

CENTRO DE CIÊNCIAS SOCIAIS - CCSO  
DEPARTAMENTO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL  
CURSO DE GRADUAÇÃO EM JORNALISMO

**SAMARONE LIMA DA SILVA JÚNIOR**

**TOURO NEGRO NO REINO DE GUARÉ: AS REPRESENTAÇÕES DA  
RELIGIOSIDADE AFRO-PINDORÂMICA NAS TOADAS DE HUMBERTO DE  
MARACANÃ**

São Luís

2024

**SAMARONE LIMA DA SILVA JÚNIOR**

**TOURO NEGRO NO REINO DE GUARÉ: AS REPRESENTAÇÕES DA  
RELIGIOSIDADE AFRO-PINDORÂMICA NAS TOADAS DE HUMBERTO DE  
MARACANÃ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na  
Graduação de Comunicação Social da Universidade  
Federal do Maranhão como requisito básico para a  
conclusão do Curso de Jornalismo.

Orientador: Profa. Dra. Letícia Conceição Martins  
Cardoso.

São Luís  
2024

**SAMARONE LIMA DA SILVA JÚNIOR**

**TOURO NEGRO NO REINO DE GUARÉ: AS REPRESENTAÇÕES DA  
RELIGIOSIDADE AFRO-PINDORÂMICA NAS TOADAS DE HUMBERTO DE  
MARACANÃ**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado na  
Graduação de Comunicação Social da Universidade  
Federal do Maranhão como requisito básico para a  
conclusão do Curso de Jornalismo.

Orientador: Profa. Dra. Letícia Conceição Martins  
Cardoso

Aprovado em: 19 / 09 / 2024

**BANCA EXAMINADORA**

---

Orientador: Profa. Dra. Letícia Conceição Martins Cardoso (Orientador)

---

Examinador 1: Profa. Dra. Jane Cleide de Sousa Maciel

---

Examinador 2: Prof. Dr. Márcio Leonardo Monteiro Costa

*Dedico este trabalho a minha avó mãe, Marilene Lima da Silva, grande incentivadora e admiradora do bumba meu boi; ao eterno guriatã, Humberto Barbosa Mendes e ao pensador quilombola Antônio Bispo dos Santos, o Nêgo Bispo.*

***In memoriam.***

## **AGRADECIMENTOS**

Muitas pessoas contribuíram para a realização deste trabalho; algumas delas sem saber. Agradeço à Flora Amorim Lima, amada filha e principal motivação. À minha mãe, Leila Lopes Bastos, pela motivação. À Clara Amorim, esposa e companheira, À Prof.<sup>a</sup> Ester de Sá Marques por despertar meu interesse nas temáticas culturais. À minha orientadora, Prof.<sup>a</sup> Leticia Cardoso, pela receptividade, paciência e profunda admiração. Ao amigo Gabriel Campelo e ao mago intelectual Failon Aletos, pelas inúmeras horas de debate, pensamento crítico e pelos conhecimentos compartilhados. Ao fotógrafo e pesquisador Márcio Vasconcelos por ceder gentilmente fotografias valiosas para a pesquisa. Agradeço ao Chão Slz por disponibilizar o espaço físico onde este trabalho foi parcialmente pensado e concebido.

*"O meu pai me deu um livro  
Que eu estudava noite e dia  
Pra mim saber o segredo  
Das três Virgens da Turquia"*

*Doutrina de Encantaria*

## RESUMO

Este trabalho pretende apresentar uma análise das toadas do Mestre de Bumba Meu Boi, Humberto De Maracanã, com ênfase nas referências da religiosidade afro-pindorâmica, encontradas nas toadas (composições) de autoria dele. Busca-se entender as representações, os sentidos e o imaginário da comunidade de Maracanã, materializados nos textos das toadas. As interpretações aqui apresentadas serão baseadas nos estudos de identidade e representação das teorias de Stuart Hall e outros autores, como Néstor Canclini e Katherine Woodward, em sintonia com o pensamento decolonial de Antônio Bispo e Davi Kopenawa. Discute-se o papel das representações na construção da identidade e do multiculturalismo. Observa-se, ainda, que o conceito de hibridismo é promissor para enxergar as relações estabelecidas no Bumba Meu Boi de Maracanã e entender como a religiosidade afro-pindorâmica contribui para a construção do imaginário da comunidade do boi e também para disseminar uma assimilação dessas religiosidades socialmente marginalizadas.

**Palavras-chave:** Representação; Identidade; Religiosidade afro-pindorâmica; Toadas, Bumba meu boi de Maracanã.

## **ABSTRACT**

This paper aims to present an analysis of the melodies of the Bumba Meu Boi Master, Humberto De Maracanã, with an emphasis on the references to Afro-Pindoramic religiosity found in the melodies (compositions) written by him. The aim is to understand the representations, meanings and imaginary of the Maracanã community, materialized in the texts of the melodies. The interpretations presented here will be based on studies of identity and representation from the theories of Stuart Hall and other authors, such as Néstor Canclini and Katherine Woodward, in line with the decolonial thinking of Antônio Bispo and Davi Kopenawa. The role of representations in the construction of identity and multiculturalism is discussed. It is also observed that the concept of hybridism is promising for seeing the relationships established in the Bumba Meu Boi of Maracanã and understanding how Afro-Pindoramic religiosity contributes to the construction of the imaginary of the boi community and also to disseminate an assimilation of these socially marginalized religiosities.

**Keywords:** Representation; Identity; Afro-Pindoramic religiosity; Melody; Bumba meu boi from Maracanã.

## LISTA DE ILUSTRAÇÃO

Quadro 1-	Toadas de Humberto do Maracanã de 1984 a 2014.....	37
Figura 1-	Humberto de Maracanã .....	12
Figura 2-	Brincantes afinando o couro dos pandeirões numerados do Boi de Maracanã .....	15
Figura 3-	Gráfico de recorrências das expressões mais entoadas pelo cantador Humberto Barbosa.....	42
Figura 4-	Gráfico elucidando a quantidade de vezes e anos que a palavra estrela foi mencionada ao longo da carreira fonográfica do cantador .....	44
Figura 5-	Gráfico elucidando a quantidade de vezes e anos que a palavra sereia foi mencionada ao longo da carreira fonográfica do cantador.....	45
Figura 6-	Mestre Humberto fazendo suas orações sob a proteção do boi onde leia-se “... de São João”, representando todo o simbolismo religioso da brincadeira.....	46
Figura 7-	Citações únicas .....	47
Figura 8-	Caboclo de fita pedindo proteção em um altar sincretizado, com destaque para os quadros de São João e Santa Luzia, santos católicos comumente vistos nas religiões afropindóricas .....	51
Figura 9-	Relação do número de toadas com temáticas religiosas por ano .....	52
Figura 10-	Brincante no batizado do boi. Nota-se o detalhe da vela verde que está associada à energia da natureza e é comumente utilizada para invocar a proteção e a força dos Orixás e voduns que estão ligados à natureza, como Oxóssi, caboclos e encantados da Jurema.....	54
Figura 11-	Verso e capa do álbum Características populares do Brasil, de 1984, mostrando os primeiros guerreiros do batalhão e a vitalidade do cantador Humberto Mende.....	60
Figura 12-	A perceptível animação do Mestre Humberto ao cantar para seu batalhão.....	62

## SUMÁRIO

1	<b>INTRODUÇÃO.....</b>	10
1.1	Humberto Barbosa Mendes.....	12
1.2	O Boi de Maracanã.....	13
1.3	Toadas de Encantaria.....	16
1.4	As toadas de encantaria de Mestre Humberto do Maracanã para um ludovicense afro-pindorâmico.....	22
2	<b>IDENTIDADE, REPRESENTAÇÃO E RELIGIOSIDADE: UMA REVISÃO CONCEITUAL PARA COMPREENDER O OBJETO.....</b>	24
3	<b>PERCURSOS METODOLÓGICOS .....</b>	34
4	<b>A RELIGIOSIDADE AFRO-PINDORÂMICA NAS TOADAS DE MESTRE HUMBERTO DE MARACANÃ .....</b>	49
5	<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	63
	<b>REFERÊNCIAS .....</b>	67
	<b>ANEXOS.....</b>	69

## 1 INTRODUÇÃO

O sol esquenta a terra/ E meu boi faz poeira/ Batalhão de Ouro levantou  
bandeira/ A minha palmeira ninguém pode derrubar/ Eu dei uma volta no  
tempo/ Deixa contrário saber/ Tudo mudou/ São João mandou/ Eu cantar meu  
guarnicê<sup>1</sup>

Toada “Batalhão de Ouro”  
Humberto de Maracanã – 1996

Este estudo é uma análise das toadas do mestre de bumba meu boi, Humberto de Maracanã, um dos principais cantadores de bumba meu boi do Maranhão, e principal expoente do boi do Maracanã, que, entre outros temas, aborda, em suas toadas, símbolos relacionados à religiosidade afro-ameríndia. Com um longo repertório, que vai do ano de 1984 até o ano de 2014, ficou conhecido por inovar em suas composições e com uma carreira de mais de 40 anos, compondo e cantando, o Mestre Humberto imprimiu no imaginário popular do Maranhão um universo único, povoado de encanto, que encontrava ressonância em diversos campos da cultura maranhense, demonstrando uma capacidade e inspiração para comunicar não só a seu batalhão, mas a camadas mais amplas da sociedade.

Nosso interesse pela figura de Humberto Barbosa Mendes, dá-se tanto por sua significação para a cultura popular, como pela sua capacidade de comunicação, que transcendeu as fronteiras do seu grupo e alcançou camadas mais amplas da sociedade maranhense e deixou uma marca permanente no imaginário popular do estado. Estudar Humberto do Maracanã é importante não apenas pela sua maestria artística, mas também pela sua importância como um guardião e transmissor das tradições culturais do estado. Seu longo repertório, que abrange mais de três décadas, é um testemunho da sua dedicação à preservação e promoção do bumba meu boi, ao mesmo tempo em que mostra sua habilidade em adaptar-se aos tempos e inovar dentro do gênero. Tal interesse deu-se também pela memória afetiva, cultivada pela observação e participação como brincante dos festejos populares, incentivada pela memória de infância deste pesquisador, que ao reviver as lembranças de Avenida São Marçal, local onde os grupos de bumba meu boi se reúnem no último dia do mês de junho para reverenciar o santo, acompanhava a avenida em silêncio, pronta para ouvir as palavras e as representações do mestre Humberto, quando comandava o seu batalhão.

Esse mesmo sentimento e memória deu para esta pesquisa o título “Touro Negro no Reino de Guaré”, que além de intitular o álbum de 1996 do Boi do Maracanã, concentra o tema

---

<sup>1</sup> É uma palavra única na cultura maranhense. Ela tem origem indígena e significa prover e se preparar para entrar em ação na festa que se renova a cada ano, o Bumba meu boi.

do qual Humberto desenvolveu suas representações afro-pindorâmicas. Desde o primeiro contato com o álbum, nasceu a curiosidade sobre o tema da encantaria, servindo de força geradora da produção desta pesquisa.

Nosso trabalho foi iniciado com o levantamento e a transcrição de todas as toadas gravadas entre os anos de 1984 e 2014, o ano anterior à sua morte, aos 75 anos. Destas, foram selecionadas toadas que faziam alusão à religiosidade afro-pindorâmica. Após isso foi constituído um *corpus textual* contendo 37 toadas e referências à religiosidade afro-ameríndia. O passo seguinte foi analisar esses dados e identificar como as formas (palavras representativas) se relacionam entre si e tentar descobrir que personagens, cenários e temas expressam o universo religioso de Humberto do Maracanã e as representações afro-pindorâmicas.

Apresento a importância de Humberto para as representações culturais maranhenses, haja vista sua relevância para várias áreas da cultura tradicional e popular, adentrando inclusive na cultura de massas. No segundo capítulo, procuro entender, por meio dos conceitos de cultura, linguagem, representação, hibridismo e religiosidade afro-ameríndia ou pindorâmica, principalmente em Stuart Hall (2016), Néstor Canclini (1997) e Katherine Woodward (2014). E no pensamento decolonial dos autores Antônio Bispo (2015), Kopenawa e Albert (2015).

Mais adiante, no terceiro capítulo, exponho os caminhos e técnicas utilizadas para processar e interpretar o conjunto de referências utilizadas pelo mestre Humberto de Maracanã, que representam a religiosidade afro-pindorâmica, para, finalmente, apresentar, no quarto capítulo, uma análise do imaginário construído pelo mestre Humberto e relacioná-lo diante do contexto da sua coletividade e hereditariedade espiritual, e analisá-lo diante dos conceitos dos teóricos apresentados. Por último, no quinto capítulo, busco perceber os sentidos das representações afro-pindorâmicas do mestre do Maracanã no imaginário maranhense.

Procurei tratar as toadas sob o prisma da análise de conteúdo, que é o direcionamento mais adequado para desenvolver o objeto em suas representações neste primeiro esforço científico de aproximação com o universo pesquisado. Nesse sentido, como apresenta Orlandi (2003, p.17), a análise de conteúdo procura extrair sentido do texto respondendo à questão: O que o texto quer dizer? O processo desconstrutivo e analítico das letras do sujeito que pensa e canta as toadas retrata o comando e a liderança do grupo, que muitas vezes encontra-se distante dos centros acadêmicos e eruditos, mas ricos em composições, com falas legítimas sobre si e sobre o seu grupo social.

## 1.1 Humberto Barbosa Mendes

Humberto Barbosa Mendes, mais conhecido como Humberto de Maracanã – ou Guriatã – nasceu no dia 02 de novembro de 1939. Seus familiares foram fundadores da região, fato que estreita ainda mais a relação com a localidade do Maracanã, bairro situado em São Luís, capital do Maranhão, que pertence à zona rural da região. Aos 3 anos, ficou órfão de mãe, sendo criado, então, por sua avó paterna e tias. Aos 6/7 anos mudou-se para Maioba. Sua infância foi pobre, porém cheia de boas recordações. Fato que o próprio Humberto contava sobre a liberdade que teve para brincar, correr e nadar por campos e rios do Maracanã e Maioba. Como percebemos no trecho da toada a seguir:

Me lembrei do rio do Mirinzá  
De Dudu, mãe Felipa  
Cancanja mais Zé de Ai Ai  
Papai Odro, Nanança, Tataça  
Papai Ermínio, vovó e Nanã Juro pra Dadá, enquanto eu cantar  
Não vou deixar Maracanã

(Toada “Juro Pelas Minhas Raízes (Rio do Mirinzá”/  
Humberto de Maracanã - 1999)

Humberto de Maracanã (Figura 1) era um exímio poeta popular e cantador. Ele se destacou como um dos grandes representantes dessa arte, sendo conhecido por sua habilidade em improvisar versos e cantar melodias cativantes durante as apresentações do bumba meu boi. Aos 34 anos, tomou a frente do Batalhão de Ouro, como também é chamado o grupo de Maracanã, liderando por mais de 40 anos a agremiação.

Figura 1- Mestre Humberto empunhando seu maracá de prata nos seus últimos anos de vida.



Fonte: Márcio Vasconcelos

De alguma forma, o cantador e mestre do Boi do Maracanã conseguiu transmitir para além de sua comunidade – por conta da gravação de discos, suas relações com as mídias, seu carisma, sua personalidade de líder e agregador social – os registros culturais que herda da tradição da cultura afro-ameríndia. Esses registros encontram identificação nas camadas populares, por compartilhar os mesmos modos de fazer, pensar e sentir. Hall afirma que a identidade pode ser observada pela expressão facial revelando algo sobre o “eu”, as emoções são notadas ao analisar o que se está sentindo, e o pertencimento ao ser analisado, o grupo social ao qual o sujeito faz parte (Hall, 2000).

## 1.2 O Boi de Maracanã

O Boi de Maracanã foi fundado em 1955, por José Martins, tio de Humberto. O cantador, nessa época, era Angelo Reis. Porém, em 1972, Humberto, que até então apenas acompanhava o grupo, ficou chateado com algumas atitudes tomadas pelos cantadores – Ângelo e Antônio Maconha – e resolveu se manifestar e candidatou-se para ser cantador do boi. Suas primeiras toadas eram parecidas com o samba, mas com o tempo e a aprimoração, identificou-se com o sotaque de matraca. Assim, sua fama ultrapassou as fronteiras do Maranhão, e ele se apresentou em diversas partes do Brasil, divulgando a cultura maranhense por meio de sua arte. Humberto de Maracanã foi uma importante potência da tradição do bumba meu boi e contribuiu significativamente para a preservação e difusão desse patrimônio cultural.

Seu talento como cantador e sua dedicação à cultura popular renderam-lhe reconhecimento e prêmios ao longo de sua carreira. Ele recebeu o título de "Patrimônio Vivo do Maranhão", concedido pelo Governo do Estado, e também foi agraciado com a Medalha do Mérito Cultural, concedida pelo Ministério da Cultura do Brasil. Humberto de Maracanã deixou um legado importante para a cultura maranhense e é lembrado como um dos grandes mestres da arte no estado. Sua contribuição para a música e a poesia popular é valorizada até os dias atuais, inspirando gerações de artistas e preservando a rica tradição do bumba meu boi.

Esse reconhecimento contribuiu para a popularização da comunidade do Maracanã, da agremiação e da figura do cantador no contexto cultural do estado do Maranhão. Sua poesia conseguiu reunir um conjunto de sentimentos capaz de causar identificação com “o ser Maracanã”, “o ser boieiro” e “o ser maranhense”, sendo uma das figuras que difundiu tradições e aprendizados das religiões afro-pindorâmicas.

O Bairro do Maracanã, ocupado desde o século XIX, constitui parte da zona rural da capital. O acesso à região central da cidade era feito através de barcos, pelo rio Bacanga, para

comercializar produtos da pesca, agricultura e extrativismo do bairro. Com a construção da ferrovia São Luís-Teresina e a remodelação da ocupação territorial da cidade até a década de 1950, o bairro passou a integrar mais significativamente o ambiente cultural da cidade, ainda mais com a fundação do Boi do Maracanã e a festa da juçara, iniciada na década seguinte. Atualmente, o bairro conta com escolas e posto de saúde e um campus do Instituto Federal do Maranhão, além de uma unidade de conservação ambiental, que abriga uma nascente, contribuindo para o abastecimento da capital. Essa área ajuda na preservação do modo de vida de seus habitantes, mas por vezes é ameaçada pelo crescimento desordenado e a especulação imobiliária, que visa a construção de novos conjuntos habitacionais e empreendimentos industriais.

A importância de preservar esses hábitos, que ainda são cultivados pelos moradores do bairro, e expresso em manifestações como o bumba meu boi, reisado e festa da juçara, contribui para a manutenção do próprio espaço físico/geográfico onde essas expressões são criadas e realizadas, como defende Cardoso: “existem características e traços, modos de ser e fazer no Bumba meu boi de Maracanã que são comuns a todos os grupos de Bumba meu boi (...), mas também há coisas muito particulares do Boi do Maracanã, relativas à sua trajetória específica, às características e orientações de seu amo, à sua localização geográfica” (Cardoso, 2016, p. 141). A história comum dos moradores e brincantes se misturam e o engajamento dos que dizem “eu sou Maracanã” com as expressões populares, reforça as relações pessoais e o senso de pertencimento que tanto contribuíram para a formação do bairro e de sua identidade.

Ainda em Cardoso (2016, p.164), vemos a potência da identidade do bairro quando aponta no Boi “a principal festa da localidade e atrai centenas de pessoas de outras comunidades, que, apesar do distanciamento geográfico, estão ligadas simbolicamente por laços de pertencimento e identificação com o *ethos* de Maracanã, com a identidade de “Maracanense” ou “Maracanazeiro” (expressões acionadas pelos seguidores e brincantes do boi)”. Convidar brincantes de outros bairros a associarem-se para fazer e comemorar a festa do boi, contribuiu sobremaneira para o estabelecimento dos laços entre comunidades, no esforço de “botar o boi na rua” e arcar com todos os custos que envolve confeccionar indumentária, ensaiar o batalhão, gravar CD, levar o boi para outros bairros e cidades, tudo sobre a alcunha de o “Batalhão<sup>2</sup> de ouro”.

---

<sup>2</sup> No contexto do Bumba Meu Boi do Maranhão, o termo "batalhão" se refere ao conjunto de brincantes, músicos e personagens que compõem um grupo ou "sotaque" dentro dessa manifestação cultural. Cada batalhão é responsável por dar vida ao espetáculo, apresentando as danças, músicas e encenações que narram a história do Bumba Meu Boi, geralmente centrada no boi e seus personagens, como Pai Francisco, Mãe Catirina, o Amo, entre outros.

Figura 02- Brincantes afinando o couro dos pandeirões numerados do Boi de Maracanã.



Fonte: Márcio Vasconcelos

O cantor Humberto Barbosa é a voz de uma comunidade, fala com o seu batalhão e também com os encantados, convidando-os para dançar no terreiro de sua agremiação. Como interlocutor, mestre Humberto revela em sua poesia o desejo desse “eu” funcional, o cantor, “o Guriatã”, e o desejo do “eu” comum do batalhão, em confluência de pertencimento de um lugar físico e real, mas também de um “mítico Maracanã”. Segundo Mircea Eliade, qualquer momento do tempo pode se tornar sagrado pela hierofania, isto é, aparição reveladora do sagrado. Quando ocorre isto, este tempo passa a ser transfigurado, consagrado, comemorado e repetível infinitamente (Eliade, 1972). Mestre Humberto canta na sétima faixa do álbum de 2008 do grupo Maracanã: “eu ouvi a sereia da Baía de Cumã convidar Sete Estrelas<sup>3</sup> pra vim pro Maracanã”, ou na toada Sereia Linda de Cumã, do álbum de 2010, onde pede para que a sereia “não vá esquecer Maracanã”.

No caso de mestre Humberto, quando evoca a encantaria para acompanhar o batalhão do Maracanã ao longo das temporadas juninas. Esse “mítico” que se realiza quando recebe a visita de Sete Estrelas e encontra-se com a comunidade; ou quando canta “salve a palmeira do guriatã. Respeita o peso do Maracanã”, em 2006, na toada Salve a Palmeira do Guriatã.

---

<sup>3</sup> É uma expressão que se refere à constelação das Plêiades, que está localizada na região de Touro no céu. As Plêiades são um aglomerado estelar aberto visível a olho nu, composto por estrelas jovens. Também são conhecidas como as "Sete Irmãs", pois, em condições ideais de observação, sete estrelas principais são visíveis a olho nu, embora o aglomerado contenha centenas de estrelas. A constelação é mencionada em várias culturas antigas e possui significados simbólicos diferentes ao redor do mundo.

Ao longo dos 40 anos em que cantou no boi do Maracanã, a figura do mestre Humberto confundiu-se com a referência ao seu próprio entorno de vivência, chegando a transcender os limites geográficos da comunidade. O Mestre do Maracanã alcançou representações entre outras agremiações sendo evocado na toada Voa Maracanã, de 1992, da Companhia Barrica<sup>4</sup>, sob os versos: “Canta Humberto, desperta teu amanhã, que hoje é o tempo certo de se ouvir Maracanã.” Para a Companhia Barrica, o Mestre do Maracanã representa a sua comunidade raiz sendo capaz de despertá-la para ser ouvida, pois ele é quem chama o batalhão, é ele que projeta o som do Batalhão de Ouro para o futuro, para o amanhecer, para a ação de ser ouvido. Para se entender o Maracanã, é necessário ouvir Humberto e entendê-lo como “ícone cultural”<sup>5</sup> - um elemento/pessoa ou objeto que se torna amplamente reconhecido e representativo de uma determinada cultura - não só para sua comunidade, mas para o bumba meu boi do Maranhão.

### 1.3 Toadas de Encantaria

Para começar, trataremos da identidade religiosa afro-ameríndia presente na obra de Humberto Mendes. É necessário, antes, entender o conceito de “Identidade Cultural”. Ainda no ensaio “Identidade cultural e diáspora” (1990), Stuart Hall (1990) analisa o conceito de identidade cultural, utilizando o exemplo das identidades da diáspora negra, baseando-se, empiricamente, nas representações do cinema. Nesse ensaio, Hall (2014, p. 28) toma como seu ponto de partida a questão de quem “e o que nós representamos quando falamos”. Ele argumenta que o sujeito fala, sempre, a partir de uma posição histórica e cultural específica.

E aqui nos cabe investigar “o que mestre Humberto representa quando canta?”, qual o contexto e qual posição histórica se projeta na voz do cantador, que resquícios dos processos de gerações anteriores foram experienciados pelo mestre Humberto e reverberam na sua estrutura de sentimentos e expressões?

Para isso é preciso uma prática imersiva dentro de uma visão de significados compartilhados, multiculturalismo e hibridismo. Trazendo ao nosso contexto cultural, essa

---

<sup>4</sup> A Companhia Barrica é um grupo de artistas formado em 1985, na cidade de São Luís. A companhia evidencia a tradição dos folguedos e das festas populares do Maranhão, apresentando uma diversidade de ritmos e danças dos festejos juninos e carnavalescos da cultura maranhense, bem como nas manifestações de espetáculos natalinos.

<sup>5</sup> O conceito de “ícone cultural” mais amplamente refere-se a elementos, pessoas ou objetos que se tornam amplamente reconhecidos e representativos de uma determinada cultura, período histórico ou movimento social. Esses ícones culturais muitas vezes transcendem seu contexto original e se tornam símbolos reconhecidos globalmente, influenciando a maneira como as pessoas percebem e entendem uma cultura específica. Umberto Eco discute o papel dos ícones culturais na comunicação e na construção da identidade cultural em seus escritos sobre semiótica e cultura popular. Em obras como “A Estrutura Ausente” (2007) e “Apocalípticos e Integrados” (1991), o autor analisa como os símbolos e ícones culturais são usados na mídia, na publicidade e na cultura de massa para transmitir mensagens e influenciar as percepções do público.

amálgama já se apresenta ao ilustrarmos o primeiro LP gravado pelo Boi de Maracanã, no ano de 1984, intitulado “Características Populares do Brasil”, que ao mesmo tempo que busca afirmar uma cultura nacional, também se edifica na busca por uma memória sublime sobre o passado da ilha de São Luís e sobre a própria comunidade do Maracanã. Algo que se afirma, desse primeiro LP, em toadas como: Características Populares do Brasil, Tesouro Colonial, Maracanã Não Quebrou As Asas e Diversidade Cultural da Ilha – esta última, ao mesmo tempo que resgata memórias do passado, apresenta uma vasta informação sobre comunidades adjacentes ao Maracanã.

Este ano eu vou falar  
 É da diversidade cultural da nossa Ilha  
 Maioba sempre planta alface e cheiro  
 Carvão e quiabo é com Juçatuba e Cruzeiro  
 Ribamar peixe-pedra, Iguaíba com coco d'água  
 Tibirizinho vende camarão pro pessoal  
 A Mata que sempre foi a primeira  
 Com maxixe e vinagreira pra vender na capital  
 Maracanã vai com juçara  
 Aracau e Itapera com horta, roça e madeira  
 Enquanto a Raposa vive bem com pescaria  
 E do grande trabalho das rendeiras brasileiras

Toada “Diversidade Cultural da Ilha”  
 Humberto de Maracanã - 1984

Nessa toada, o cantador, para apresentar a diversidade da Ilha de Upaon Açú, faz referência a várias comunidades que possuem representações de bumba meu boi, como Maioba, Ribamar, Iguaíba e Itapera. Enquanto ressalta as qualidades da produção econômica de cada comunidade, assim valoriza a importância de cada produto e gera reconhecimento dessas qualidades, como representativos de cada comunidade, tanto para a Ilha de Upaon-Açú, como no caso do artesanato de Raposa, como “o grande trabalho das rendeiras brasileiras”. Quanto para o Brasil, como representativo da cultura nacional.

A concepção de identidade cultural para Stuart Hall (1990), é aquela que a vê como uma questão tanto de 'tornar-se' quanto de 'ser'. Isso não significa negar que a identidade tenha um passado, mas reconhecer que, ao reivindicá-la, nós a reconstruímos e que, além disso, o passado sofre uma constante transformação. Esse passado é parte de uma “comunidade imaginada”, uma comunidade de sujeitos que se apresentam como sendo “nós”. Hall argumenta em favor do reconhecimento da identidade, mas não de uma identidade que esteja fixada na rigidez da oposição binária, tal como as dicotomias “nós/eles”. Apesar disso, percebemos que muitas das

toadas cantadas por diversos mestres de bumba meu boi reservam um ou outro verso para detratar, na forma de embate anedótico, outros cantadores e agremiações; apesar de uma aparente oposição nós/ele, este jogo entre cantadores é uma forma de reconhecimento entre pares e antagonistas, que partilham do mesmo território, mesma cultura e mesma tradição. Tais jogos são chamados “toadas de pique”<sup>6</sup>. Exemplificando e trazendo ao contexto do primeiro LP, essa segunda concepção é bem perceptível na toada Salve a Palmeira do Guriatã, ao cantar:

[...]Vento Norte soprou tão forte  
 Fez rolo d’água no meio do mar  
 Até hoje tem resto de poeira  
 De cantor que saiu na carreira  
 A sereia em cima da pedra anunciou  
 Pra todo mundo que o boi do Maracanã urrou  
 O fraco de vocês é me ganhar, sabe quando? Nunca!  
 É melhor parar. [...].

Toada “Salve a Palmeira do Guriatã”  
 Humberto de Maracanã - 2006

Para acusar, de forma anedótica, os “contrários”<sup>7</sup> de medrosos e fujões, o cantador evoca manifestações naturais do vento e da água, como o urro<sup>8</sup> do boi do Maracanã, que faz outros cantadores saírem correndo. No trecho, o cantador anuncia a supremacia do boi do Maracanã e aconselha-os a pararem de cantar. Esse jogo de batalha de versos para afirmar qual o maior, melhor ou mais bonito boi, antes de apresentar-se como uma antagonia, é mais uma forma de expor as qualidades de sua agremiação, pontuando os elementos de representação com “a sereia em cima da pedra” para a comunidade do Maracanã ou outras coletividades que se referenciam na religiosidade afro-ameríndia da Ilha de Upaon-Açu.

Inicialmente, precisamos esclarecer que a expressão “afro-ameríndia” não é atribuída a uma única pessoa ou inventor, mas é uma construção linguística utilizada para descrever pessoas ou culturas, que possuem ascendências que combinam o termo “afro” – referente à ascendência africana – e “ameríndia” – referente à ascendência indígena americana. Fato é que

---

<sup>6</sup> Toada que indica provocações de desafios para o Boi que irá apresentar-se no mesmo arraial. Remete às raízes trovadorescas, nas cantigas de escárnio e maldizer, compostas por versos com tom depreciativo que provocam o outro cantador. Encerra a apresentação do Boi em destaque.

<sup>7</sup> O termo “contrário” representa um grupo adversário ao Boi, representa outra agremiação.

<sup>8</sup> No contexto do Bumba Meu Boi do Maranhão, o “urro” refere-se ao som característico emitido pelo Boi durante a encenação da festa. O urro é uma parte importante da performance, pois ajuda a dar vida ao personagem do Boi e contribui para a atmosfera festiva e dramática da celebração.

ela faz parte do vocabulário utilizado em discussões sobre contextos de diversidade étnica e cultural nas Américas.

Entretanto, vamos adotar o termo decolonial afro-pindorâmico, que busca analisar, questionar e contestar as estruturas de poder colonial e o colonialismo, bem como suas influências persistentes na sociedade contemporânea, neste caso, contestando o campo acadêmico eurocentrista da cultura. Para isso, voltaremos nossa atenção à perspectiva crítica do pensador quilombola Antônio Bispo, o Nêgo Bispo, que apresenta a expressão afro-pindorâmica, a qual utilizaremos a partir de agora:

Pindorama (Terra das Palmeiras) é uma expressão tupi-guarani para designar todas as regiões e territórios da hoje chamada América do Sul. Utilizarei alternativamente colonização afro-pindorâmica para denominar a colonização nas Américas, enquanto um exercício de descolonização da linguagem e do pensamento (Bispo, 2015, p. 20).

A vivência dos grupos e agremiações de Bumba meu boi, geralmente passa pela identificação do catolicismo popular na figura de São João Batista; outros, porém, nascem em terreiros de culto maranhense, sendo estes destinados e oferecidos para determinadas entidades espirituais. Para Ferretti (2000), a maior manifestação da religiosidade afro-brasileira na região Norte do Brasil e expressivamente no Maranhão, região Nordeste, é o Tambor de Mina. Nessa manifestação são recebidas e cultuadas, em estado cognitivo de transe, Orixás e Voduns – entidades espirituais africanas – e Caboclos e Gentis, que são entidades mais ligadas à cultura afro-pindorâmicas. Dada essa amálgama sincrética, é nesse espaço religioso que se compõe a relação entre entidades espirituais e a brincadeira do Bumba meu boi.

Por desejo das entidades, os bois que surgem em Terreiros de Mina, muitas vezes, não são apresentados publicamente à comunidade. Portanto, eles nascem, batizam-se e morrem nos ambientes do terreiro. Estabelecendo assim, o comprometimento na missão adotada entre os comungantes do Tambor de Mina e os encantados que estimam o Bumba meu boi.

Segundo Sérgio Ferretti (1995), muitas das entidades conhecidas e cultuadas na Mina gostam da brincadeira junina e pedem, aos dirigentes da casa, uma festividade de Bumba meu boi em sua homenagem. Para o autor, tradicionalmente, o pagamento de promessas a São João é a base para a organização da brincadeira. Não obstante o pedido de uma entidade que adora o santo também serve de fundamento para a realização.

Entre as inúmeras entidades que se identificam com a brincadeira do Bumba meu boi estão, segundo o Dossiê do IPHAN (2011):

Légua Boji Buá da Trindade, João de Légua, Zé de Légua, Dominginhos de Légua, Zezinho Boji Buá da Trindade, Corre Beirada, Tapindaré, João de Una, João Guará, Seu Banzeiro, Cabocla Mariana, Surrupirinha, Dom João, Tombassé, Lera, Chica Baiana, Caboclo Manezinho, Caboclo Velho, Caboclo da Bandeira e Aracanguira, dentre outros.

Nos terreiros de Mina do Maranhão – desde os fundados por negros africanos aos mais novos, ou nos salões de pajés e curadores – o termo encantado é utilizado. O termo refere-se a uma qualidade de seres espirituais receptados em estado de transe mediúnico, seres estes que não podem ser observados de modo direto ou que acredita-se serem vistos, sentidos em sonhos ou ouvidos por pessoas dotadas de mediunidade, vidência ou percepção extra sensorial.

A relação com o Bumba meu boi se dá, portanto, nas letras de toadas, que muito se assemelham aos cânticos e doutrinas entoadas aos encantados, santos e/ou entidades que habitam os reinos da encantaria. Intencionalmente algumas toadas retratam a relação de locais geograficamente encontrados no mapa do estado do Maranhão com esses reinos, bem como com a relação dos locais com forças e elementos da natureza. Tais localizações são consideradas sagradas para os terreiros de cultos afro-maranhenses, tal como a Pedra de Itacolomi – localizada na Baía de São Marcos, na costa maranhense, especificamente entre a capital São Luís e a cidade de Alcântara, onde de acordo com relatos, o misticismo assume contornos e formas. Essa região, historicamente, é conhecida por fortes correntezas e subsequentes naufrágios, que segundo crenças é resultante da grande influência espiritual do local. Na toada “Morro Branco de Areia”, de autoria de Humberto Mendes, adverte-se para a relação de naufrágios com a Pedra de Itacolomi, como se pode observar.

Ê veleiro grande  
 Cuidado com a pedra de Itacolomi  
 Touro Negro anda sobre a maresia  
 Banzeiro grande eu sempre canto pra ti  
 Morro branco de areia, na praia do Carimã  
 De lá avistei a sereia na baía de Cumã

Toada “Morro Branco de Areia (Veleiro Grande)”  
 Humberto de Maracanã - 1998

Nesta toada, o cantador enfatiza a geografia da mítica maranhense – entendendo-se mítica maranhense referente às narrativas, aos mitos e às histórias associadas a diferentes lugares do estado, que foram transmitidas ao longo do tempo por meio da tradição oral, da cultura popular ou de outras formas de expressão artística. Essas narrativas envolvem lendas, contos folclóricos, mitos religiosos, histórias de fundação, entre outros elementos que ajudam

a moldar a identidade do maranhense e o significado do local para as pessoas que lá habitam ou que o visitam. Ao citar a Pedra de Itacolomi, o encantado Banzeiro Grande, que permeia a região citada e o Touro Negro, fazendo alusão ao touro da Família de Lençóis – chefiada pelo Rei Sebastião, cuja encantaria fica na Praia dos Lençóis e domina do Boqueirão ao Itaqui; e é composta por reis, rainhas, príncipes, princesas e outros nobres e gentis – que anda sobre a maresia em noites de luar.

“No bumba meu boi podemos identificar pelo menos três fortes matrizes míticas: uma do auto, ligada a lenda popular nordestina; outra dos santos, relacionados à lenda cristã; e a terceira, da mítica portuguesa, baseada na lenda do Rei Dom Sebastião” (Cardoso, 2016, p. 41).

Cardoso (2016) apresenta três matrizes míticas, na qual a mítica baseada na lenda do Rei Dom Sebastião se destacou ao longo deste trabalho como eixo sobre a qual as representações afro-pindorâmica nas toadas de Mestre Humberto se expressam. A encantaria, como já apresentado, é uma manifestação cultural e religiosa, que mescla elementos do catolicismo popular, do espiritismo, da religião africana e de crenças indígenas. No contexto do Bumba meu boi, em que o cantador se destacou, a encantaria desempenha um papel significativo.

Acredita-se que alguns cantadores tenham uma ligação especial com os encantados, espíritos poderosos que podem influenciar a vida das pessoas, e que eles recebam inspiração e habilidades poéticas através dessas entidades espirituais. A obra de Humberto é repleta de referências à encantaria, com menções aos encantados, suas características, histórias e poderes. Ele incorporava elementos do mundo espiritual maranhense em suas composições, criando uma atmosfera que desperta curiosidade e chama a atenção pelas referências ancestrais.

Sobre a incorporação de elementos do mundo espiritual nas toadas, ao argumentar que o significado é produzido de acordo com sistemas classificatórios, Woodward (2014) considera que os sistemas de classificação dão ordem à vida social, sendo afirmados nas falas e nos rituais. Para Antônio Bispo a incorporação de elementos do universo espiritual nas representações, neste caso as toadas, se dá pela valorização dos símbolos como dádivas, visto que:

Nas religiões de matriz afro-pindorâmicas a terra, ao invés de ser amaldiçoada, é uma Deusa e as ervas não são daninhas. Como não existe o pecado, o que há é uma força vital que integra todas as coisas. As pessoas, ao invés de trabalhar, interagem com a natureza e o resultado dessa interação, por advir de relações com deusas e deuses materializados em elementos do universo, se concretizam em condições de vida (Bispo, 2015, p. 41).

Dadas as referências à encantaria, acrescenta-se que Humberto de Maracanã também tinha conhecimento sobre os rituais e práticas da encantaria, conforme entrevista do mestre à pesquisadora Letícia Cardoso, em maio de 2014.

O Bumba meu boi é uma manifestação cultural, mas também religiosa, onde envolve o Tambor de Mina, porque tem a ver com o Boi. No começo eu não queria admitir, quando as pessoas se pronunciavam e ofereciam ajuda no aspecto espiritual, eu dizia: 'Larga isso de mão, besteira'. Não gostava de ir onde eles frequentavam, mas depois fui tomando consciência da realidade, da influência forte dos 'guias' com a brincadeira de Bumba meu boi. Qualquer terreiro de Bumba-boi que você vá, encontrará o altar de São João e a pessoa que faz o Boi tem alguém que ele se comunica nesse aspecto de saber o que deve e o que não deve fazer para que o Boi saia bom (informação verbal) (Cardoso, 2016, p. 147)

Nota-se que a religiosidade influenciava fortemente a forma como ele se expressava artisticamente. Sua conexão com a encantaria permitia que ele transmitisse não apenas a história do bumba meu boi, mas também aspectos da cultura e espiritualidade maranhenses.

Dessa forma, supomos que a influência da religiosidade afro-pindorâmica na obra de Humberto de Maracanã se dá por meio de suas composições, nas referências aos encantados, nos versos improvisados e na atmosfera mística que cruzava suas apresentações. Ele foi um importante guardião da tradição do bumba meu boi e contribuiu para a preservação e divulgação desse patrimônio cultural, mantendo viva a relação entre a encantaria e a música popular do Maranhão. Em vista disso, levantamos, com o intuito de aprofundar a análise desse contexto, a subsequente problematização: como se dão as representações da religiosidade afro-pindorâmica nas toadas do mestre Humberto de Maracanã?

#### 1.4 As toadas de encantaria de Mestre Humberto do Maracanã para um ludovicense afro-pindorâmico

Neste item do trabalho, peço licença para me inserir pessoalmente no discurso, a fim de recuperar memórias que marcaram minha vida e influenciam a configuração desta pesquisa. Desde a mais remota infância, o bumba meu boi de matraca<sup>9</sup>, ou sotaque da ilha, faz parte do meu cotidiano familiar. Nascido e criado no bairro do João Paulo, palco no dia 30 de junho, do encontro de bois de matraca, os sons e memórias se misturavam com o vislumbre e curiosidade

---

<sup>9</sup> Instrumento feito de dois pequenos pedaços de madeira entalhada que dá ritmo ao som e à dança, junto com os pandeirões.

ao ser arrebatado pelas toadas do cantador Humberto Mendes, popularmente conhecido como Humberto de Maracanã, que tomava a avenida São Marçal num movimento magistral.

Inicialmente, a forma de entoar os versos foi o princípio da minha afeição, com o tempo, o conteúdo dos versos passou a ser o meu principal interesse afetivo e de estudo. Em 2020, já frequentando Terreiros de Mina, percebo que aquelas toadas cantadas no Maracanã, muito se envolviam no contexto ali presente.

Salve os terreiros que o pai Oxalá mandou  
 Turquia, Casa das Minas e a Casa de Nagô  
 Viva Deus, viva as rainhas  
 E os reis da encantaria  
 Rei Badé, Rei Verequete  
 O rei da Alexandria  
 Rei Guajá, Rei Surrupira  
 Rei Dom Luís, Rei Dom João  
 Rei dos feiticeiros, dos exus e Rei Leão  
 Rei Oxossi, Rei Xangô  
 Rei Camundá, Rei Xapanã/Rei Barão, Rei de Guaré/Protejam o Boi do  
 Maracanã  
 Rei da Bandeira, o rei da maresia/Rei de Itabaiana, salve o rei da Bahia/E os  
 reis que eu não falei em verso, falo do meu coração/Salve o rei dos índios,  
 salve o Rei Sebastião.

Toada “Reis na Encantaria”  
 Humberto de Maracanã - 1998

Como músico, as questões culturais sempre estiveram presentes no meu cotidiano e sempre me interessei muito pela história do cantador Humberto Mendes e pelas rítmicas e mitologias da encantaria. Com a minha aproximação, enquanto membro do Grupo de Estudos Culturais - GECult do curso de Comunicação Social da UFMA, pude me aproximar ainda mais das temáticas culturais e aprender mais sobre.

Arrebatado pelo Bumba meu boi e pela Encantaria, me inquietou perceber uma vasta aproximação entre ambas, entre o diálogo peculiarmente maranhense entre o sagrado e o profano. Logo, a curiosidade e paixão se colocaram como objeto de pesquisa, sobre o querer saber e entender o significado daquelas expressões, o discurso, entender a identidade desse poeta popular, suas intenções e a construção, ao longo dos anos, da legitimação por referências a um suposto e autêntico passado em comum que une uma comunidade e simpatizantes.

## 2 IDENTIDADE, REPRESENTAÇÃO E RELIGIOSIDADE: UMA REVISÃO CONCEITUAL PARA COMPREENDER O OBJETO

Para fundamentar a análise aqui proposta, que diz respeito às toadas – canções – do Mestre Humberto de Maracanã, no contexto do Bumba meu boi, iremos lançar mão de autores ligados aos estudos culturais, que permitirão compreender conceitos importantes no que diz respeito aos sentidos e significados do imaginário coletivo, entre outros aspectos dessas toadas. Neste espectro, iremos utilizar os conceitos de representação, cultura, hibridismo e religiosidade afro-ameríndia ou pindorâmica, baseando-nos, principalmente, em Stuart Hall (2016), Néstor Canclini (1997) e Katherine Woodward (2014). Além disso, nosso trabalho se aproxima da perspectiva decolonial, por meio de autores como Antônio Bispo (2015) e Kopenawa e Albert (2015).

A figura do mestre Humberto do Maracanã, como cantador de bumba meu boi, nos permite acessar através da análise de suas toadas um lugar de visão significativo para compreender as representações afro-pindorâmicas na cultura maranhense. O agente produtor de significado que opera os diversos significantes da cultura popular e tradicional, que dialoga com o seu batalhão, sua comunidade e diversas instâncias populares da culturalidade maranhense e que se sedimentou como referência através da atuação do mestre Humberto do Maracanã, foi o papel de amo cantador.

O cantador é o sujeito que cria e canta as canções. No auto da festa representa o dono da brincadeira, possui grande importância dentro do bumba meu boi, visto que representa o comando e a liderança central do grupo (IPHAN, 2011). Está, em muitos casos, distante dos centros acadêmicos e eruditos, mas produzem composições que constituem falas legítimas sobre si e sobre o seu grupo, são legítimos representantes de uma identidade cultural.

Como constituição teórica deste trabalho, é considerado o conceito de identidade de Woodward (2014, p. 18), que estabelece na relação com a coletividade, na diferença, o lugar de construção de sistemas simbólicos que podem ser ferramentas para processos de subjetivação, identificação e pertencimento cultural. Ao pensarmos sobre essa figura de importância, a saber, o mestre, o amo, o cantador, nos remetemos brevemente à esfera do poder para exemplificar como a palavra, o discurso, a linguagem, se moldam na representação:

A representação, compreendida como um processo cultural, estabelece identidades individuais e coletivas e os sistemas simbólicos nos quais ela se baseia fornecem possíveis respostas às questões: Quem eu sou? O que eu poderia ser? Quem eu quero ser? Os discursos e os sistemas de representação

constroem os lugares a partir dos quais os indivíduos podem se posicionar e a partir dos quais podem falar (Woodward, 2014, p. 18)

O pensador Stuart Hall entendeu o “real” como uma “construção social”. Enquanto teórico mais crítico, foi buscar se fundamentar em outros autores, como por exemplo, Foucault, para entender como o poder se insere exercendo seu papel nesse processo (Hall, 2016, p.11). Todavia, a mera compreensão de que as toadas constituem-se como um espaço para a manifestação de ideias e como veículos de discussões sobre as diversas áreas dos saberes do cantador e de sua coletividade, já adentra enfaticamente o universo que aqui será analisado. Woodward (2014) explica que alguns significados são preferidos em detrimento de outros em representações, pois “pode-se levantar questões sobre o poder da representação e sobre como e por que alguns significados são preferidos relativamente a outro” (Woodward, 2014, p. 19).

Para melhor compreensão desta análise, trazemos o sentido, linguagem e representação como tripé norteador em Hall (2016). A linguagem de maneira geral fornece um modelo de funcionamento da cultura e da representação, em especial na abordagem semiótica, a ciência dos signos, e o seu papel enquanto veículo de sentido numa cultura. É válido mencionar que Hall tomou lugar na tradição dos estudos que analisam os efeitos da mídia nas sociedades, levando em consideração que a mídia tem como efeito dar visibilidade pública a agentes incógnitos de maneira veloz.

Woodward (2014) concorda com Hall ao afirmar que para examinar os sistemas de representação é necessário analisar a relação entre a cultura e o significado. A representação inclui as práticas de significação e os sistemas simbólicos por meio dos quais os sentidos são produzidos, posicionando-nos como sujeitos. São nessas representações que damos sentidos a nossa experiência e aquilo que somos.

Antes de adentrarmos a conceituação de cultura, é crucial aprofundarmos as definições de sentido e significado. O sentido é produzido pela maneira como é representado, seja pela palavra utilizada para narrar uma história, seja a forma como é praticada uma crença, a força empreendida para cantar uma toada, as emoções e os valores que delas associamos, etc. Nesta perspectiva, para Hall (2016), a linguagem nada mais é que o meio pelo qual damos sentidos às coisas, onde o significado é produzido e relacionado, onde precisa ser comum a um mesmo grupo, pois podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Logo, a linguagem para Hall é o repositório-chave de valores e significados culturais produzidos. A linguagem, portanto, é um dos meios pelo qual signos e símbolos são representados numa cultura.

Woodward (2014) sugere que, embora seja construído por meio da diferença, o significado, o sentido, não é fixo, e utiliza, para explicar isso, o conceito de *différance* de Jacques Derrida.

Segundo esse autor, o significado é sempre diferido ou adiado; ele não é completamente fixo ou completo, de forma que sempre existe algum deslizamento. A posição de Hall enfatiza a fluidez da identidade. Ao ver a identidade como uma questão de “tornar-se”, aqueles que reivindicam a identidade não se limitariam a ser posicionados pela identidade: eles seriam capazes de posicionar a si próprios e de reconstruir e transformar as identidades históricas, herdadas de um suposto passado comum (Woodward, 2014, p. 29).

Nesse mesmo sentido, Hall (2016, p. 19) lembra que, “cultura é um dos conceitos mais complexos das ciências humanas e sociais, e há várias maneiras de precisá-los”. Partindo de um mesmo quadro de referenciais para a conceituação de “cultura”, Hall (2016, p. 19) afirma que em “um sentido mais moderno, é o uso do termo cultura para se referir às formas amplamente distribuídas de música popular, publicações, arte, design e literatura, ou atividades de lazer e entretenimento, que compõem o cotidiano da maioria das ‘pessoas comuns’”. É a chamada “cultura de massa” ou “cultura popular” de uma época.

Canclini (1997) apresenta uma perspectiva de cultura a partir da expansão urbana e suas interações, enquanto hibridismo. O hibridismo cultural é um conceito antigo, desenvolvido e utilizado, sobretudo por teóricos da pós-modernidade. Em fins da década de 1980, foi um dos primeiros a discutir o hibridismo do ponto de vista político. No que diz respeito às pesquisas sobre a fusão de movimentos religiosos e culturais, cabe mencionar que o autor prefere o termo hibridismo ou hibridação em detrimento de sincretismo, pois considera que sincretismo se refere principalmente a fusões religiosas ou movimentos simbólicos tradicionais. Embora rejeitado por muitos, o conceito de sincretismo continua sendo utilizado por pesquisadores e se mostra útil no estudo da religião e de outros aspectos da realidade social. O conceito de hibridismo é considerado mais moderno e mais amplo, por abordar elementos da cultura não especificamente religiosos. As religiões afro-brasileiras e as culturas populares constituem um espaço fértil para rever reflexões sobre o tema.

Para Canclini (1997), o hibridismo permite a sobrevivência das culturas tradicionais – o bumba meu boi apresenta tradições e ritos que permitem a oxigenação do universo de sentidos a ele pertencentes – e da cultura de elite. Por destacar a interação crescente entre o erudito e o popular, sua obra foi bem recebida pelos pesquisadores de artes visuais, de cultura popular e de

cultura de massas. A visão de Canclini é basicamente otimista em relação ao conceito de hibridismo, que considera criativo e libertário.

Para Hall (2000), o hibridismo, o sincretismo e a fusão entre tradições culturais diferentes, geralmente conflituosas, ensejando embates entre classes, etnias e grupos sociais, em que as coletividades em disputas ganham e perdem, atualizam sentidos, negociam e por fim produzem novas formas de cultura apropriadas à modernidade tardia, mas todo esse processo possui custos e implica no relativismo, na perda de tradições locais e no aumento dos fundamentalismos. Segundo o autor, o termo hibridismo caracteriza culturas cada vez mais mistas. Hall (2000, p. 93) afirma que o hibridismo cultural não se refere apenas à composição racial mista de uma população e está relacionado com a combinação de elementos culturais heterogêneos em uma nova síntese – por exemplo, a ‘crioulização’ e a ‘transculturação’.

Woodward (2014, p.15) afirma que os movimentos étnicos ou religiosos ou nacionais, frequentemente reivindicam uma cultura ou uma história como o fundamento de sua identidade. Ao analisar o pensamento de Stuart Hall no ensaio “Identidade cultural e diáspora” (1990), Woodward (2014) explica que o autor examina diferentes concepções de identidade cultural, procurando analisar o processo pelo qual se busca autenticar uma determinada identidade por meio da descoberta de um passado supostamente comum. Ao afirmar uma determinada identidade, podemos buscar legitimá-la por referência a um suposto e autêntico passado – possivelmente um passado glorioso, mas, de qualquer forma, um passado que parece real, que poderia validar a identidade reivindicada. E para entender a validação de um passado comum, como elemento de ligação de uma comunidade, é necessário voltarmos ao tripé norteador nesta análise: sentido, linguagem e representação. Woodward afirma que identidades adquirem sentido por meio da linguagem e dos sistemas simbólicos pelas quais elas são representadas. Para isso, a representação atua simbolicamente para classificar o mundo e nossas relações no seu interior (Hall, 1997 apud Woodward, 2014, p. 08).

A identidade é relacional, para existir depende de outra identidade fora dela. A identidade é, assim, marcada pela diferença. É marcada por meio de símbolos. Existe uma associação entre a identidade da pessoa e as coisas que uma pessoa usa.

Assim, a construção da identidade é tanto simbólica quanto social. A luta para afirmar as diferentes identidades tem causas e consequências materiais (Woodward, 2014, p. 10).

Fundamentalmente, como ponto crucial, esta perspectiva teórica visa deixar claro que para existir a representação, e conseqüentemente o ideal de cultura e multiculturalismo, precisa-se que signos e significados façam sentido dentro de uma mesma linguagem, assim formando uma identidade, ou melhor, uma identidade cultural. “Uma das formas pelas quais as

identidades estabelecem suas reivindicações é por meio de apelo a antecedentes históricos” (Woodward, 2014, p.11). A autora busca no passado a reafirmação de representações e para isso cita a afirmação das identidades nacionais, pois são historicamente específicas, estando localizadas num ponto específico no tempo.

Aquilo que parece ser simplesmente um argumento sobre o passado e a reafirmação de uma verdade histórica pode nos dizer mais sobre a nova posição-de-sujeito do guerreiro do século XX que está tentando defender e afirmar o sentimento de separação e de distinção de sua identidade nacional no presente do que sobre aquele suposto passado. Assim, essa re-descoberta do passado é parte do processo de construção da identidade que está ocorrendo neste exato momento (Woodward, 2014, p. 11 - 12).

Podemos observar na toada Upaon Açú, que Humberto posiciona a identidade Maracanã e outras comunidades boeiras, atrelados a uma identidade indígena ou pindorâmica, e para isso busca no contexto histórico do mito fundador da cidade menções que enfatizem essa identidade – em referência aos diários<sup>10</sup> dos padres capuchinhos Claude d’Abbeville e Ives d’Évreux, entre os anos de 1612 e 1614, que cobrem os primeiros contatos europeus com os povos indígenas na ilha de São Luís – quando canta:

Upaon-Açu é São Luís presente  
 Tinha vinte e sete aldeias  
 Hoje em alguns povoados  
 Moram os seus descendentes  
 Upaon-Açu é São Luís presente  
 Tinha vinte e sete aldeias  
 Hoje em alguns povoados  
 Moram os seus descendentes  
 Inháuma, Taim, Tenda, Mojó  
 Cumbique, Uarapirã  
 Juçatuba, Iguai, Tajipuru  
 Araçagy e Miritúua  
 Turu e Maracanã  
 Arapapa e Mapaúra  
 Itapicuraíba  
 Tibiri, Mocajituba  
 Itapera e Pirandiba  
 Parnauaçú e Maioba  
 Pindaí  
 Ubatuba e Vinhais  
 Panaquatira e Igaráú

<sup>10</sup> História da Missão dos Padres Capuchinhos na Ilha do Maranhão – Capítulo XXXII. (1674)

As aldeias da Ilha  
 Foram dos/Tupinambás/Juniparã era uma aldeia/  
 Lugar dos índios chamada  
 Hoje pelo povão  
 Juniparã/era uma aldeia/Lugar dos índios chamada/  
 Hoje pelo povão/Japiaçu foi o seu/morubixaba/  
 E de todas as aldeias/Da Ilha do Maranhão/  
 Japiaçu foi o seu morubixaba/  
 E de todas as aldeias/  
 Da Ilha do Maranhão.

Toada: Upaon-Açú  
 Humberto de Maracanã - 1988

Com os avanços nas ciências humanas e sociais, o sentido das coisas passou a ser visto como algo a ser produzido, construído, em vez de ser simplesmente encontrado. Permeando o que viria a ser chamada “abordagem social construtivista” ou “construtivismo social”. Logo no construtivismo, para Hall (2016), a representação é concebida como parte constitutiva das coisas, a cultura é definida como um processo original e originalmente constitutivo, tão fundamental como acontecimentos históricos, não sendo uma mera reflexão sobre a realidade depois do acontecimento. Como um dos métodos de análise de seus estudos, Hall sugere o interrogatório da imagem, onde parte do pressuposto de que vivemos imersos no mundo das imagens e que, para melhor compreensão, é necessário olhar o mundo do alto para melhor examiná-lo e não enquanto pertencente a ele. Pensando assim, Hall entende os seres como “entreimagens”, absorvendo diariamente uma série de imagens à nossa volta.

Enquanto método de análise, Hall (2016, p.21) questiona: “Mas onde o sentido é produzido?”. Nossos sentidos são produzidos por circuitos da cultura, ou seja, produzidos em diferentes áreas, por meio de várias práticas e processos. Sendo ele constantemente elaborado e compartilhado por cada interação pessoal e social que é realizada. Na mesma perspectiva, Woodward (2014) afirma que para analisar o conceito de identidade, precisamos examinar a forma como uma identidade se insere no circuito da cultura.

O sentido é o que nos permite cultivar a noção de nossa própria identidade, de quem somos e a quem “pertencemos” – e, assim, ele se relaciona a questões sobre como a cultura é usada para restringir ou manter a identidade dentro do grupo e sobre a diferença entre grupos (Hall, 2016, p. 21-22).

Se um aparelho tecnológico exerce a função de identificar, de criação imagética na identidade de quem usa, o mesmo ocorre com o consumo das toadas de religiosidade afro-pindorâmica. Por esse raciocínio, percebe-se que, para Hall (2016), a linguagem constrói

significados e uma cultura de “significados compartilhados” ao fazer uso de um sistema representacional. Antônio Bispo (2015) propõe-nos prestar atenção para a visão de mundo que opera em determinados grupos e para como certos grupos referenciam a si mesmos e aos outros. Tal diferenciação serve por vezes como tentativa de imposição pela linguagem, pela capacidade de criar e impor sentidos, ao mesmo tempo que implica na capacidade de certos grupos de, por meio de seu sistema de representações, resistir a certas imposições usando, para isso, a cultura e o sentimento comum, fruto de uma mesma cosmovisão. Portanto, a cultura diz respeito a “significados compartilhados” e a linguagem, para Hall, é o repositório-chave de valores e significados culturais produzidos.

E cabe entender que é na linguagem, através do uso de signos e símbolos, seja ele sonoro, escrito, objetos, imagens, notas musicais – e nessa análise às toadas – que chegam para representar para os outros os nossos sentimentos, ideias, forma de enxergar características do mundo, assim como a fé, por exemplo.

Hall argumenta que cultura vai além de um conjunto de coisas, abarcando assim um conjunto de valores compartilhados e práticas:

Basicamente, a cultura diz respeito a uma produção de sentidos – o “compartilhamento de significados” – entre os membros de um grupo ou sociedade. Afirmar que dois indivíduos pertencem a mesma cultura equivale a dizer que eles interpretam o mundo de maneira semelhante e podem expressar seus pensamentos e sentimentos de forma que um compreenda o outro. Assim, a cultura depende de que seus participantes interpretem o que acontece ao seu redor e “deem sentido” às coisas de forma semelhante (Hall, 2016, p. 20).

Woodward (2014) enfatiza que a cultura molda a identidade ao dar sentido à experiência e ao tornar possível optar, entre as várias identidades possíveis, por um modo específico de subjetividade. Grupos étnicos e movimentos religiosos são formas de buscar identidades no multiculturalismo. E nesse processo, a autora cita que:

Algumas comunidades buscam retornar a um passado perdido, “ordenado [...] por lendas e paisagens, por histórias de eras de ouro, antigas tradições, por fatos heroicos e destinos dramáticos localizados em terras prometidas, cheias de paisagens e locais sagrados [...]”. O passado e o presente exercem um importante papel nesses eventos. A contestação no presente busca justificção para a criação de novas – e futuras – identidades nacionais, evocando origens, mitologias e fronteiras do passado (Daniels, 1993, p. 5 apud Woodward, 2012, p. 24).

Nesse panorama multiculturalista, o processo de mistura, fusão ou hibridismo parece ser o mais frequente. Podemos citar o exemplo dos rituais católicos adotados pelas religiões afro-pindorâmicas, como participação da missa, batizado, ladainhas, procissões, apresentações de festas de bumba meu boi ou de tambor de crioula para entidades espirituais dos terreiros, promessas dos brincantes de participar de determinadas festas, o uso de símbolos das religiões africanas nas missas afros. Nestes processos, ocorre a utilização ou mistura dos mesmos rituais em religiões diferentes.

Deste modo, baseado em Hall e no universo de uma comunidade como o Maracanã, por exemplo, percebemos que membros de uma mesma cultura compartilham conceitos, imagens, ideias que permitem sentir, refletir e interpretar o mundo de maneira semelhante.

Deste modo pensar e sentir são em si mesmos “sistemas de representação”, nos quais nossos conceitos, imagens e emoções “dão sentido a” ou representam – em nossa vida mental – objetos que estão, ou podem estar, “lá fora” no mundo (Hall, 2016, p. 23).

O mestre Humberto busca, em sua comunidade, gerar uma representação de valorização em relação às demais agremiações, quando faz chacota de outros cantadores, alerta o contrário da impossibilidade de seu batalhão ser vencido, menciona seu contato com seres da encantaria e avisa que o Boi de Maracanã urrou, ao cantar:

Que grande estrondo na ilha  
 Que fez a terra abalar  
 Vento norte soprou tão forte  
 Fez rolo d’água no meio do mar  
 Até hoje tem resto de poeira  
 De cantor que saiu na carreira  
 A sereia em cima da pedra anunciou  
 Pra todo mundo que o boi do Maracanã urrou  
 O fraco de vocês é me ganhar, sabe quando? Nunca.  
 É melhor parar  
 Salve a palmeira do guriatã  
 Respeita o peso do Maracanã.

Toada: Salve a Palmeira do Guriatã  
 Humberto de Maracanã – 2006

Ao interpretar o mundo pelo compartilhamento de representações, pelo olhar de uma mesma cultura, por uma visão decolonial, Antônio Bispo (2015) infere que “o presente atua como interlocutor do passado e, conseqüentemente, como locutor do futuro”. E ao analisar com caráter resolutivo o percurso do início da colonização às atuais recolonizações das populações

tradicionais contemporâneas, o autor apresenta a religiosidade como fator preponderante no processo de colonização e também por acreditar que a religião é uma dimensão privilegiada para o entendimento das diversas maneiras de viver, sentir e pensar a vida entre os diferentes povos e sociedades.

Falar da religiosidade afro-pindorâmica pelas lentes de Bispo é entender que o processo de escravidão no Brasil tentou destruir os povos afro-pindorâmicos de suas principais bases de valores socioculturais, atacando suas identidades individuais e coletivas, a começar pela tentativa de substituir o paganismo politeísta pelo cristianismo monoteísta.

Se a identidade coletiva se constitui em diálogo com as identidades individuais e respectivamente pelos seus valores, não é preciso de muita genialidade para compreender como as identidades coletivas desses povos foram historicamente atacadas (Bispo, 2015, p.38)

Para Bispo, falar dessa religiosidade como identidade de um povo é perceber que, para os olhares cristãos monoteístas,

As pessoas afro-pindorâmicas foram e continuam sendo taxadas como inferiores, religiosamente tidas como sem almas, intelectualmente tidas como menos capazes, esteticamente tidas como feias, sexualmente tidas como sem costumes e culturalmente tidas como selvagens (Bispo, 2015, p. 37-38).

Logo, a necessidade de uma compreensão decolonial que desempenhe um papel significativo na crítica e na reinterpretação das relações sociais, políticas e culturais, buscando romper com as estruturas coloniais ainda presentes na sociedade brasileira.

Kopenawa e Albert (2015), em seu livro coescrito com o antropólogo Bruce Albert, intitulado "A Queda do Céu", compartilha suas experiências de vida, suas visões sobre a cultura Yanomami, suas práticas xamânicas e suas preocupações ambientais e sociais. Embora o livro não seja exclusivamente dedicado à religiosidade, oferece uma visão profunda da cosmovisão Yanomami, incluindo elementos espirituais e a relação dos Yanomami com o cosmos e a natureza. Kopenawa, como líder indígena e xamã, compartilha uma visão particular sobre a religiosidade, que está profundamente enraizada na cosmovisão de seu povo. Os Yanomami têm uma espiritualidade rica e complexa, centrada em práticas que desempenham uma relação profunda com a natureza. Os Yanomami veem a natureza como um componente integral de sua espiritualidade. A floresta, os rios e as montanhas são habitados por espíritos e xapiris, e há uma interconexão profunda entre os seres humanos e o meio ambiente. Transpondo para a presente análise, essas características são essenciais para compreender a relação entre o mestre

Humberto de Maracaná com a encantaria maranhense, o discurso do cantador e suas representações.

É importante reconhecer a diversidade cultural e espiritual das comunidades indígenas, como os Yanomami, e compreender a importância de respeitar e preservar suas tradições e modos de vida. Em Kopenawa e Albert (2015), os xapiris são seres espirituais na cosmologia Yanomami. Para essas comunidades, o mundo é habitado por uma série de espíritos, incluindo os xapiris, que desempenham papéis significativos em sua mitologia e práticas espirituais. Assim como os encantados do Maranhão, os xapiris são frequentemente invocados em rituais xamânicos, nos quais os xamãs (pajés, curadores) entram em contato com esses espíritos para obter orientação, cura e proteção para a comunidade.

### 3 PERCURSOS METODOLÓGICOS

Para melhor compreensão e organização desta pesquisa, foi utilizada uma fundamentação metodológica em análise de conteúdo. Desde sua presença nos primeiros trabalhos da *communication research* às recentes pesquisas sobre novas tecnologias, passando pelos estudos culturais, este método tem demonstrado grande capacidade de adaptação aos desafios emergentes da comunicação e de outros campos do conhecimento.

A Análise de Conteúdo (AC), em concepção ampla, se refere a um método das ciências humanas e sociais destinados à investigação de fenômenos simbólicos por meio de várias técnicas de pesquisa. Esse conjunto de instrumentos metodológicos, em constante aperfeiçoamento, vem sendo utilizado, pelo menos, desde o século XVIII, quando a corte suíça analisou minuciosamente uma coleção de 90 hinos religiosos autônomos, denominados *Os cantos de São*<sup>11</sup>, para saber se eles continham ideias perniciosas, sem que nenhuma prova de heresia fosse encontrada (Duarte; Barros, 2005, p. 280 apud Krippendorff, 1990, p. 15-16).

Podemos assim, usar desta metodologia para, por exemplo, na crítica literária destacar os traços característicos do estilo de um autor, na psicologia diagnosticar pacientes por meio da análise de gravações de entrevistas terapêuticas ou até mesmo na comunicação de massa, a comparar as atitudes adotadas por diferentes meios jornalísticos.

A análise de conteúdo designa-se como uma técnica de pesquisa para a descrição objetiva, sistemática e qualitativa do conteúdo manifesto da comunicação. Na AC, a inferência é considerada uma operação lógica destinada a extrair conhecimentos sobre os aspectos latentes da mensagem analisada.

Os Estudos Culturais nos permitem entender como uma determinada cultura é produzida, consumida, distribuída e reelaborada e como essa cultura, em suas dinâmicas, contribui para a construção de identidade no nível individual e coletivo; e quais mecanismos utiliza para a criação de significado e representação.

Uma análise do conteúdo, no campo da cultura popular, possibilita investigar como um dado discurso, referenciado a uma determinada tradição, contribui na formação de identidade, na construção dos instrumentos de reflexão, nas manifestações expressivas da comunidade e no impacto das permanentes mutações de certa cultura.

---

<sup>11</sup> Hino cristão alegre de agradecimento pela liberdade adquirida, mas, ao mesmo tempo, uma intercessão por um futuro incerto que pode acontecer.

Alguns pontos referenciais básicos, apresentados pelo autor Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2005), precisaram ser analisados nesta pesquisa, tais como:

1. **Perfil da análise de conteúdo:** A análise das mensagens, o conteúdo presente nas toadas sobre a religiosidade afro-pindorâmica na obra de Humberto de Maracanã.

2. **Marcos de referência:** São as minúcias da pesquisa, requer do pesquisador a consideração dos seguintes aspectos:

2.1. Os dados: 37 toadas gravadas entre 1984 - 2014.

2.2. O contexto dos dados: Embora muitos álbuns da agremiação estejam disponíveis em plataformas digitais – por vezes, com informações equivocadas, outros não. Precisou-se verificar álbuns mais antigos, e para isso foi necessário contactar alguns familiares do cantador Humberto Barbosa, para que o acesso fosse viável, dado a dificuldade de encontrá-los em sua íntegra.

2.3. O conhecimento do pesquisador: O interesse pelas toadas religiosas se dá pela proximidade com os pontos cantados no tambor de mina. A proximidade com as toadas se dá pela memória afetiva de sua criação no bairro do João Paulo, palco da festividade de São Marçal e sua vivência como adepto de uma religiosidade afro-pindorâmica.

2.4. O objetivo da análise de conteúdo: Identificar a relação de sentido, identidade e representação nas toadas de mestre Humberto, que se refere à religiosidade afro-pindorâmica, para assim tentar compreender o imaginário coletivo do ser Maracanã.

2.5. A inferência como tarefa intelectual básica: Baseada nas teorias de Stuart Hall (2016), Néstor Canclini (1997), Katherine Woodward (2014). Além de se aproximar da perspectiva decolonial, por meio de Antônio Bispo (2015) e Kopenawa e Albert (2015).

2.6. A validade como critério de sucesso: Dado um questionamento inicial, foi estabelecido critérios de inferências para melhor analisar o objeto, que por meio de uma triagem onde considerou as ocorrências de referências na encantaria maranhense. Buscou-se levantar as palavras mais recorrentes, o conjunto temático que abordam e sua correlação com os elementos da religiosidade afro-pindorâmica, como instrumentos para identificar os personagens, lugares e narrativas presentes nas toadas de mestre Humberto.

Apresentada essa visão esquemática, o método baseou-se pela pré-análise, da escolha documental e na cuidadosa transcrição das toadas, na identificação das toadas de cunho espirituais referentes a religiosidade afro-pindorâmica, na seleção das referências à encantados e lugares míticos. Na análise e interpretação dos resultados considerando os elementos significantes, os discursos produzidos e as referências da cultura popular.

É necessário mencionar que no processo de transcrição, a maioria das mídias não possuíam encartes com as letras, portanto, tentou-se manter o máximo de fidelidade na passagem do texto oral para o escrito, mesmo assim, algumas passagens são por vezes incompreensíveis. Foram consultados 24 álbuns, sendo todos transcritos.

Metodologicamente, as toadas são situadas como objetos de significação, com procedimentos e mecanismos passíveis de análise, e objetos de comunicação entre dois ou mais sujeitos. E dentro da explicação do método utilizado, a utilização de conhecimentos e vivências do pesquisador sobre Bumba Meu Boi e encantaria se mostraram fundamentais.

Respeitando as diretrizes metodológicas apresentadas por Wilson Corrêa da Fonseca Júnior (2005), o objeto da pesquisa foi analisado. Neste ponto, vale ressaltar que para comunicar os sentidos aos outros, a interação precisa ser no mesmo código linguístico, pois precisa ser na mesma língua. Stuart Hall (2016, p. 23) diz que “o sentido é um diálogo – sempre parcialmente comprometido, sempre uma troca desigual”. Logo podemos dizer que compartilhando da mesma língua, pertencendo às mesmas comunidades, o sentido pode passar despercebido. Questão que investigaremos a respeito das toadas de cunho religioso, que por vezes passam despercebidas pela comunidade, brincantes e curiosos.

Hall também discorre que a música, por sua vez, é “como uma linhagem”, na medida em que emprega notas musicais para transmitir sensações e ideias, mesmo que abstratas e sem referência direta na “realidade material”. “A música é tida como a transmissão máxima de ruídos com o mínimo de informação” (Hall, 2016, p. 25). Todavia, ao ganhar letra, linguagem em seus signos e sentidos, a obra musical ganha vasto repertório informativo, representativo e por consequência, cultural.

Para esta pesquisa foram transcritas todas as toadas de Humberto do Maracanã, de 1984, data do seu primeiro registro fonográfico, até suas últimas participações em gravações, no ano de 2014, entre estas, foram analisadas e selecionadas 37 toadas com temáticas da religiosidade afro-pindorâmica, apresentada no quadro 01, abaixo:

Quadro 1- Toadas de Humberto do Maracanã de 1984 a 2014.

<b>Nº</b>	<b>ANO</b>	<b>NOME</b>	<b>TIPO</b>	<b>TOADA TEMÁTICA</b>
1.	1984	Boi de Maracanã - Características populares do Brasil	LP	Já Treinei Meu Batalhão Características Populares do Brasil Também Tenho Ordem de São João
2.	1986	Ilha encantada	LP	Faixa 05
3.	1988	Banzeiro Grande	LP	Banzeiro Grande Jacy Bola De Prata Touro Negro Upaon-Açú
4.	1993	Sombra da Palmeira	LP	Perdeu Tua Prenda Maioba Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão Lindo Guará
5.	1996	Touro Negro no Reino de Guaré	CD/K7	Touro Negro do Reino Encantado
6.	1997	A coroa é nossa	CD	Serra de Amburana / Aldeia de Tupinambá Faixa 09 Linda Donzela
7.	1998	25 anos	CD	Reis na Encantaria
8.	1999	São João, meu santo forte	CD	Veleiro Grande II Estrela do Oriente
9.	2000	Luz de São João	CD	Características Populares do Brasil II Quando Chega o Mês de Maio Estrela do Oriente
10.	2001	Boi de Maracanã 2001	CD (Duplo)	Musa Cor de Prata Sereia Bonita
11.	2002	Boi de Maracanã 2002 (Participação - filhos de Humberto)	CD (Duplo)	Convidei Povo do Fundo
12.	2004	30 anos de glória	CD	Mãe Natureza Meu Veleiro / Lua Prateada Convidei Todo Povo Agradeço a São João / Estrela do Oriente
13.	2006	Tesouro do Maranhão	CD	Banzeiro Grande III Salve a Palmeira do Guriatã
14.	2007	Estrela Brasileira	CD	Respeita Meu Guriatã Estrela Dalva
15.	2008	Lira de Ouro	CD	Faixa 07
16.	2009	Capricho de São João - 35 anos de glórias e sucesso	CD	Pedra mais Linda
17.	2010	Morro Dourado	CD	Cinco Caboclas

				Sereia Linda de Cumã
18.	2011	Belas como todas	CD	
19.	2012	Seleção de Ouro - Guriatã: 40 anos de Cantoria	CD (Duplo)	Estrela Dourada
20.	2013	Lira Sagrada	CD	Sereia Linda de Cumã - (Relançamento)
21.	2014	Boi de Maracanã: Tradição Brasileira	CD	Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão - (Relançamento)

Fonte: Leticia Cardoso e organizado pelo autor.

No primeiro ano, 10 toadas foram gravadas por Humberto, sendo três fazendo citação direta a elementos simbólicos da encantaria. No segundo álbum, em 1986, de 12 toadas, apenas uma toada fez referência à *Estrela Dalva*<sup>12</sup> e *Estrela do Oriente*<sup>13</sup>. Já em 1988, com a gravação do LP *Banzeiro Grande*<sup>14</sup>, duas toadas eram dedicadas a encantados: *Banzeiro Grande* e *Touro Negro*<sup>15</sup>. Sendo, neste último, a primeira referência à sereia, tema que seria recorrente nas canções de Humberto a partir de então. Neste conjunto de toadas, encontramos referência a localidades, fauna e flora, além de entidades espirituais locais, percebendo, neste conjunto, a formação identitária da religiosidade do mestre Humberto.

Em *Reis na Encantaria*, sétima faixa do álbum de 1998, ao citar e saudar as entidades, o cantor veste-se de um conjunto de identidades, como devoção no nível individual, e no nível coletivo, por meio da construção e manutenção dos símbolos culturais. Destaca-se a admiração do mestre Humberto por estrelas da encantaria. Nos dados dispostos, é possível observar a recorrência da palavra “estrela” (24 ocorrências), que se dá, numa forte influência, com destaque para *Estrela Dalva* (que aparece em 5 toadas), *Estrela do Oriente* (que aparece em 4 toadas) e *Estrela Dourada* (em uma única canção).

Em todo o conjunto das toadas selecionadas, percebe-se uma variedade de referências às localidades da Ilha de Upaon-Açu e do Maranhão, entretanto, encontra-se também referências a lugares míticos relacionados, e, às vezes, sobrepostas, a localidades reais. Esse

<sup>12</sup> No Candomblé e umbanda, *Estrela Dalva* pode ser associada a entidades espirituais femininas, como Iemanjá e Oxum.

<sup>13</sup> *Estrela do Oriente* faz referência aos orientais na encantaria, são entidades do Povo do Oriente ou ciganos. A Linha do Oriente é regida por Oxalá e Xangô.

<sup>14</sup> Pode ser entendido como um encantado ou visto como o banzeiro grande, descrito na toada, que representa a forte correnteza e a fúria do mar da região costeira do Maranhão.

<sup>15</sup> Encantado ligado ao sebastianismo, a família de lençóis. Conta-se que um rei - rei Sebastião - vaga pela praia dos lençóis por pelo menos duas datas: 24 de junho e 4 de agosto. No dia 24 de junho, data consagrada a São João, exatamente à meia noite, transforma-se num touro negro, lançando fogo pelas narinas e com uma estrela brilhante no meio da testa. No dia 04 de agosto, data da batalha de Alcácer Quibir, aparece à noite em sua nau (navegação) vestido luxuosamente e caminhando pela praia à espera de seu desencanto.

conjunto de referências, amplamente cantadas pelo mestre, não é de fácil assimilação, para o não iniciado na religiosidade afro-pindorâmica, em seu sentido completo. Trata-se de uma gama ampla de denominações sagradas e cultuadas na intimidade dos espaços de culto, mesmo expressões amplamente conhecidas como Estrela Dalva ou até mesmo Sereia têm um significado especial para a encantaria. Para Humberto, destaca-se a *Sereia de Cumã*, cantada em 4 toadas, sempre evocada quando pede para a Estrela do Oriente convidar “*para o Maracanã a linda sereia da baía de Cumã*”.

Na representação das toadas selecionadas, também se expressam as referências a elementos toponímicos e da natureza. Para Hall (2016), ao reivindicar memórias e ressaltar lugares sagrados, como Ilha ou Pedra de Itacolomi (4 citações), Ilha de Guarapirá (3 citações), Praia dos Lençóis (2 citações) presentes no Gráfico de Recorrências (Gráfico 01). Humberto busca, na construção de sentido, sua forma de representar os locais sagrados de sua espiritualidade. Sentidos estes estreitamente ligados a uma crença compartilhada com a comunidade e reforçando a construção da paisagem cultural. Para Canclini (1997), o contato entre visões de mundo distintas, que compartilham espaços e práticas comuns, fornece um pano de fundo para experiências e trocas que permite a constante renovação e transformação das práticas culturais e relações sociais, ressignificando lugares, hábitos e sentidos. É desse universo de confluências de sentidos, que Humberto parece tirar proveito para comunicar sua origem, sua ancestralidade e sua identidade de Guriatã.<sup>16</sup>

Numa terceira percepção, de temática cultural, revela-se fortemente a tentativa de Humberto em comunicar sua origem e tradição para as massas. Utilizando-se de termos que se referem diretamente à brincadeira do Bumba meu boi e à festa de São João. São estas as referências em que Humberto compartilha seu significado com o conjunto da sociedade, aqui reside a identidade que ultrapassa a fronteira da guma<sup>17</sup>, da eira<sup>18</sup>, do barracão<sup>19</sup>, e dos arraiais<sup>20</sup>, quando canta:

Eu dei uma volta na ilha  
Chamei o meu povo atenção  
Estrela dourada traz a minha lira  
Vamos guarnicê o meu lindo batalhão.

<sup>16</sup> Guriatã é o nome vulgar de uma ave que destaca-se pela beleza do canto, o mesmo que fim-fim.

<sup>17</sup> Parte central do terreiro, salão onde os rodantes dançam.

<sup>18</sup> Mesmo que Guma, porém o local é de terra batida, cimentado ou lajeado.

<sup>19</sup> O barracão é uma espécie de salão onde a maioria dos ritos abertos acontecem e por onde a maioria dos ritos fechados perpassam.

<sup>20</sup> Locais onde são realizadas festividades populares.

Toada “Estrela Dourada”  
Humberto de Maracanã - 2012

O poeta, em Estrela Dourada, de 2012, informa que, para chamar seus seguidores ou brincantes, foi necessário dar uma volta na Ilha de Upaon-Açu, a fim de chamar a atenção de seus conterrâneos para o início da temporada junina, e para isso evoca o encantado Estrela Dourada e pede para que o ente mítico traga até ele seu instrumento poético de canção e inspiração – sua lira – pois sem a qual não é possível ao cantador exercer sua função sagrada e assim convida o encantado para juntos guarnicê o batalhão. Já na toada Touro Negro do Reino Encantado, quinta faixa do álbum de 1996, mestre Humberto Barbosa canta em um trecho:

[...] No dia seis de janeiro  
Viva os Reis do Alecrim  
Unidos de Fátima canta  
Na avenida um canto assim  
A sereia de Cumã  
Na pedra de Itacolomi  
Touro Negro e seu reinado  
Navegando se destina  
No navio encantado  
De Dom João, rei de Mina [...]

Toada “Touro Negro do Reino Encantado”  
Humberto de Maracanã - 1996

Além da festa do Bumba meu boi, uma outra festividade também é carregada de representações para os moradores do Maracanã, como apresenta Araújo (2012, p. 102), a festa dos Reis do Alecrim, em que se comemora o reisado nos dias 05 e 06 de janeiro, quando membros da comunidade, em pagamento de promessas alcançadas, investem-se de um estado mítico, sacralizando toda a comunidade que participa de um banquete dado simbolicamente pelos “reis” da comunidade. O cantador também refere-se a outra festividade do calendário: o carnaval de escola de samba, quando evoca a escola “Unidos de Fátima”<sup>21</sup>, que em 1984, por sua vez, homenageou no seu enredo uma outra festividade da comunidade de mestre Humberto: a festa da juçara. Mestre Humberto, quando canta e alude a essas festividades, fala das sensibilidades que constroem a sua identidade e a identidade de sua comunidade, o Maracanã, relacionando-as com sua religiosidade, trazendo significantes de uma territorialidade mítica (Ilha de Cumã, Pedra de Itacolomi, Ilha de Guarapirã) e material para sensibilidade partilhada

---

<sup>21</sup> Escola de samba de São Luís, Maranhão, localizada no Bairro de Fátima e fundada em 27 de setembro de 1956.

com os demais brincantes dessas festividades que também atuam segundo referências e sensibilidades particulares.

Para Woodward (2014), de acordo com Lacan, o primeiro encontro com o processo de construção de um “eu”, por meio da visão do reflexo de um eu corporificado, de um eu que tem fronteiras, prepara, assim, a cena para todas as identificações futuras. O infante chega a algum sentimento do “eu” apenas quando encontra o “eu” refletido por algo fora de si próprio, pelo outro: a partir do lugar do “outro”. Mas ele sente a si mesmo como se o “eu”, o sentimento do eu, fosse produzido – por uma identidade unificada – a partir de seu próprio interior.

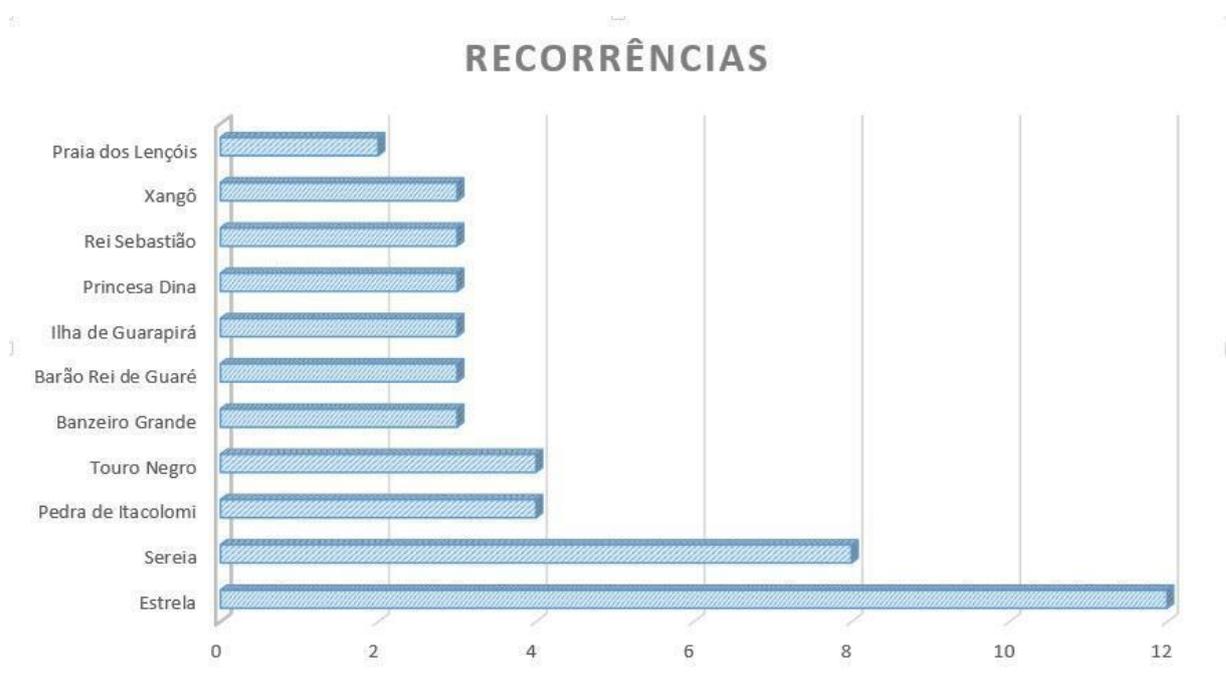
Na busca das referências simbólicas da encantaria, encontradas nas toadas do cantador Humberto, elaboramos uma lista com palavras-chaves deste universo de 37 canções, que pudessem apresentar um vislumbre sobre em quais representações Humberto se identificava, sobre quais sentimentos do seu eu encontrava reconhecimento nos ‘eus’ de outros boieiros e brincantes do Batalhão de Ouro. Para assim caracterizar as inferências de ocorrências que pudessem apresentar quais personagens e lugares aparecem na preferência do compositor, considerando que uma maior recorrência caracteriza uma maior afinidade ou uma maior importância para o universo que o poeta Humberto povoou de encantados ao longo dos 30 anos analisados.

Listamos 68 referências de localidade e encantados da religiosidade afro-pindorâmica, encontradas nas 37 canções selecionadas e pudemos identificar em quais e quantas toadas cada referência foi escolhida pelo mestre para representar em seu cancioneiro.

No Gráfico 01 brevemente percebemos que Humberto sempre cantou às estrelas (12 ocorrências) e às sereias (8 ocorrências). Destas, muitas vezes fazendo referência a sereia que encontra-se na localidade da baía de Cumã, na costa maranhense, essa sendo a Sereia de Cumã. Percebe-se que a ocorrência de Estrela, sempre citada, que é diretamente associada à Estrela D’alva, Estrela do Oriente, Sete Estrelas e Estrela Dourada, nas toadas. O mesmo gráfico apresenta a recorrência de Touro Negro e Pedra de Itacolomi, com a expressividade de 4 ocorrências. A Pedra de Itacolomi apresenta-se muitas vezes nos versos do mestre Humberto como o local geográfico ao qual lhe interessa levar seu touro para brincar ou quando cita a mítica da localidade e relaciona com a Sereia de Cumã, Touro Negro, Barão de Guaré, Banzeiro Grande – visto nas primeiras e nas últimas transcrições – e Ilha de Guarapirã. Já Touro Negro traz uma perspectiva de relação com personagens do ciclo do sebastianismo e está relacionada com Barão de Guaré, Princesa Dina, Rei Sebastião e Xangô, que são cantadas em pelo menos 3 toadas. Revelando a temática do sebastianismo como um dos arcos principais das narrativas do mestre do Maracanã.

Entre encantados e lugares sagrados que tiveram pelo menos 3 citações, os termos Touro Negro, Banzeiro Grande, Barão de Guaré, Princesa Dina, Rei Sebastião, Xangô, Ilha de Guarapirá e Ilha de Itacolomi. Essas duas últimas, enquanto localidades geográficas, não costumam ocorrer sozinhas numa única toada e costumam aparecer relacionadas a outros personagens da mesma lista. Atentar para o gráfico 03 nos permite, além de descobrirmos a personagem mais cantada, possibilita-nos perceber a ênfase na temática das Sereias e Estrelas e a importância do Touro Negro e Pedra de Itacolomi. Nos permite também atentar para a preocupação do mestre em alimentar o sebastianismo; para enfim podermos observar os conjuntos de representações, o multiculturalismo de mestre Humberto e o hibridismo em suas relações.

Figura 3- Gráfico de recorrências das expressões mais entoadas pelo cantador Humberto Barbosa Mendes



Fonte: Organizado pelo autor.

Nessa geografia povoada de encantados aludidos por mestre Humberto, percebemos que seus principais personagens envolvem a Estrela D'alva, Estrela do Oriente, Sereia de Cumã, Touro Negro, acompanhados de Banzeiro Grande, os nobres Barão de Guaré, Princesa Dina e Rei Sebastião e o orixá Xangô. As localidades preferenciais do mestre são a Pedra de Itacolomi, a Ilha de Guarapirá e a Praia dos Lençóis.

Olhar para esses personagens e lugares é entender que se está em contato com lugares naturais (lua, pedras, praias e ilhas); entes supranaturais como estrela, sereia, touros e banzeiros; e encantados com qualidades humanas, como reis, princesas, barões e divindades. Assim, o mestre Humberto escolhe fazer desses personagens e lugares o universo de sentimentos e referências de sua identidade, que compartilha com os demais brincantes de sua agremiação e confirma ao batalhão que o boi está abençoado para a temporada junina, assim chamando aqueles também esclarecidos sobre a encantaria. Mestre Humberto, ao cantar estrelas, sereias, touros, reis, princesas e praias, conta histórias que estão presentes nos imaginários de seus outros “eus” do Maracanã e da Encantaria. Diante desses lugares e personagens, o mestre canta uma particularidade de quem é Maracanã e de quem é da encantaria, não canta qualquer estrela, canta a Estrela D’alva e a Estrela do Oriente; não canta qualquer sereia, canta a Sereia Linda da Praia de Cumã. Ao cantá-las, Humberto apresenta seu desejo de levar seu touro para o guarnicê.

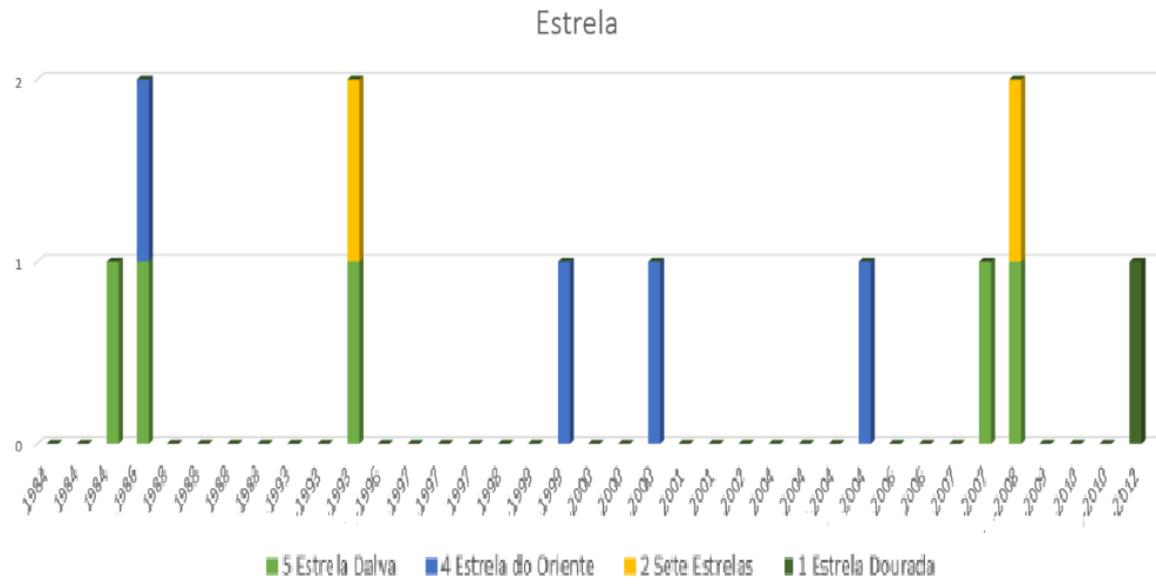
De madrugada eu acordei  
 A Estrela D’alva eu avistei  
 Eu ouvi a sereia da Baía de Cumã  
 Convidar sete estrelas pra vim pro Maracanã.

Toada “Faixa 07”  
 Humberto de Maracanã - 2008

A madrugada é um cenário sempre presente para a experiência mítica na lírica de mestre Humberto, onde vê estrelas e ouve sereias nos seus lugares sagrados, o cantador sempre apresenta para os não iniciados uma nova geografia, um novo panteão de seres que povoam a ilha de Upaon-Açu e os convida para a sua comunidade, que representa uma espécie de *axis mundi*, ou o centro do mundo como em Eliade (1992, p. 24). Para o mestre do Maracanã, as mensagens divinas ou dos seres encantados dizem respeito ao seu centro de representações: o Maracanã, onde a sereia convida sete estrelas para vir.

Na toada, Estrela do Oriente, faixa do álbum de 1999, o mesmo sistema mítico de evocação se repete, e dessa vez, é o poeta que canta para a Estrela do Oriente convidar a Sereia de Cumã ao Maracanã, como se viesse ao encontro do próprio poeta.

Figura 4- Gráfico elucidando a quantidade de vezes e anos que a palavra estrela foi mencionada ao longo da carreira fonográfica do cantor



Fonte: Próprio do autor.

O tema da estrela<sup>22</sup>, tema de encantaria mais cantado pelo mestre Humberto, esteve presente desde as suas primeiras composições, ocorrendo em 5 vezes entre 1984 e 1993 (gráfico 4), nesse período, o mestre cantou quase que preferencialmente a Estrela D’alva, a Estrela do Oriente só volta a aparecer com mais frequência a partir do final daquela década (1999 e 2000). Nessa trajetória, de preferência do poeta, a referência a Estrela aparece de forma mais diversificada durante os últimos 10 anos de trabalho, quando, entre 2004 e 2012, canta Estrela do Oriente, Estrela D’alva, Sete Estrelas e Estrela Dourada. Curiosamente encontramos uma menção única à Estrela Dourada já nos últimos registros do compositor, quando pede “*Estrela Dourada traz a minha lira*” e a chama para que juntos possam “*guarnicê o meu lindo batalhão*”.

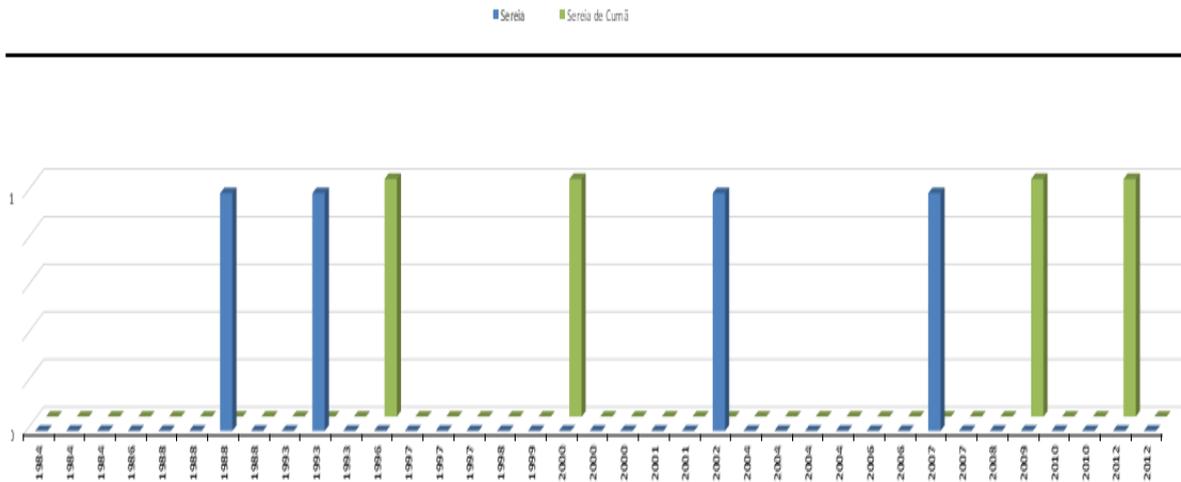
Eu dei uma volta na ilha/Chamei o meu povo atenção  
 Estrela dourada traz a minha lira  
 Vamos guarnicê o meu lindo batalhão.

Toada: Estrela Dourada  
 Humberto de Maracanã - 2012

<sup>22</sup> As estrelas são frequentemente associadas à energia divina e celestial. Na Umbanda, elas podem representar a presença e a influência dos Orixás e outros seres espirituais. Em algumas tradições, as estrelas são vistas como guardiãs e protetoras, oferecendo segurança espiritual e proteção contra influências negativas.

O tema da sereia começa aparecer nos registros a partir do álbum de 1988, com 8 citações (gráfico 5), sendo que em metade destas o cantor Humberto Barbosa especifica para qual sereia destina seu canto: a Sereia de Cumã, cantada pela primeira vez em 1996.

Figura 5- Gráfico elucidando a quantidade de vezes e anos que a palavra sereia foi mencionada ao longo da carreira fonográfica do cantor



Fonte: Organizado pelo autor.

Quando referencia sua sereia, o cantor do Maracanã a faz habitar em quatro regiões litorâneas do Maranhão, a saber: a Praia dos Lençóis, a Ilha de Guarapirã, a Pedra de Itacolomi e a baía de Cumã, que é uma baía que banha o município de Guimarães, no estado do Maranhão, e é tida como um cemitério de navios. São nestes lugares de mistério que o poeta ouve as ordens das sereias e suas mensagens para as estrelas e encantados do ciclo do sebastianismo, como o Touro Negro, Rei Sebastião e Barão de Guaré, cantados principalmente entre 1988 e 1996.

Relacionando as palavras recorrentes, chegamos a um leque de sentidos possíveis de serem interpretados para entender as toadas do cantor Humberto e os elementos representativos de seu imaginário, considerando sua religiosidade e a construção de representações.

Considerando cada toada como um todo narrativo completo e as referências a um conjunto de encantados numa mesma toada que interagem entre si, ora chamando, ora cantando ou passeando em uma mesma localidade, como uma nova narrativa trazida para dentro da toada, contando uma estória dentro do enredo mítico. Seres lendários, lugares litorâneos, nobreza encantada do ciclo do sebastianismo e orixás são as principais influências do cantor do

Maracanã, considerando a sua recorrência nas toadas com citações a elementos da religiosidade afro-pindorâmica entre os anos 1984 e 2014.

Considerando todas as representações afro-pindorâmicas tratadas nesta pesquisa, percebemos que o eixo temático das representações afro-pindorâmicas do Mestre do Maracanã circundam em dois grandes grupos de representação: a encantaria ligada ao sebastianismo e gentis e aos orixás. Na obra de Humberto o termo mais representativo do sebastianismo é o Touro de Dom Sebastião ou comumente chamado apenas de Touro Negro, às vezes visto com uma estrela na testa, que é uma figura presente nas tradições culturais e religiosas do Maranhão. Esta entidade está associada à lenda de Dom Sebastião, que foi rei de Portugal no século XVI e desapareceu na Batalha de Alcácer-Quibir, em 1578. Na mítica maranhense, o Touro de Dom Sebastião é frequentemente retratado como um ser encantado, muitas vezes identificado como uma entidade sobrenatural ou um espírito protetor. Ele é visto como um símbolo de proteção, coragem e justiça. A figura do Touro de Dom Sebastião pode estar ligada a rituais, festividades, toadas – com destaque para a poesia de Mestre Humberto – e outras práticas religiosas, onde é invocado para conceder bênçãos, proteção ou orientação espiritual aos devotos.

A estrela na testa do boi representa a alma do animal, muitas vezes associada à ideia de divindade ou espiritualidade. De acordo com a lenda do Bumba Meu Boi, o boi é uma entidade sagrada, que morre e ressuscita durante a celebração, e a estrela é um dos elementos que simbolizam essa ressurreição. No contexto mais amplo da cultura maranhense, a estrela na testa do boi também pode ter conexões com outras tradições religiosas e mitológicas, representando conceitos como proteção, orientação espiritual ou até mesmo a presença divina (Figura 6).

Figura 6- Mestre Humberto fazendo suas orações sob a proteção do boi onde leia-se “... de São João”, representando todo o simbolismo religioso da brincadeira.



Fonte: Márcio Vasconcelos

Sabemos que no sebastianismo maranhense, Rei Sebastião na praia dos Lençóis transforma-se em um Touro Negro com uma Estrela Dourada na testa. César Teixeira, cantor popular maranhense, sobre a brincadeira do boi, canta:

Meu são João  
 Eu vim pagar a promessa  
 De trazer esse boizinho  
 Para alegrar sua festa  
 Olhos de papel de seda  
 E uma estrela na testa.

“Boi da Lua” - César Teixeira

O Touro Negro, a Estrela Dourada na testa, o Sebastianismo e o boizinho com olhos de seda e estrela na testa de César Teixeira tratam de representações que dialogam com as toadas de mestre Humberto, divergindo apenas em profundidade, enquanto que Humberto busca por priorizar o sagrado.

Nessa percepção, a figura 7, por exemplo, apresenta de maneira agrupada, dentro do universo de toadas, as palavras com apenas uma ocorrência. Percebe-se o conjunto de orixás que o mestre citou ao longo desses 30 anos, assim como o conjunto de caboclos, reis e nobres, partindo da primeira menção do poeta ao saudar o Povo do Fundo na primeira toada do primeiro álbum da agremiação. Percebe-se também que o grande número de “reis” (como rei Badé, rei de Alexandria, rei Guajá etc) se dá pela toada-saudação, intitulada Reis na Encantaria, elevando o número de citações únicas a reis nas representações e no repertório de Humberto no ano de 1998.

Figura 7- Citações únicas.



Fonte: Organizado pelo autor.

As citações únicas também apresentam agrupamentos de seres míticos. Sua primeira citação à uma referência às representações da religiosidade afro-ameríndia, que ocorre em 1984, na toada “Já treinei meu Batalhão”, quando pede ajuda às divindades católicas dos festejos juninos e aos “amigos do fundo”, embora tímida, nessa primeira toada, mestre Humberto ladeia a referência católica comum do festejo junino a um agrupamento de seres míticos da linha das águas doces, segundo Ahlert e Lima (2019, p. 06). Nos anos subsequentes, outras citações a agrupamento de seres da encantaria ocorrem, como povo do mar<sup>23</sup>, povo da mata<sup>24</sup>, além de citar os agrupamentos de orixás, pretos velhos e de famosas casas de cultos afro-pindorâmicos da capital maranhense.

Até aqui nos foi permitido vislumbrar o ambiente narrativo das toadas do poeta cantador Humberto Barbosa Mendes. Para que, assim, no próximo capítulo, seja possível compreender, dentro dos padrões já observados, como o cantador, ao expressar sua identidade através da religiosidade e seus símbolos, construiu mecanismos narrativos híbridos de modo que cativou o imaginário coletivo e consolidou o Bumba meu boi de Maracanã como referência da cultura popular maranhense. Com estes mecanismos, podemos analisar o conteúdo das toadas e os elementos representativos que compõem o seu imaginário e a construção de representações para sua comunidade e a cultura popular.

---

<sup>23</sup> Povo do Mar é um termo popular utilizado no meio Umbandista, para designar as linhas e falanges ligadas aos Orixás que regem as vibrações e os campos espirituais relacionados às águas, e mais especificamente, as águas marinhas.

<sup>24</sup> Refere-se a linha dos Caboclos e na Umbanda esses entes cruzam suas presenças nas giras com outras linhas, como a dos Pretos-velhos, falangeiros de Ogum e Orixás nagôs.

#### 4 A RELIGIOSIDADE AFRO-PINDORÂMICA NAS TOADAS DE MESTRE HUMBERTO DE MARACANÃ

Meu São João eu já treinei o meu batalhão  
 E já lhe entreguei, me ajude a apresentar  
 Com o senhor, São Pedro, Santo Antônio e São Marçal  
 Ô Virgem Maria e os amigos do fundo  
 Nos defendam dos perigos e das feras desse mundo

Toada “Já Treinei Meu Batalhão”  
 Humberto de Maracanã - 1984

Para acessar o sistema simbólico de Humberto, traremos três questões trazidas de Woodward (2014): Quem eu sou, quem eu poderia ser, quem eu quero ser. Humberto, em suas canções, parece identificar-se primeiro com a fé e povoa suas canções com seres míticos, que habitam as redondezas da ilha de Upaon-Açu, a costa do Maranhão e as matas. O mestre convida a diversidade de representações míticas para sua festa. É na presença destes seres que Humberto toca o seu batalhão, encontramos aqui referências evocadas nos terreiros, tais como: a corte gentil<sup>25</sup>, caboclos da mata<sup>26</sup>, pretos velhos<sup>27</sup>, os orixás, santos e anjos.

Humberto Barbosa Mendes é um cantador com forte identidade religiosa, que expressou suas referências no cancionário de sua comunidade e foi um pilar na construção de sistemas simbólicos para os processos de identificação e pertencimento cultural do maranhense, conforme interpretação a luz de Woodward (2014). O cantador é condicionado em suas canções a cumprir uma missão espiritual quando, em conversa com santos e encantados, anuncia em diferentes toadas que já treinou seu batalhão, ao mesmo tempo que informa que a Estrela Dalva foi enviada por São João e logo seu terreiro estaria “*bem iluminado pra clarear meu batalhão*”.

Ô lua, rainha da noite, teu brilho é lindo em noite de verão  
 Eu quero a Estrela do Oriente  
 A Estrela Dalva quem mandou foi São João  
 Eu quero meu terreiro lindo  
 Bem iluminado pra clarear meu batalhão.

Toada “Faixa 05” /Humberto de Maracanã – 1986

<sup>25</sup> Família dos Gents, surgiu no começo do século XX na casa de nagô do Maranhão, e é representada por Orixás que, segundo a crença, teriam sido encantados em lugares, acidentes geográficos e nos oceanos. Componentes da legião ou cortes, parecidas com as cortes terrenas, de onde vêm reis, rainhas, príncipes, princesas e nobres.

<sup>26</sup> São entidades espirituais que representam a conexão com as energias da natureza, especialmente das florestas. Eles são considerados guardiões das matas, das plantas e dos animais, e muitas vezes são invocados para auxiliar em questões relacionadas à cura.

<sup>27</sup> São espíritos que representam generosidade, amor, humildade e se apresentam sob a imagem de idosos africanos que foram escravizados e morreram de velhice.

Humberto é mais que um devoto a uma divindade, é um agente espiritual que exerce seu ofício ao lado dos entes espirituais, quando pede à “lua, rainha da noite” a Estrela do Oriente, não só oferece preces, mas interage e exerce influência junto a elas ao cantar: “Quando eu balanço meu maracá, a sereia canta lá no meio do mar” (Touro Negro - 1988). É o que Kopenawa vai chamar de evocação dos guardiães invisíveis da floresta – os xapiris – para a celebração de rituais xamânicos (Kopenawa; Albert, 2015). Em suas toadas o cantador se identifica com essas capacidades e inspirações de ouvir, ver, pedir e comandar os seres míticos, assumindo lugar e representação mítica de um xamã. Humberto Mendes, como amo cantador, é responsável por comandar seu batalhão e um conjunto de brincantes para uma boa apresentação e alegre brincadeira para todos. É neste lugar-função de maestro que, munido de um apito e um maracá, se reconhece e se identifica como Humberto de Maracanã, o Guriatã.

O lugar de cantador que interage com encantados e o de amo que conduz a brincadeira unificam-se quando, sob seu comando, o boi é levado ao terreiro para se apresentar. Em “Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão”, de 1993, o mestre esclarece: “o amo canta e balança o maracá. A matraca e pandeiro é quem faz tremer o chão” e esta diferenciação de função ou capacidades, expressa na toada, marca o lugar de posição-de-sujeito, a posse de tais atos e artefatos (cantar, maracá, matraca e pandeiro) marca a identificação e diferenciação do amo cantador e a do batalhão. Assim como o poeta em “Touro Negro” balança o maracá e a resposta mítica é o canto da sereia, em “Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão” é o amo que balança o maracá e a resposta à sua regência é o chão tremer pela força do seu batalhão. Reside nessa prática de significação de sacudir o maracá, guarnicê o batalhão, uma prática comunicativa que identifica quem comanda a brincadeira, são códigos que servem para classificar o papel dos participantes da brincadeira. Em “Linda donzela”, de 1997, o poeta clama para Princesa Dina ficar na janela para ouvi-lo cantar, esse dom do mestre cantador e também qualidade da “passarada”, de cantar e cumprir a ofício de preludiar a chegada do Batalhão de Ouro e seus encantados para a brincadeira do bumba meu boi e possibilitar a nobre donzela dançar. O mestre cantador do Maracanã comunga sua função de cantar para mover a brincadeira com seres da natureza, associando sua figura com a desses seres e muitas vezes referenciado como o guriatã que gorjeia na palmeira que ninguém pode derrubar.

Figura 8- Caboclo de fita pedindo proteção em um altar sincretizado, com destaque para os quadros de São João e Santa Luzia, santos católicos comumente vistos nas religiões afropindorâmicas.



Fonte: Márcio Vasconcelos

No sistema simbólico do poeta cantador Humberto do Maracanã, seres da natureza, lugares sagrados, santos e encantados são evocados para cumprir a função de possibilitar o bom desenvolvimento da brincadeira. No mundo cotidiano, quando exalta as belezas da natureza, as praias, ilhas, ventos, estrelas, luas, pássaros, guriatãs e guarás servem de inspiração, prenúncio e bênçãos para a brincadeira de bumba meu boi, é em função dessa missão (guarnicê o batalhão) que o poeta entende a ordem natural, uma geografia, fauna e flora que concorrem para um evento sagrado de brincar o boi. Percebeu-se, durante o processo de transcrição, que no terceiro álbum, Banzeiro Grande (1988), a constância da temática religiosa afro-pindorâmica ganhou maior espaço, maior relevância no discurso do cantador. Nos dois primeiros álbuns (1984 e 1986), a ênfase temática é a exaltação das belezas da ilha, onde a idealização dessa beleza de aspecto mundano tem como interlocutor uma socialização mais ampla, quando canta que o Brasil tem “características populares descritas por turistas estrangeiros” e confessa que “De todas a mais conto é o Brasil do Bumba-meu-boi” (Características Populares do Brasil - 1984).

Percebemos ainda que nas toadas deste período, mestre Humberto parece preocupado com a valorização de elementos culturais, até então, dentro do contexto comparativo com outros cantadores daquela época, algo corriqueiro. Vide, “São Luís, Cidade dos Azulejos”, de João Chiador<sup>28</sup>, lançada no álbum “Matraca da Maioba”, no ano de 1981. Todavia, no terceiro

<sup>28</sup> Foi um cantador e grande expoente da cultura popular maranhense. João Costa Reis, conhecido como 'João Chiador', teve passagens pelo Boi da Maioba e Boi de Ribamar e, sendo carinhosamente conhecido como 'Pavarotti da Cantoria ou Corrupião'.

álbum, Humberto assume definitivamente suas influências espirituais, sua identidade religiosa, como mostra a relação do número de toadas temáticas por ano, na figura 09, abaixo:

Figura 9- Relação do número de toadas com temáticas religiosas por ano



Fonte: Leticia Cardoso e organizado pelo autor.

Entre 1988 e 2004, as citações a referência afro-pindorâmicas em mestre Humberto foram uma constante, com mais de cinco referências por ano, exceto 1997, 1999 e 2001 com 3, 4 e 3 citações, respectivamente. A partir de 2006, a frequência de citações diminuiu para menos de 3, chegando a nenhuma citação nos álbuns de 2011, 2013 e 2014; a baixa frequência de citações só foi interrompida no último decênio da vida do mestre – uma possível explicação para a baixa frequência após 2006, se dá pelo início de novos cantadores, que não traziam para si as mesmas representações, inclusive seus filhos, com toadas próprias, após 2002, que acreditavam ser do mestre Humberto a função quase que sacerdotal de tratar do tema – no ano de 2010, onde fez 7 referências à encantaria, principalmente pela toada “Cinco Caboclas”, em que canta o encontro com caboclas numa aldeia bonita.

Passei numa aldeia bonita  
 Eu vi cinco caboclas dizendo chegou a tua vez  
 A cabocla Lindaura, a cabocla Iara, a cabocla Ita  
 Jurema, Jandira este touro é de vocês.

Toada “Cinco Caboclas”  
 Humberto de Maracanã - 2010

Até 2001, todas as toadas registradas nos álbuns eram de autoria de Humberto Barbosa Mendes. Logo, infere-se que ao dividir o protagonismo dos discos e terreiros, mestre Humberto deixa de falar de sua religiosidade com maior frequência, abrindo espaço para que os outros cantadores entoassem outras temáticas.

As particularidades da religiosidade do mestre do Maracanã deixaram uma marca significativa de sentimento afro-pindorâmico no cancionário do Batalhão de Ouro, fruto de inspirações de quem se relaciona profundamente com a espiritualidade e a natureza. Irigaray (2014) comunica que, após se converter ao Candomblé, Jorge Amado passou a adotar os símbolos e a linguagem da religião para representar em profundidade os seus personagens.

Por exemplo, o romance Tereza Batista. Cansada de Guerra (1972) de J. Amado dialoga com narrativas mitológicas dos orixás, identificando nessa obra arquétipos das divindades Exu, Iansã, Omolu etc. No caso da protagonista, seu orixá regente da cabeça seria Iansã, deusa-guerreira dos raios (Irigaray, 2014, p.85)

Nessa perspectiva, a análise viabiliza interpretar que, por alguma motivação, seja a simples decisão de cantar sua religiosidade ou por uma furtiva iluminação divina, a obra de mestre Humberto ganha maior dimensão, raízes tão profundas que acabam o destacando no universo de cantadores de bumba meu boi.

Pode-se inferir que muito da influência da religiosidade afro-pindorâmica nas toadas do mestre Humberto alcança a comunidade ao tecer narrativas – enredos aos sentidos – que são criados sempre que o sujeito se expressa, consome e se apropria; ou seja, como integra o sentido nas práticas e rituais do cotidiano. Nas toadas analisadas, encontramos um cantador preocupado com a brincadeira do bumba boi, devotado aos seus guias de proteção, consciente da importância que exercia na liderança do seu batalhão, ao mesmo tempo que cantava santos e orixás para sua festa, ou quando dizia que “Princesa Dina é a flor do meu terreiro”.

Convidei pra minha festa os santos anjos  
 Orixás também vêm  
 Povo da Mata, Pedreiras dos Astros  
 Povo do Mar e os Pretos Velhos também  
 Todas Aldeias, Índios Guerreiros  
 Princesa Dina é a flor do meu terreiro

Toada “Convidei Todo Povo”  
 Humberto de Maracanã - 2004

Para Woodward (2014), utilizando a religião como um modelo de como os processos simbólicos funcionam, baseada em Durkheim (1954), as relações sociais são produzidas e reproduzidas por meio de rituais e símbolos, os quais classificam as coisas em dois grupos: as sagradas e as profanas.

Não existe nada inerentemente ou essencialmente “sagrado” nas coisas. Os artefatos e ideias são sagrados apenas porque são simbolizados e representados como tais. Ele sugeriu que as representações que se encontram nas religiões “primitivas” - tais como os fetiches, as máscaras, os objetos rituais e os totêmicos - eram considerados sagrados porque corporificavam as normas e os valores da sociedade, contribuindo, assim, para unificá-la culturalmente. Segundo Durkheim, se quisermos compreender os significados partilhados que caracterizam os diferentes aspectos da vida social, temos que examinar como eles são classificados simbolicamente (Woodward, 2014, p. 41).

Ao pensar o conjunto de toadas de teor sacro do cantador Humberto Barbosa Mendes, infere-se que diversos aspectos de uma religiosidade afro-pindorâmica caracterizam aspectos simbólicos partilhados com a comunidade. A mensagem cantada, repleta de significados coletivos, que une um grupo em torno de afinidades, formas semelhantes de pensar o mundo e a fé. Sendo assim, as representações desse discurso são o ponto central desta análise.

Figura 10- Brincante no batizado do boi. Nota-se o detalhe da vela verde que está associada à energia da natureza e é comumente utilizada para invocar a proteção e a força dos Orixás e voduns que estão ligados à natureza, como Oxóssi, caboclos e encantados da Jurema.



Fonte: Márcio Vasconcelos

Segundo o Dossiê do IPHAN (2011), a apresentação dos grupos segue, frequentemente, uma sequência de toadas orientada por etapas. A primeira, o guarnicê ou reunida, é a preparação

do grupo para dar início à brincadeira, quando os brincantes se agrupam para a etapa seguinte. Na toada “Já Treinei Meu Batalhão” (1984), ao avisar que seu batalhão está pronto, o cantador pede a bênção de santos do catolicismo, algo habitual da tradição do Bumba meu boi, e agrega “os amigos do fundo<sup>29</sup>”, pedindo que os protejam dos perigos a serem enfrentados. Essa singularidade é o ponto inicial de muitas citações e referências, que seriam um dos principais traços de sua obra.

E tal singularidade, ao ser analisada pela perspectiva de Antônio Bispo (2015), demonstra uma resistência cultural, visto que a cosmovisão pagã politeísta, em suas identidades individuais, vêm sendo ressignificadas como forma de enfrentar o preconceito e o etnocídio praticado contra povos afro-pindorâmicos e os seus descendentes. Logo, sobre o domínio que Humberto tinha sobre temáticas que abordam a religiosidade dos povos afro-brasileiros, Bispo pontua sobre o fato de que a trajetória desses povos transpõe qualquer texto científico ou literário, enraizados muitas vezes na oralidade de saberes ancestrais.

Ela é visível e palpável materialmente e pode ser sentida imaterialmente, tanto quando olhamos para o passado e fazemos referências aos nossos ancestrais, como hoje quando visitamos as comunidades da atualidade e dialogamos com as suas organizações e manifestações culturais (Bispo, 2015, p. 38).

O profundo saber religioso de Humberto, para melhor compreensão, também é amparado por Bispo: “Faz-se por bem entendermos que as populações desenvolvem sua cosmovisão a partir da sua religiosidade e é a partir dessa cosmovisão que constroem as suas várias maneiras de viver, ver e sentir a vida” (Bispo, 2015, p. 38).

Deste modo, ainda baseado no olhar decolonialista de Antônio Bispo, porém adentrando o campo das representações, percebemos que as manifestações culturais dos povos afro-pindorâmicos pagãos politeístas são organizadas geralmente em estruturas circulares, assim como o Bumba meu boi do Maranhão, com participantes/brincantes de ambos os sexos, de diversas faixas etárias e etnias. Sendo essa estrutura conduzida por mestras e mestres, como a capoeira, por exemplo. Trazendo ao Boi de Maracanã, essa concepção se angula na figura do mestre, o amo-cantador, que organizadamente trabalha o coletivo, o indivíduo de forma integrada. Para isso, fazendo uso de “significados compartilhados” entre os membros de um grupo ou sociedade. No foco de nossa análise, o intercâmbio de sentidos oriundos das toadas

---

<sup>29</sup> Segundo Ahlert e Lima (2019, p.06), os praticantes da encantaria referem-se ao “povo do fundo” para mencionar os encantados da linha de água doce.

com a tônica das religiosidades afro-pindorâmica enquanto fator determinante para a formação de uma identidade.

A escolha de Stuart Hall para essa análise se dá pelo fato de o autor jamaicano, dentre outras características, ter analisado de forma crítica a atuação do imperialismo britânico e suas consequências na construção das imagens e signos cultivados pelo povo preto. Em *Cultura e Representação* (Hall, 2016), o autor institui que os significados só podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Os símbolos e signos são apresentados por diversos meios, entre eles a oralidade, a escrita etc. Aqui abordaremos o aspecto comunitário da transferência de saberes, sentimentos e fé por meio da música em referência aos entes presentes na encantaria maranhense.

Pertence a um mesmo quadro de referência, mas com um sentido mais moderno, é o uso do termo “cultura” para se referir às formas amplamente distribuídas de música popular, publicações, arte, design, literatura (...) que compõem o cotidiano da maioria das “pessoas comuns” é a chamada “cultura de massas” ou “cultura popular” de uma época (Hall, 2016, p. 19)

Todas as manifestações culturais são representações. Dos detalhes mais sutis aos elementos propositalmente simbólicos. Sendo todo esse amálgama cultural abordado nesta análise centrado na figura de uma pessoa: Humberto Barbosa Mendes, o Guriatã. Ainda no raciocínio de Hall, são as práticas de uma cultura que dão sentido ao indivíduo, a objetos, acontecimentos e à comunidade. Assim, portanto, algo tão óbvio como uma pedra pode ser apenas uma pedra; ou algo sagrado, como na encantaria a Pedra de Itacolomi, diversas vezes cantada por Humberto. Na lírica do poeta cantador, a Pedra denota uma regionalidade, um território ao mesmo passo em que denota um espaço atemporal e encantado.

Em outra parte ainda, nós concedemos sentido às coisas pela maneira como as representamos - as palavras que usamos para nos referir a elas, as histórias que narramos a seu respeito, as imagens que delas criamos, as emoções que associamos a elas, as maneiras como as classificamos e conceituamos, enfim, os valores que nelas embutimos (Hall, 2016, p. 21).

Em *“Características Populares do Brasil”*, Humberto é altissonante ao enfatizar a macumba e o Xangô<sup>30</sup>, como elementos populares de sua cultura, que são apreciados por turistas estrangeiros.

---

<sup>30</sup> O Xangô, religião de matriz africana presente em Pernambuco, também conhecido como Xangô do Recife, Xangô do Nordeste e Nagô Ebá é uma religião afro-brasileira.

A linguagem nada mais é que o meio pelo qual damos sentidos às coisas, onde o significado é produzido e relacionado, onde precisa ser comum a um mesmo grupo, pois podem ser compartilhados pelo acesso comum à linguagem. Os espaços comuns dos encantados e de Humberto começam a tomar forma e frequência a partir dos anos noventa e da primeira década do milênio, quando elege Itacolomi e Cumã como principal cenário para saudar os encantados e fazê-los descer para cantar e dançar. São nestas toadas que Humberto assume sua função de xamã. Como revela Kopenawa e Albert (2015, p. 82), “O sol e a Lua têm imagens que só o xamã é capaz de fazer descer e dançar”, aqui Humberto não fala de lugares mundanos, como referência geográfica comum, é “na sombra do aririzeiro” onde seu “touro se balança no terreiro”, é no Maranhão de São João, da Princesa Ina e do Rei de Guaré, é também o Maranhão de Alcione e Ubiratan.

Ao citar essas localidades, Humberto (2010-2014) exclui do seu universo próximo de representação e reconhecimento, aqueles que não conhecem essas referências como sagradas, os não iniciados, deixando-os com a percepção cotidiana de localização, de uma vulgar praia dos lençóis, mas aqueles que se relacionam e compartilham o universo comum de Humberto e da encantaria são convidados a um outro espaço de representação, dando status de exclusividade aos que compartilham os modos de pensar, fazer e sentir da identidade maranhense, não falando para a massa dos entendidos, mas dos viventes.

Para compor suas toadas, o mestre se inspira na natureza, o poeta espera o tempo fazer a mudança, é no vento que ouve os cantos das sereias e no céu noturno que vê os astros anunciarem o momento sagrado. Identificar esses tempos de compor, de treinar e guarnicê seu batalhão é um saber compartilhado com todos aqueles que comungam da brincadeira do bumba meu boi, sejam outros mestres ou brincantes. Na faixa 09 do álbum *A Coroa é Nossa*, de 1997, o poeta revela que quando vai passear nas brenhas da ilha vê brilhar linhas de ouro, o sol, do Caboclo Guaracy – entidade conhecida por trabalhar com dons de cura. Revela também a patativa pairando sobre a palmeira e a lua nascendo entre as nuvens para, enfim, concluir que o horizonte mais lindo do planeta é o horizonte brasileiro. Embora uma referência geral, acessível a todos os brasileiros, somente aqueles que comungam da experiência de contemplar e lê a linguagem dos encantados nos fenômenos naturais e míticos, ou seja, os que receberam do conjunto da cultura popular a linguagem do tempo, podem apreciar a beleza desse horizonte específico.

Nas brenhas da ilha eu fui passear  
 Linhas de ouro de Guaracy vi brilhar  
 Eu vi meu boi pastando na relva  
 E naquela selva eu avistei  
 A patativa pairando sob a palmeira  
 Preludiando seu canto que canto gentil  
 A lua nasce entre nuvens tão bonitas  
 No planeta o horizonte mais lindo é do Brasil  
 O som do vento me dá inspiração  
 Pra fazer cantigas pra meu São João  
 Quem dar aos pobres de Deus recebe um dia  
 Amor é verbo e paixão é teoria.

Toada “Faixa 9”  
 Humberto de Maracanã - 1997

De maneira poética e democrática, todos podem apreciar a beleza do horizonte brasileiro, mas somente aqueles que, munidos da tradição popular e que brincam o bumba meu boi, compreendem e interpretam a mudança do tempo orientado para o calendário do folguedo, quando Sete Estrelas – Plêiades de Touro<sup>31</sup> – começa a aparecer no céu matutino durante o mês de maio, os brincantes se agendam para acompanhar os treinos do batalhão nos barracões e nos bairros de sua agremiação.

No mês de maio as Sete Estrelas  
 Ninguém vê pela noite porque sai de manhã  
 A Estrela Dalva fica mais bonita/Canta na palmeira meu guriatã  
 A brisa sopra na Ilha de Guarapirá  
 Sacudindo as penas daquele lindo guará.

Toada “Lindo Guará”  
 Humberto de Maracanã - 1993

Acompanhar a preparação do bumba meu boi a partir do aparecimento de Sete Estrelas nas manhãs de maio, passando pelo batizado no mês de junho e culminando no auto da morte do boi, que no Maracanã acontece no segundo domingo de agosto, quando Sete Estrelas começa a ser visto no meio do céu no fim da tarde, é participar e perpetuar a tradição que ao longo do último século ganhou grande representação nas formas populares de manifestação, interagindo

---

<sup>31</sup> As Plêiades (Messier 45), conhecidas popularmente como sete-estrela são um grupo de estrelas na constelação do Touro. As Plêiades, também chamadas de aglomerado estelar (ou aglomerado aberto) M45, são facilmente visíveis a olho nu nos dois hemisférios e consistem de várias estrelas brilhantes e quentes, de espectro predominantemente azul. As Plêiades têm vários significados em diferentes culturas e tradições. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Pl%C3%AAiades>. Acesso em: 13 de Ago. 2024.

e co-moldando tanto o calendário religioso, quanto as festas populares e atividades comerciais. Por exemplo, quando a missa do dia 24/06 é celebrada em louvor a São João, para brincantes devotos ou não; e por outro lado, sendo uma data de extrema importância para os bois de terreiro – religiosidade afro-pindorâmica. Logo, a sobrevivência dessa cultura tradicional se dá pela hibridação que permite sua manutenção pela oxigenação do universo de sentidos a ele pertencente (Canclini, 1997). A presença cada vez maior de populares em festejos onde se apresentam várias agremiações logrou ao folgado a possibilidade de comunicar para cada vez mais pessoas, tendo como marco híbrido desse processo, a construção da capela de São Pedro, em 1948, e principalmente a partir de dezembro de 2001, com a reinauguração da capela e a inclusão do festejo no calendário oficial do estado do Maranhão. Não à toa, sobre a massificação do bumba meu boi do Maranhão, em dezembro de 2019, foi declarado Patrimônio Cultural Imaterial da Humanidade pela UNESCO<sup>32</sup>.

Esse reconhecimento ampliou o significado da brincadeira, que em um momento era restrito aos devotos, pagadores de promessa e populares de uma certa localidade ou de uma agremiação, em outro momento, a partir do fim do século passado, já se era possível ouvir em carros de som e nas rádios pela cidade as canções de mestre Humberto adentrar na experiência cotidiana dos maranhenses. Passou-se, a partir dos anos mais recentes, a uma ampliação das relações de produção e consumo com a onipresença das toadas durante o festejo junino, legando significado das representações católicas do festejo em segundo plano. Haja visto que o mês de festa dos santos católicos é para os menos devotos o mês do bumba meu boi.

Se as festas tradicionais da cultura religiosa brasileira se consagrou pela hegemonia da tradição católica, com o mestre do Maracanã a atualização das referências religiosas se mesclam com atualizações das referências ao modo de ser e fazer cultura do maranhense. Se o folgado do bumba meu boi tinha sua poesia referenciado na relação tradicional com o manejo da terra e da agropecuária, outros personagens e outros lugares são encontrados na poesia do mestre do Maracanã, bem representativo de uma cosmovisão territorial que resgata o antigo, o ancestral. O poeta atualiza o sentido de pertencimento quando acompanha a urbanicidade e quando relembra as capacidades produtivas dos diversos territórios da ilha. Cantar a Ilha de Upaon Açu, o Maranhão com seu litoral e sua mata, é lembrar o valor mítico dessa terra. Ao cantar esse território, mestre Humberto reocupa esse espaço imaginário, tira dos assentamentos

---

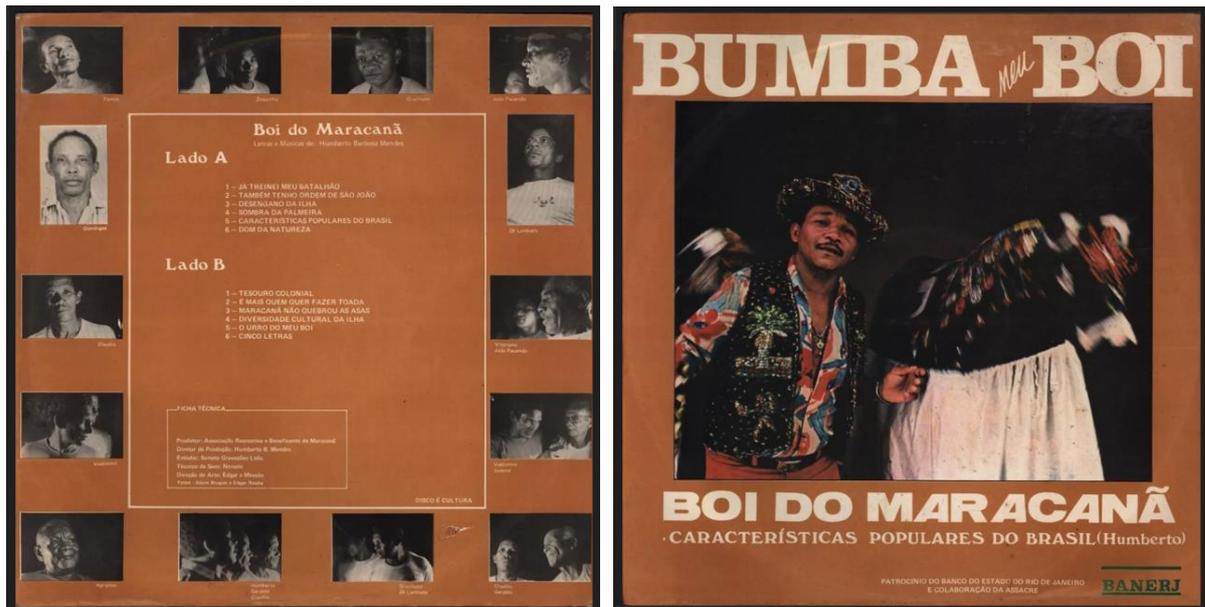
<sup>32</sup> A Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO), é uma agência especializada das Nações Unidas (ONU), fundada em 16 de novembro de 1945 com o objetivo de contribuir para a paz e segurança no mundo mediante a educação, ciências naturais, ciências sociais/humanas e comunicações/informação.

colonizadores de discursos sobre os habitantes e o habita com outras – por vezes novas - referências e sentimentos (Canclini, 1997, p 190).

Podemos inferir que esta devoção aos encantados e ao boi de Maracanã, que ao longo do tempo se avoluma nas toadas de mestre Humberto, é simbolizada com o contraste da gravação primeira de Sombra da Palmeira, de 1984, com um cantador cheio de jovialidade e força e a versão gravada em 2013, onde percebe-se um amo cantador com a voz visivelmente cansada, porém ainda firme e expressiva.

Vemos o mestre sempre pronto a defender seu Batalhão de Ouro, e exalta-se ao questionar contrário<sup>33</sup>: “Quem és tu pra me chamar de curador?”, a toada levanta a hipótese de questionarmos porque mestre Humberto era chamado de curador. Humberto se reconhecia no Maracanã e compromissado com a encantaria, identidade que outros cantadores também reconheciam e detratavam, como acusa Chagas<sup>34</sup> na toada “Guriatã Inconsciente”, de 1993, ao cantar “desafiando a natureza luta contra a maresia, cantando boi com som de cura, tu não nasceu pra cantoria”.

Figura 11: verso e capa do álbum Características populares do Brasil, de 1984, mostrando os primeiros guerreiros do batalhão e a vitalidade do cantador Humberto Mendes.



Fonte: Página de vendas virtual. Disponível em:

[https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1468504361-lp-bumba-meu-boi-boi-do-maracana-humberto-barbosa-mendes-\\_JM](https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1468504361-lp-bumba-meu-boi-boi-do-maracana-humberto-barbosa-mendes-_JM). Acesso em: 09 mai. 2024.

<sup>33</sup> No contexto do bumba meu boi, o termo “contrário” refere-se a outra agremiação, ao boi adversário.

<sup>34</sup> Chagas é um cantador do Bumba Meu Boi maranhense. Fez seu nome no Boi da Maioba, e firma hoje morada no Boi da Pindoba, depois de ter feito uma breve passagem pelo Boi de São José de Ribamar. Conhecido pela toada “Se Não Existisse o Sol”.

O Dia Nacional de Combate à Intolerância Religiosa, só foi instituído por lei federal em dezembro de 2007, fazendo menção à data da morte de Gildásia dos Santos e Santos, conhecida como Mãe Gilda, fundadora do terreiro de candomblé Ilê Asé Abassá. Por exemplo, o Candomblé, que teve sua origem a partir de um processo de adaptação das crenças religiosas africanas ao contexto da diáspora africana e em razão de manifestar-se enquanto uma comunidade de natureza alternativa, foi duramente perseguido ao longo da história por ser destoante do padrão civilizacional europeu imposto pelas elites e pelo Estado. A expressão da manifestação religiosa de matriz africana continuou sendo cerceada, atingida pelos dispositivos do novo Código Criminal (1890), que considerava como crimes o curandeirismo (art. 158), e o espiritismo (art. 197), atingindo diretamente a cultura religiosa de matriz africana, e consagrando-se enquanto forma de dominação cultural. Com a ascensão da Nova República, viu-se a necessidade de renovar os diplomas legais e o direito penal. Nesse contexto, foi criado o novo Código Penal Republicano. Esse novo Código Penal, de 1940, continuou punindo aspectos que atingiam as manifestações religiosas dos afrodescendentes. Portanto, todas essas demonstrações mostram que ao cantar sobre os encantados, mestre Humberto desafiava a hegemonia das referências de religiosidade estabelecida e dominante, com expressões que até menos de uma geração atrás eram passíveis de punição penal. Munindo-se de referência a locais comuns e habitando-os com sereias, estrelas e touros, as cantorias do Mestre Humberto pareciam, para os não iniciados, contato com divindades proibidas. Quem não compartilhava a mesma visão de mundo e universo de representações que lhe permitisse acessar a linguagem da dramaturgia mítica cantada pelo Guriatã, reproduziam o discurso da hegemonia dominante.

O cantador Humberto não só homenageia seus encantados de devoção, mas tece, na estrutura de suas toadas, as doutrinas da Mina que, quando para saudar os astros e a aldeia tupinambá, em “Serra da Amburana/Aldeia tupinambá” (1997), o cantador recorre à forma estrofe de pequena quadra e coro, de características responsória, a toada, bem singela comparada a outras composições do mestre. Talvez o estranhamento que Humberto causou no cantador da Maioba, para ser identificado como curador, seja a expressão da capacidade do mestre em conduzir a sobrevivência da tradição boieira hibridizada por uma referência ancestral mais profunda e enraizada no imaginário local, o conjunto de ritos e mitos afro-pindorâmicos do Maranhão.

Figura 12- A perceptível animação do Mestre Humberto ao cantar para seu batalhão.



Fonte: Márcio Vasconcelos

O Guriatã, em sua jornada, apropriou-se de sua identidade Maracanã e como mestre/cantador expressou sua identificação e compromisso com a encantaria, cuja missão é fazer o batalhão guarnicê, brincar. No campo da devoção de todo o Batalhão de Ouro, personagens como Rei Sebastião, Touro Negro, Princesa Dina, Estrela D'alva, João de Una, Banzeiro Grande e Rei de Guaré são convidados para dançar e brincar no Boi de Maracanã.

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Descortinar as motivações pessoais de Humberto do Maracanã e escrever sobre o seu pensamento, considerando cada uma das composições que compõem o cancionário do mestre, nunca foi o objeto desta abordagem, porém faz-se necessário que dentro do recorte selecionado, do levantamento e reflexão sobre os dados e a análise do conteúdo de suas toadas, para prefigurar um Humberto que não mais existe enquanto agente modelador da realidade, mas enquanto realidade concretizada. Não mais um Humberto próprio, que se fez Maracanã, mas um Humberto múltiplo, que compõe a massa que se chama “nós” (Hall, 1990).

Compreender Humberto do Maracanã através de suas toadas e procurar entender suas referências, símbolos e representações para além do valor artístico de suas composições, nos permitiu acessar sua conexão profunda com a herança afro-pindorâmica presente em sua sensibilidade e fortemente marcada pela identificação com a tradição e religiosidade tipicamente maranhense. Identificação essa cultivada ao longo dos mais de trinta anos ao lado dos diversos cantadores e brincantes do bumba meu boi, no qual se destacou como um dos principais mestres cantadores do estado, ampliando sua conexão com a religiosidade afro-pindorâmica, trazendo-as como inovações temáticas para o universo de representações tanto para o boi de Maracanã, estendendo-se também a outras agremiações e grupos de bumba-boi, quanto para a cultura popular, alcançando também a cultura midiática.

A contribuição do mestre do Maracanã no processo de construção das identidades dos boieiros, coincide com o período em que houve uma maior popularização do folguedo, no fim do século passado. Sua importância como cantador ultrapassou o reconhecimento entre seus pares, mesmo para um cantador que começou a cantar já adulto, em um ambiente onde a prática das toadas é evidenciada ainda na infância e juventude, levada durante toda uma vida como compromisso e devoção pelos brincantes.

Vimos que nesse contexto, Humberto do Maracanã faz acender um universo próprio de representações simbólicas pouco presente no cancionário do bumba meu boi, que são os temas de encantaria. Sua maneira de incorporar doutrinas em suas toadas e trazer personagens laterais ao auto do boi, fez com que o Boi do Maracanã assumisse características e reconhecimento que o distinguiram entre outros bois de sotaque de matraca, como Maioba, Pindoba e Ribamar. Fato observado quando, em encontros de bois, nas toadas de pique, mestre Humberto era chamado anedoticamente de curador, pelos outros cantadores, o que denota o reconhecimento de sua relação com a encantaria pelos seus pares.

Na trajetória poética das toadas de encantaria do mestre Humberto, não observamos uma miscelânea de entidade e caminhos da encantaria, mas um fluxo constante de encantados do ciclo do sebastianismo, o carinho com a Princesa Dina, a interação com as estrelas, a assiduidade do Banzeiro Grande, a saudação aos reis encantados, caboclos e orixás. Foi com essas referências que o poeta se fez híbrido e morubixaba<sup>35</sup>. Nessa confluência, Humberto Barbosa se fez rodeado de reis e princesas da encantaria, como forma de fortalecimento de sua força espiritual e da força de sua identidade mineira<sup>36</sup>.

Extrapolar essa identidade para além das casas de culto, terreiros, barracão e tendas e cantá-las como parte de experiência de se vivenciar lugares comuns como Praia dos Lençóis e Ilha de Guarapirá, o poeta possibilita a todos que experimentam a cotidianidade e a natureza do litoral maranhense, um vislumbre poético desse contato. Percebemos isso pelas figuras e cenários que o cantor criou para encontrar seus entes mágicos.

Exploramos o entendimento da linguagem muito mais do que um mero meio de comunicação, mas como meio pelo qual os grupos humanos constroem e compartilham seus significados, suas visões de mundo e suas identidades culturais. Seja através da palavra falada, da música, da poesia ou de outras formas de expressão, e vimos em Humberto do Maracanã o uso da linguagem como uma ferramenta primordial pela qual os valores, crenças e tradições são transmitidos e perpetuados ao longo do tempo.

No caso das toadas de encantaria de Humberto de Maracanã, vemos como a linguagem é empregada de maneira poética e simbólica para preservar e celebrar as tradições culturais do Maranhão. Suas composições não apenas contam histórias, mas também evocam um sentido de identidade coletiva e pertencimento cultural. Assim, as toadas de encantaria no conjunto das composições do mestre Humberto não são apenas músicas, mas sim manifestações vivas da religiosidade afro-pindorâmica, transmitindo seus valores e tradições para o seio da cultura boieira e também da cultura maranhense.

Portanto, quando examinamos as toadas do mestre Humberto sob a luz dos estudos culturais de Stuart Hall e outros autores, percebemos que as práticas culturais, como as toadas de encantaria, podemos entender melhor a atuação da linguagem como um mecanismo poderoso na construção e na preservação da cultura, enriquecendo o tecido social e fornecendo uma base para a identidade cultural de uma sociedade.

---

<sup>35</sup> mo.ru.bi.xa.ba, sub. masculino. Líder de tribo entre os indígenas sul-americanos. Usado para se referir ao líder, cacique, amo e curador.

<sup>36</sup> Referente ao Tambor de Mina. Como é denominado o praticante da religião.

Esta percepção parece que não fugia ao entendimento e práticas de Humberto do Maracanã, pois para quem fez de sua bandeira a cultura popular e a religiosidade, e teve a arte de fazer os dois universos simbólicos atuarem juntos em uníssono, ecoando na forma de toadas, entendia o que comunicava e para quem comunicava. Humberto sabia de sua responsabilidade, como cantador, em manter as tradições recebidas, mas também tinha a capacidade e inspiração de trazer novidades a cada arraial.

Mestre Humberto foi quem cantou:

“[...] A sereia em cima da pedra anunciou  
Pra todo mundo que o boi do Maracanã urrou  
O fraco de vocês é me ganhar, sabe quando? Nunca.  
É melhor parar  
Salve a palmeira do guriatã  
Respeita o peso do Maracanã.”

Toada: “Salve a Palmeira do Guriatã”  
Humberto de Maracanã – 2006

De cultivador da herança de seus avós, para a história composta do Maranhão, o Guriatã deixou de cantar suas narrativas para ser o canto de muitos outros que se identificam e têm nas referências afro-pindorâmicas parte de seu universo de representações.

Percebemos, assim como as práticas culturais, como as toadas de Humberto de Maracanã transcendem suas narrativas individuais para se tornarem um canto coletivo, que ecoa às profundezas da herança cultural do Maranhão. O Guriatã é apresentado não apenas como um cantador de suas próprias histórias, mas como um vetor de identificação para muitos outros que encontram nas referências afro-pindorâmicas uma parte essencial de sua própria identidade cultural.

As toadas selecionadas, de Mestre Humberto, que foram analisadas à luz das teorias de Hall e Canclini, revelaram como o cantador busca na construção de sentido uma maneira de representar os locais sagrados de sua espiritualidade, enraizando-se ainda mais na paisagem cultural maranhense. Assim, através da constante renovação e transformação das práticas culturais e relações sociais, Humberto comunica não apenas sua origem e ancestralidade, mas sua identidade como Guriatã, e também comunica a identidade de um povo afro-pindorâmico. Desse modo, ele dá visibilidade a pessoas que sempre foram socialmente marginalizadas - ou por questões de classe ou por raça, por exemplo - ao deslocar a religiosidade afro-pindorâmica para um status de cultura regional/nacional, de ícone cultural. Assim, tecendo uma tapeçaria rica e complexa de significados compartilhados e experiências coletivas.

Durante o nosso trabalho, relacionamos a manifestação do bumba meu boi através das toadas afro-pindorâmica de Humberto do Maracanã e a construção da identidade coletiva, apresentando o trabalho do mestre como um exemplo de como a dedicação à cantoria da encantaria local não apenas celebra sua herança cultural, mas também serve como um catalisador para o reconhecimento e a união de diversos grupos sociais em torno dessa tradição. Suas toadas, enraizadas nas narrativas e símbolos da encantaria, não apenas refletem sua conexão com a terra e seus encantos, mas também reforçam a identidade coletiva do Maranhão. Para uma análise mais ampla das estruturas culturais presentes nas manifestações afro-pindorâmicas, destacamos a importância da organização circular e participativa, centrada na figura do mestre como um condutor do coletivo. Aqui, percebemos que as toadas desempenham um papel fundamental não apenas na transmissão de narrativas e tradições, mas também na formação de uma identidade cultural compartilhada, alimentando um intercâmbio de significados e símbolos que fortalecem o tecido social e cultural da comunidade. Ao unirmos essas reflexões, podemos compreender melhor como as manifestações culturais, como o Bumba meu boi, não são apenas expressões artísticas, mas sim espaços de construção e consolidação identitária, onde as narrativas, os símbolos e os rituais se entrelaçam para criar um senso de pertencimento e continuidade histórica.

Após 30 anos de cantoria e um repertório prolífero de temas e figuras que participaram dos seus versos, cantar a encantaria de sua terra foi um gesto de autoafirmação, que logrou ao mestre a capacidade de gerar reconhecimento e identidade entre diversos grupos sociais, que buscaram no boi do Maracanã, o batalhão que faz o chão tremer. Para o próprio cantador Humberto, a qualidade de seu Batalhão de Ouro é uma dádiva dos encantados para com a localidade do Maracanã, nunca hesitando em fazer grande o seu batalhão e por isso ele canta: *“Salve a Mãe Natureza que me dá a certeza com meu maracá na mão”* (Mãe Natureza, 2004). O mestre do Maracanã mostra-se bem ciente em suas canções da sua função diante da sua agremiação, expressa prontamente o seu desejo para com os encantados, sabe do poder de seu maracá e da força de seu batalhão. O cantador Humberto do Maracanã tem o Maranhão como o seu tesouro, terras de índios e encantados. Em suas canções sabe, como ato de resistência e decolonização, do dever de cultivar no presente a herança deixada por seus avós, de balançar o maracá e cantar para seu Batalhão de Ouro. Sabe que seu compromisso é também o objetivo da brincadeira do bumba meu boi ao cultivar sua herança para compor a história do Maranhão, como cantara em sua toada mais famosa.

## REFERÊNCIAS

- AHLERT, Lima. **“Nesse mundo ninguém se governa”**: Encantaria e luta em Santa Rosa dos Pretos (Itapecuru-Mirim/ Maranhão). São Luís/MA: UFMA, 2019.
- ARAUJO, Marcelo. **A identidade em movimento**: um estudo sobre a comunidade do Maracanã (1930-1970). São Luís/MA: UFMA, 2012.
- BISPO, Antônio. **Colonização, Quilombos: modos e significados**. Brasília/DF: INCTI/UNB, 2015.
- CARDOSO, Letícia Conceição Martins. **As mediações do Bumba meu boi do Maranhão**: uma proposta metodológica de estudo das culturas populares. Cardoso. Porto Alegre, 2016.
- IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**. Dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil / Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. São Luís: Iphan/MA, 2011.
- CANCLINI, Nestor García. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- DUARTE, Jorge; BARROS, Antônio. **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. São Paulo: Atlas, 2005.
- ELIADE, Mircea. **Sagrado e o Profano**. São Paulo. Martins Fontes, 1992.
- ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1972.
- FERRETTI, Mundicarmo Maria Rocha. Classificação das entidades espirituais da Mina. In: **Desceu na Guma**: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís - a Casa Fanti-Ashanti. 2ª edição. rev. e atual. São Luís: EDUFMA, 2000.
- FERRETTI, F. S. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo; São Luís: FAPEMA, 1995)
- FONSECA JÚNIOR, W. C. Análise de conteúdo. In: DUARTE, Jorge; BARROS, Antonio. (Org.). **Métodos e técnicas de pesquisa em comunicação**. 1ed.São Paulo: Atlas, 2005,
- HALL, Stuart. Cultural identity and diaspora. In: RUTHERFORD, Jonathan (Ed.). **Identity: community, culture, difference**. London: Lawrence & Wishart, 1990.
- HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.
- HALL, Stuart. **Cultura e Representação**. Organização Arthur Itaussu; tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. - Rio de Janeiro: Ed. PUC-Rio: Apicuri, 2016.
- IRIGARAY, Uriel. **A morte e a morte de quincas berro água e a trajetória iniciática**: mito e oralidade em jorge amado. Brasília/DF: Universidade de Brasília, 2014.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce. **A queda do céu. Palavras de um xamã Yanomami.** Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

ORLANDI, Eni P. **Análise de discurso – princípios e procedimentos.** Campinas, SP: Pontes, 5ª ed., 2003.

WOODWARD, Kathryn; HALL, Stuart. **Identidade e diferença: A perspectiva dos estudos culturais.** Petropolis/RJ: Editora Vozes, 15ª ed., 2014.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e diferença: uma introdução teórica e conceitual. In: SILVA, Tomaz T. (Org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais.** 11. Ed. Petrópolis: Vozes, 2012. p.7-72.

## ANEXOS

### 7. 1 Toadas Temáticas

#### 01. Toada: Já Treinei Meu Batalhão

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1984

Meu São João eu já treinei o meu batalhão  
 Meu São João eu já treinei o meu batalhão  
 E já lhe entreguei, me ajude a apresentar  
 Com o senhor, São Pedro, Santo Antônio e São Marçal  
 Ô Virgem Maria e os amigos do fundo  
 Nos defendam dos perigos e das feras desse mundo

#### 02. Toada: Características Populares do Brasil

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1984

O meu país tem características populares descritas por turistas estrangeiros  
 O meu país tem características populares descritas por turistas estrangeiros  
 De todas a mais conto é o Brasil do Bumba-meu-boi  
 Ponto culminante do folclore brasileiro  
 Brasil da juçara, do cacau e caruru  
 Brasil do tacacá, Brasil do babaçu  
 Brasil do algodão, do chimarrão e do café  
 É Brasil do samba e terra do rei Pelé  
 Brasil da macumba, da jangada e do Xangô  
 Brasil do Pão de Açúcar, Brasil do Cristo Redentor  
 Não posso me esquecer nesta toada  
 Da base do Germano e daquele camarão  
 E de Alcântara, a cidade hospitaleira  
 Aquela que foi a primeira capital do Maranhão  
 E de Alcântara, a cidade hospitaleira

Aquela que foi a primeira capital do Maranhão

**03. Toada:** Também Tenho Ordem de São João

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1984

O vento norte sopra na palmeira em maio  
 É pra dá sinal que o verão está pra chegar  
 O vento norte sopra na palmeira em maio  
 É pra dá sinal que o verão está pra chegar  
 A Estrela Dalva no horizonte brasileiro  
 Avisa meu povo que é hora de pelejar  
 É pra ti saber que eu também tenho ordem de São João  
 E vou guarnicê meu batalhão  
 É pra ti saber que eu também tenho ordem de São João  
 E vou guarnicê meu batalhão

**04. Toada:** Faixa 05

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1986

Ô lua, rainha da noite, teu brilho é lindo em noite de verão  
 Ô lua, rainha da noite, teu brilho é lindo em noite de verão  
 Eu quero a Estrela do Oriente  
 A Estrela Dalva quem mandou foi São João  
 Eu quero meu terreiro lindo  
 Bem iluminado pra clarear meu batalhão  
 Eu quero meu terreiro lindo  
 Bem iluminado pra clarear meu batalhão

**05. Toada:** Banzeiro Grande

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1988

De cima do morro de areia

Eu avistei no meio do mar  
 De cima do morro de areia  
 Eu avistei no meio do mar  
 Banzeiro Grande  
 Quebrando na croa  
 Eu vi uma canoa  
 Me deu vontade de ir pra lá

**06. Toada:** Jacy Bola De Prata

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1988

Iê Lua e Jacy Bola de Prata  
 Tu clareia as matas dos índios lá no sertão  
 Iê Lua e Jacy Bola de Prata  
 Tu clareia as matas dos índios lá no sertão  
 Tua luz é forte, que brilha areia  
 Onde meu touro vadeia nas noites de São João  
 Tua luz é forte, que brilha areia  
 Onde meu touro vadeia nas noites de São João

**07. Toada:** Touro Negro

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1988

Quando eu balanço meu maracá  
 A sereia canta lá no meio do mar  
 Quando eu balanço meu maracá  
 A sereia canta lá no meio do mar  
 Garota se apaixona  
 Anima vovô e vovó  
 O Touro Negro passeia na areia lá na Praia dos Lençóis  
 Garota se apaixona  
 Anima vovô e vovó

O Touro Negro passeia na areia lá na Praia dos Lençóis

**08. Toada:** Upaon-Açú

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1988

Upaon-Açu é São Luís presente

Tinha vinte e sete aldeias

Hoje em alguns povoados

Moram os seus descendentes

Upaon-Açu é São Luís presente

Tinha vinte e sete aldeias

Hoje em alguns povoados

Moram os seus descendentes

Inhaúma, Taim, Tenda, Mojó

Cumbique, Uarapirã

Juçatuba, Iguai, Tajipuru

Araçagy e Miritúua

Turu e Maracanã

Arapapa e Mapaúra

Itapicuraíba

Tibiri, Mocajituba

Itapera e Pirandiba

Parnauaçu e Maioba

Pindaí, Ubatuba e Vinhais

Panaquatira e Igarau

As aldeias da Ilha

Foram dos Tupinambás

Junipará era uma aldeia

Lugar dos índios chamada

Hoje pelo povão

Junipará era uma aldeia

Lugar dos índios chamada

Hoje pelo povão

Japiaçu foi o seu morubixaba  
 E de todas as aldeias  
 Da Ilha do Maranhão  
 Japiaçu foi o seu morubixaba  
 E de todas as aldeias  
 Da Ilha do Maranhão

**09. Toada:** Perdeu Tua Prenda Maioba

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1993

Perdeu tua prenda, maioba  
 Ficaste com aproveitador de sobra  
 Perdeu tua prenda, maioba  
 Ficaste com aproveitador de sobra  
 Te avisei lá no passado  
 E vocês não ligou  
 Ele veio encomendado  
 Pra tirar teu cantador  
 Judas traiçoeiro  
 Tu não tens coração  
 Foi ele Maioba quem destruiu teu batalhão  
 Judas traiçoeiro  
 Tu não tens coração  
 Foi ele Maioba quem destruiu teu batalhão  
 Quem és tu pra me chamar de curador  
 Mafioso disfarçado com a maioba tu acabou  
 Quem és tu pra me chamar de curador  
 Mafioso disfarçado com a maioba tu acabou  
 Tira o parabrisa preta  
 Mostra a cara no terreiro  
 Deixa o povo conhecer  
 Quem fez o canário belga abandonar o viveiro  
 Tira o parabrisa preta

Mostra a cara no terreiro  
Deixa o povo conhecer  
Quem fez o canário belga abandonar o viveiro

**10. Toada:** Maranhão, Meu Tesouro, Meu Torrão

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1993

Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
Fiz esta toada pra ti Maranhão  
Maranhão, meu tesouro, meu torrão  
Eu fiz esta toada pra ti Maranhão  
Terra do babaçu  
Que a natureza cultiva  
Esta palmeira nativa  
É que me dá inspiração  
Na praia dos lençóis  
Tem um Touro Encantado  
E o reinado  
Do Rei Sebastião  
Sereia canta na proa  
Na mata o guriatã  
Terra da pirunga doce  
E tem a gostosa pitombotã  
E todo ano, a grande festa da Juçara  
No mês de Outubro no Maracanã  
No mês de Junho tem o bumba-meu-boi  
Que é festejado em louvor à São João  
O amo canta e balança o maracá  
A matraca e pandeiro  
É quem faz tremer o chão  
Esta herança foi deixada por nossos avós  
Hoje cultivada por nós  
Pra compôr tua história, Maranhão

**11. Toada:** Lindo Guará**Autor:** Humberto de Maracanã**Ano:** 1993

No mês de maio as sete estrelas  
Ninguém vê pela noite porque sai de manhã  
No mês de maio as sete estrelas  
Ninguém vê pela noite porque sai de manhã  
A Estrela Dalva fica mais bonita  
Canta na palmeira meu guriatã  
A brisa sopra na Ilha de Guarapirã  
Sacudindo as penas daquele lindo guará  
A brisa sopra na Ilha de Guarapirã  
Sacudindo as penas daquele lindo guará

**12. Toada:** Touro Negro do Reino Encantado**Autor:** Humberto de Maracanã**Ano:** 1996

Oh, deusa dos poetas  
Vem me dar inspiração  
Pra fazer esta toada  
Pra meu senhor São João  
Estes campos de Perizes  
Estes cantos de perdizes  
Na sombra do aririzeiro  
Esta brisa que desliza  
Sobre a relva onde meu touro  
Se balança no terreiro  
No dia seis de janeiro  
Viva os Reis do Alecrim  
Unidos de Fátima canta  
Na avenida um canto assim  
A sereia de Cumã

Na pedra de Itacolomi  
 Touro Negro e seu reinado  
 Navegando se destina  
 No navio encantado  
 De Dom João, rei de Mina  
 No balanço da Maré  
 Visitar rainha Ina  
 E Barão, rei de Guaré  
 No balanço da Maré  
 Visitar rainha Ina  
 E Barão, rei de Guaré  
 Tudo isto é o Maranhão  
 De Alcione e Ubiratan  
 Tudo isto é o Maranhão  
 De Alcione e Ubiratan  
 Esta prenda, este tesouro  
 Este Batalhão de Ouro  
 Quem fala é Maracanã

**13. Toada:** Serra de Amburana / Aldeia de Tupinambá

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1997

Salve os astros salve a serra de amburana e a passarada  
 Preludiando o seu canto no romper da madrugada  
 Salve os astros salve a serra de amburana e a passarada  
 Preludiando o seu canto no romper da madrugada  
 As crianças que me faz inspirar  
 Salve o morro de areia onde passeia meu guará  
 E a linda aldeia  
 Do índio tupinambá  
 As crianças que me faz inspirar  
 Salve o morro de areia onde passeia meu guará  
 E a linda aldeia

Do índio tupinambá

**14. Toada:** Faixa 09

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1997

Nas brenhas da ilha eu fui passear  
 Linhas de ouro de Guaracy vi brilhar  
 Nas brenhas da ilha eu fui passear  
 Linhas de ouro de Guaracy vi brilhar  
 Eu vi meu boi pastando na relva  
 E naquela selva eu avistei  
 A patativa pairando sob a palmeira  
 Preludiando seu canto que canto gentil  
 A lua nasce entre nuvens tão bonitas  
 No planeta o horizonte mais lindo é do Brasil  
 A lua nasce entre nuvens tão bonitas  
 No planeta o horizonte mais lindo é do Brasil  
 O som do vento me dá inspiração  
 Pra fazer cantigas pra meu São João  
 O som do vento me dá inspiração  
 Pra fazer cantigas pra meu São João  
 Quem dar aos pobres de Deus recebe um dia  
 Amor é verbo e paixão é teoria  
 Quem dar aos pobres de Deus recebe um dia  
 Amor é verbo e paixão é teoria

**15. Toada:** Linda Donzela

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1997

Areia branca que a maré não cobre  
 Onde a moça nobre brinca em noite de luar  
 Areia branca que a maré não cobre

Onde a moça nobre brinca em noite de luar  
 Princesa Dina, linda donzela  
 Fica na janela pra me ouvir cantar  
 Princesa Dina, linda donzela  
 Fica na janela pra me ouvir cantar

**16. Toada:** Reis na Encantaria

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1998

Salve os terreiros que o pai Oxalá mandou  
 Turquia, Casa das Minas e a Casa de Nagô  
 Viva Deus, viva as rainhas  
 E os reis da encantaria  
 Rei Badé, Rei Verequete  
 O rei da Alexandria  
 Rei Guajá, Rei Surrupira  
 Rei Dom Luís, Rei Dom João  
 Rei dos feiticeiros, dos exus e Rei Leão  
 Rei Oxossi, Rei Xangô  
 Rei Camundá, Rei Xapanã  
 Rei Barão rei de Guaré  
 Protejam o Boi do Maracanã  
 Rei da Bandeira, o rei da maresia  
 Rei de Itabaiana, salve o rei da Bahia  
 E os reis que eu não falei em verso, falo do meu coração  
 Salve o rei dos índios, salve o Rei Sebastião.

**17. Toada:** Veleiro Grande II

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1999

Veleiro Grande,  
 Ê Veleiro Grande

Vai de mar acima no balanço da maré  
 Veleiro Grande,  
 Ê Veleiro Grande  
 Vai de mar acima no balanço da maré  
 Me leva pra visitar a menina  
 Filha da Rainha Ina  
 E do Barão Rei de Guaré  
 Me leva pra visitar a menina  
 Filha da Rainha Ina  
 E do Barão Rei de Guaré

**18. Toada:** Estrela do Oriente

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 1999

Estrela do Oriente és tão linda  
 No horizonte às 4 da manhã  
 Estrela do Oriente és tão linda  
 No horizonte às 4 da manhã  
 Convida pra Maracanã  
 A linda sereia da baía de Cumã  
 Convida pra Maracanã  
 A linda sereia da baía de Cumã

**19. Toada:** Características Populares do Brasil II

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2000

O meu país tem características populares descritas por turistas estrangeiros  
 O meu país tem características populares descritas por turistas estrangeiros  
 De todas a mais conto é o Brasil do Bumba-meu-boi  
 Ponto culminante do folclore brasileiro  
 Brasil da juçara, do cacau e caruru  
 Brasil do tacacá, Brasil do babaçu

Brasil do algodão, do chimarrão e do café  
 É Brasil do samba e terra do rei Pelé  
 Brasil da macumba, da jangada e do Xangô  
 Brasil do Pão de Açúcar, Brasil do Cristo Redentor  
 Não posso me esquecer nesta toada  
 Da Ilha dos lençóis, ilha do Rei Sebastião  
 Não posso me esquecer nesta toada  
 Da Ilha dos lençóis, ilha do Rei Sebastião  
 Em Barreirinhas a natureza pôs as mãos  
 Criando as dunas mais lindas que só tem no Maranhão

**20. Toada:** Quando Chega o Mês de Maio

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2000

Quando chega o mês de maio o tempo faz mudança  
 E me faz inspirar  
 Quando chega o mês de maio o tempo faz mudança  
 E me faz inspirar  
 Banzeiro Grande espalhou na areia  
 Na areia onde passeia o meu guará  
 Sob a maresia um navio costeiro  
 Vem trazer touro negro pra brincar no meu terreiro  
 Sob a maresia um navio costeiro  
 Vem trazer touro negro pra brincar no meu terreiro

**21. Toada:** Estrela do Oriente

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2000

Estrela do Oriente vem pra cá  
 Pra ouvir minhas toadas e vim assistir meu boi brincar  
 Estrela do Oriente vem pra cá  
 Pra ouvir minhas toadas e vim assistir meu boi brincar

Vou te oferecer o meu batalhão  
 Clareia minha memória e me dá inspiração  
 Vou te oferecer o meu batalhão  
 Clareia minha memória e me dá inspiração

**22. Toada:** Musa Cor de Prata

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2001

Ô lua, musa cor de prata  
 Ilumina a mata onde o guriatã gorjeia  
 Ô lua, musa cor de prata  
 Ilumina a mata onde o guriatã gorjeia  
 De madrugada tua luz brilha na areia  
 Naquela croa onde a Princesa Dina passeia  
 De madrugada tua luz brilha na areia  
 Naquela croa onde a Princesa Dina passeia

**23. Toada:** Sereia Bonita

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2001

Já sei onde está meu veleiro  
 Na ilha de Guarapirá  
 Já sei onde está meu veleiro  
 Na ilha de Guarapirá  
 Maresia grande não molha meu guará  
 Sereia bonita vem me ajudar a cantar  
 Maresia grande não molha meu guará  
 Sereia bonita vem me ajudar a cantar

**24. Toada:** Convidei Povo do Fundo

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2002

Convidei pra vim brincar  
 Princesa Flora, Príncipe? e Iemanjá  
 Convidei pra vim brincar  
 Princesa Flora, Príncipe? e Iemanjá  
 Tupinambá, ê Tupinambá  
 João de Una não deixa a maresia me molhar  
 Tupinambá, ê Tupinambá  
 João de Una não deixa a maresia me molhar

**25. Toada:** Mãe Natureza

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2004

Salve a mãe natureza  
 Que me dar certeza com meu maracá na mão  
 Salve a mãe natureza  
 Que me dar certeza com meu maracá na mão  
 As sete forças que dominam a terra  
 Não vão deixar minha palmeira ir ao chão  
 Eu sou vencedor e não vou na batalha  
 Meu santo não falha, eu vou guarnicê o meu batalhão  
 Eu sou vencedor e não vou na batalha  
 Meu santo não falha, eu vou guarnicê o meu batalhão

**26. Toada:** Meu Veleiro / Lua Prateada

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2004

Ê meu veleiro grande, vem navegando no alto mar  
 Ê meu veleiro grande, vem navegando no alto mar  
 Banzeiro na Praia da Guia não deixa a maresia molhar meu Guará  
 Banzeiro na Praia da Guia não deixa a maresia molhar meu Guará

Ê lua prateada é lindo teu brilho na areia branca da estrada  
 Ê lua prateada é lindo teu brilho na areia branca da estrada  
 Se tu tivesses terreiro ou se eu pudesse subir  
 Ê lua, levava meu touro pra ti  
 Se tu tivesses terreiro ou se eu pudesse subir  
 Ê lua, levava meu touro pra ti

**27. Toada:** Convidei Todo Povo

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2004

Convidei pra minha festa os santos anjos  
 Orixás também vêm  
 Povo da Mata, Pedreiras dos Astros  
 Povo do Mar e os Pretos Velhos também  
 Todas Aldeias, Índios Guerreiros  
 Princesa Dina é a flor do meu terreiro  
 Todas Aldeias, Índios Guerreiros  
 Princesa Dina é a flor do meu terreiro

**28. Toada:** Agradeço a São João / Estrela do Oriente

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2004

Cheguei  
 Salvei terreiro, o meu povo e o meu maracá  
 Cheguei  
 Salvei terreiro, o meu povo e o meu maracá  
 Eu agradeço ao meu Jesus, senhor São Pedro, senhor São Marçal  
 Eu agradeço a São João por alcançar 30 anos  
 Que permitiu eu comandar seu batalhão  
 Eu agradeço a São João por alcançar 30 anos  
 Que permitiu eu comandar seu batalhão  
 Estrela do Oriente

Foi em 79 que começou  
 Estrela do Oriente  
 Foi em 79 que começou  
 Tem estrela no terreiro  
 E meu touro vencedor  
 Tem estrela no terreiro  
 E meu touro vencedor

**29. Toada:** Banzeiro Grande III

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2006

Banzeiro Grande quebrou lá no banco de areia  
 É lindo quando é lua cheia  
 Banzeiro Grande quebrou lá no banco de areia  
 É lindo quando é lua cheia  
 Se eu pudesse levava o meu touro pra lá  
 Itacolomi o teu brilho faz transluzir meu maracá  
 Itacolomi o teu brilho faz transluzir meu maracá

**30. Toada:** Salve a Palmeira do Guriatã

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2006

Que grande estrondo na ilha  
 Que fez a terra abalar  
 Que grande estrondo na ilha  
 Que fez a terra abalar  
 Vento norte soprou tão forte  
 Fez rolo d'água no meio do mar  
 Até hoje tem resto de poeira  
 De cantor que saiu na carreira  
 A sereia em cima da pedra anunciou  
 Pra todo mundo que o boi do Maracanã urrou

A sereia em cima da pedra anunciou  
 Pra todo mundo que o boi do Maracanã urrou  
 O fraco de vocês é me ganhar, sabe quando? Nunca.  
 É melhor parar  
 O fraco de vocês é me ganhar, sabe quando? Nunca.  
 É melhor parar  
 Salve a palmeira do guriatã  
 Respeita o peso do Maracanã  
 Salve a palmeira do guriatã  
 Respeita o peso do Maracanã

**31. Toada:** Respeita Meu Guriatã

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2007

Lá vai, lá vai nossa beleza  
 É pra ti saber que o forte é São João  
 Lá vai, lá vai nossa beleza  
 É pra ti saber que o forte é São João  
 Em cima do morro Touro Negro passou  
 Quando escutou o urro do meu batalhão  
 Respeita meu guriatã  
 Sai da frente que lá vai touro do Maracanã  
 Respeita meu guriatã  
 Sai da frente que lá vai touro do Maracanã

**32. Toada:** Estrela Dalva

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2007

Estrela Dalva pela madrugada  
 No horizonte brasileiro  
 É linda quando vem raiando  
 A Estrela Dalva pela madrugada

No horizonte brasileiro  
 É linda quando vem raiando  
 Lança Estrela Dalva a tua luz prateada  
 No meu cultivo de toada  
 Pra dá fruto todo ano  
 Lança Estrela Dalva a tua luz prateada  
 No meu cultivo de toada  
 Pra dá fruto todo ano

**33. Toada:** Faixa 07

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2008

De madrugada eu acordei  
 A Estrela Dalva eu avistei  
 De madrugada eu acordei  
 A Estrela Dalva eu avistei  
 Eu ouvi a sereia da Baía de Cumã  
 Convidar sete estrelas pra vim pro Maracanã  
 Eu ouvi a sereia da Baía de Cumã  
 Convidar sete estrelas pra vim pro Maracanã

**34. Toada:** Pedra mais Linda

**Autor:** Humberto de Maracanã

**Ano:** 2009

Itacolomi  
 Pedra mais linda do meio do mar  
 Itacolomi  
 Pedra mais linda do meio do mar  
 Mandei levantar minha bandeira  
 No cume da Ilha de Guarapirá  
 Mandei levantar minha bandeira  
 No cume da Ilha de Guarapirá

**35. Toada:** Cinco Caboclas**Autor:** Humberto de Maracanã**Ano:** 2010

Passei numa aldeia bonita

Eu vi cinco caboclas dizendo chegou a tua vez

Passei numa aldeia bonita

Eu vi cinco caboclas dizendo chegou a tua vez

A cabocla Lindaura, a cabocla Iara, a cabocla Ita

Jurema, Jandira este touro é de vocês

A cabocla Lindaura, a cabocla Iara, a cabocla Ita

Jurema, Jandira este touro é de vocês

**36. Toada:** Sereia Linda de Cumã**Autor:** Humberto de Maracanã**Ano:** 2010

Sereia linda de Cumã

Não vá esquecer Maracanã

Sereia linda de Cumã

Não vá esquecer Maracanã

Vem ver o meu touro brincar

Fazendo poeira no chão

Itacolomi ainda é teu, meu batalhão

Vem ver o meu touro brincar

Fazendo poeira no chão

Itacolomi ainda é teu, meu batalhão

**37. Toada:** Estrela Dourada**Autor:** Humberto de Maracanã**Ano:** 2012

Eu dei uma volta na ilha

Chamei o meu povo atenção

Eu dei uma volta na ilha

Chamei o meu povo atenção  
Estrela dourada traz a minha lira  
Vamos guarnicê o meu lindo batalhão  
Estrela dourada traz a minha lira  
Vamos guarnicê o meu lindo batalhão