santos. Coleções, colecionadores e o mundo da arte popular. Rio de Janeiro, UFRJ, 2001. (tese de doutorado)

MAZZILLO, Maria, BITTER, Daniel, PACHECO, Gustavo. Careta de Cazumba. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, 2005.

MELÔNIO, Apolonio. Depoimentos: Apolonio Melonio. In: Lima, Zelinda de Machado de Castro (org.). Memória de velhos: depoimentos, memória oral da cultura popular maranhense. Volume VII. São Luís, CMF/SECMA, 2008.

MITCHELL, Clyde. "The concept and use of social network", In: MITCHELL, Clyde (org). *Social networks in urban situations*. Manchester, Manchester University Press, 1969.

POMIAN, K. Coleção. In: RUGGIERO, R. Enciclopédia Einaudi. Memória-história. Porto, Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1987.

SILVA, Rita Gama. Quantos folclores brasileiros? As exposições permanentes do Museu de Folclore Edison Carneiro em perspectiva comparada. Rio de Janeiro, UFRJ/IFCS, 2008. (dissertação de mestrado)

VELHO, Gilberto. Individualismo e Cultura: Notas para uma Antropologia da Sociedade Contemporânea. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997.

_____. Biografia, trajetória e mediação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). Mediação, Cultura e Política. Organização Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.

VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina. Apresentação. In: VELHO, Gilberto; KUSCHNIR, Karina (org.). Mediação, Cultura e Política. Rio de Janeiro, Aeroplano, 2001.