



MINISTÉRIO DA EDUCAÇÃO
UNIVERSIDADE FEDERAL FLUMINENSE – UFF
CENTRO DE ESTUDOS GERAIS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS E FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA



VIVIANE PEDRAZANI

**NO “MIOLO” DA FESTA:
um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí**

NITERÓI
2010

VIVIANE PEDRAZANI

**NO “MIOLO” DA FESTA:
um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí**

ORIENTADOR: Prof. Dr. NORBERTO OSVALDO FERRERAS

**NITERÓI
2010**

FICHA CATALOGRÁFICA

Serviço de Processamento Técnico da Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Comunitária Jornalista Carlos Castello Branco

P371m Pedrazani, Viviane

NO “MIOLO” DA FESTA: um estudo sobre o bumba-meu-boi do
Piauí / Viviane Pedrazani. - 2010.
219 f. : il.

Tese (Doutorado em História Social) – Universidade Federal
Fluminense, Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, 2010.
Orientador: Prof. Dr. Norberto Osvaldo Ferreras

1. Bumba-meu-boi - Piauí. 2. Instituições culturais piauienses. I. Título.

CDD 390.098 122

VIVIANE PEDRAZANI

NO “MIOLO” DA FESTA:
um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da
Universidade Federal Fluminense, como requisito parcial para
obtenção do título de Doutor em História.

APROVADA EM: ____/____/2010

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Norberto Osvaldo Ferreras - UFF

Prof^ª. Dr^ª. Giselle Martins Venâncio - UFF

Prof. Dr. Fabiano de Souza Gontijo - UFPI

Prof^ª. Dr^ª. Rebeca Gontijo Teixeira - UFRRJ

Prof^ª. Dr^ª. Laura Antunes Maciel - UFF

Para DEUS, alento da alma.

Para meu ANJO DA GUARDA, enviado de Deus para me proteger de todos os males.

Para minhas filhas Flávia e Érica, as razões de meu viver.

Para minha amada mãe Marlene e minha irmã Virna, pela luz que são em minha vida.

Para meus irmãos Virgínia e Alexandre.

Para todos aqueles que vivenciam o bumba-meu-boi.

Para os verdadeiros amigos.

AGRADECIMENTOS

Jean de La Bruyère disse que "não há no mundo exagero mais belo que a gratidão". Quero neste momento expressar minha profunda gratidão a todos àqueles que em tempos distintos, com mais ou menos intensidade, participaram da construção desta tese de doutorado.

Agradeço a minha mãe Marlene e minha irmã Virna pelo apoio desde os primeiros instantes deste percurso. Sem este apoio, não sei se teria tido forças para seguir em frente.

Agradeço ao meu Orientador Norberto Osvaldo Ferreras, pela pessoa humana, gentil, generosa e sempre atenciosa, cuja convivência, embora distante, foi de grande respeito. Obrigada por respeitar meu ritmo e meus momentos de angústias e ausências.

Desejo expressar minha imensa gratidão aos Mestres Raimundo e Mestre Edmilson, pela receptividade acalorada com que sempre me receberam em todos os nossos encontros. À Mestre Afonso Sérgio, Seu Mauro, Seu Francisco, Seu Raimundo, Dona Raimunda, Mestre Valdemar, cujas vivências com o bumba-meu-boi possibilitaram a riqueza de informações que atravessa esse trabalho. Igualmente aos familiares, brincantes, amigos e vizinhos que fizeram dos muitos encontros, alegres e divertidos. As crianças que entre risos e brincadeiras contagiaram os ambientes de investigação. Aos demais Mestres de bumba-meu-boi, não citados nesta pesquisa, mas que desempenham com muita honra e sabedoria a atividade de boieiro.

Queria proclamar também minha gratidão aos funcionários da Fundação Cultural Monsenhor Chaves e da Fundação Cultural do Piauí pela atenção oferecida ao longo destes anos. Em especial a Jairo Araújo, por sua dedicação a cultura do Piauí.

Agradeço com especial carinho ao Professor Francisco Alcides do Nascimento, homem admirável e dedicado, que desde 2002 faz parte de minha trajetória acadêmica, sendo o orientador de minha dissertação de Mestrado, cujas contribuições sempre foram valorosas.

Agradeço à Universidade Federal Fluminense, a Universidade Federal do Piauí e a Universidade Estadual do Piauí pela oportunidade de participar deste Doutorado Interinstitucional.

Agradeço a Alcebíades, companheiro de trabalho e Doutorado, pela generosidade com que trata a todos.

Contei com pessoas que ao longo dessa trajetória em algum momento foram significativas a realização deste trabalho como Rayfran Andrade Leão Santos e Edmilson Ismael de Oliveira.

Agradeço as amigas Maria do Amparo e Rosa Hieuda por se fazerem presentes em minha vida com carinho, atenção e dedicação.

Agradeço de todo meu coração aos amigos Maria Auxiliadora, cujo nome faz jus a sua colaboração a esta tese. Amiga a quem posso definir como um verdadeiro tesouro. A Ana Cristina, pelas contribuições e apoio e pela amizade agradável, doce e rica. E ao Sérgio, pessoa inteligente e divertida, com quem sempre pude contar e pedir socorro nos momentos de dúvida, que não foram poucos.

É necessário registrar meu agradecimento as minhas filhas por existirem em minha vida. E pedir desculpas por tanta ausência neste percurso final e dizer que as amo com minha alma.

Enfim, peço desculpas, caso tenha esquecido neste momento de algum nome que tenha contribuído de alguma maneira com esta pesquisa. A gratidão a todos está em meu coração e não em palavras.

*“A principal peça do bumba-meu-boi é o
ser-humano”*

Seu Francisco

RESUMO

A festa do bumba-meu-boi no Piauí é o objeto de reflexão desta tese. A pesquisa tem por objetivo mostrar como diferentes sujeitos constroem esta manifestação cultural. De um lado, estão os Mestres e brincantes de bumba-meu-boi, levantando suas memórias e produzindo a festa na esfera comunitária, onde incide sua idealização, o planejamento e a execução, pois a festa do bumba-meu-boi tem muitas etapas, cada qual com sentido peculiar: os ensaios, o batismo do boi, o período junino e a morte do boi. De outro lado, tem-se a relação dos grupos de bumba-meu-boi com as instituições públicas da área de cultura (a Fundação Cultural do Piauí, em nível estadual e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves em nível municipal - Teresina) e toda a intrincada relação decorrente deste intercâmbio. Trabalhei com a metodologia da História Oral para produzir as fontes imprescindíveis à constituição de uma parte do objeto de pesquisa, que foi evidenciar como os sujeitos produtores da festa em âmbito comunitário tecem uma rede de conhecimentos e sociabilidades para dar conta da confecção das indumentárias, dos instrumentos, dos adereços e do próprio boi. Outros tipos de fontes somaram-se às orais: jornais, revistas, matérias e artigos extraídos dos sites oficiais da Fundação Cultural do Piauí e da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, para se perceber os discursos do poder público com relação à festa do bumba-meu-boi. Não delimito um recorte temporal específico para a pesquisa em razão do tipo de fonte mais empregada, a oral. Não poderia impor a Mestres e brincantes uma fronteira temporal a suas memórias. O mais expressivo para esta pesquisa era vislumbrar como os sujeitos brincam e refletem a festa do bumba-meu-boi e como no presente esta relação é mediada pelos órgãos públicos.

PALAVRAS-CHAVE: Memória. Festa. Bumba-meu-boi. Instituições culturais piauienses.

RESUMEN

La fiesta del bumba-meu-boi en Piauí es el objeto de reflexión de esta tesis. La investigación tiene como objetivo mostrar cómo los diferentes sujetos construyen esta manifestación cultural. Por un lado, están los Maestros y juerguitas del bumba-meu-boi, levantando sus recuerdos y produciendo la fiesta en la esfera comunitaria, donde incide su idealización, su planeamiento y la ejecución, pues la fiesta del bumba-meu-boi tiene muchos pasos, cada uno con un sentido peculiar: los ensayos, el bautismo del buey, el periodo junino y la muerte del buey. Por otra parte, tiene la relación de los grupos de bumba-meu-boi con las instituciones públicas del área de cultura (La Fundación Cultural de Piauí, en nivel estatal y la Fundación Cultural Monseñor Chaves en nivel de municipio – Teresina) y todas las complejas relaciones que surgen de este intercambio. He trabajado con la metodología de la Historia Oral para producir las fuentes imprescindibles a la constitución de una parte del objetivo de pesquisa, que fue evidenciar como los sujetos productores de la fiesta en ámbito comunitario tejen una red de conocimiento y sociabilidades para dar cuenta de la confección de las indumentarias, de los instrumentos, de los aderezos e del propio buey. Otros tipos de fuentes se agregaron a la oral: periódicos, revistas, materiales y artículos extraídos de los sitios oficiales de la Fundación Cultural de Piauí y de la Fundación Cultural Monseñor Chaves, para ver los discursos del poder público en relación a la fiesta del bumba-meu-boi. No delimité un marco de tiempo específico para la investigación en razón del tipo de fuente más empleada, la oral. No se puede imponer un límite a Maestros y juerguistas una frontera temporal a sus recuerdos. El más impresionante de esta pesquisa fue vislumbrar como los sujetos que juegan y reflejan la fiesta del bumba-meu-boi en el presente y cómo esta relación es mediada por los organismos públicos.

PALABRAS-LLAVES: Memoria, Fiesta, Bumba-meu-boi. Instituciones culturales piauienses.

ABSTRACT

The party of the bumba-meu-boi in the Piauí is the object of reflection of this thesis. The research has for objective to show as different citizens construct this cultural manifestation. Of a side, they are the Masters and dancers of bumba-meu-boi, raising its memories and producing the party in the communitarian sphere, where its idealization happens, the planning and the execution, therefore the party of the bumba-meu-boi has many stages, each one with peculiar direction: the assays, the baptism of the ox, the junino period and the death of the ox. Of another side, it is had relation of the groups of bumba-meu-boi with the public institutions of the culture area (the Cultural Foundation of the Piauí, in state level and the Cultural Foundation Monsignor Chaves in municipal level - Teresina) and all the intricate decurrent relation of this interchange. I worked with the methodology of Verbal History to produce the essential sources to the constitution of a part of the research object, that was to evidence as the producing citizens of the party in communitarian scope weave a net of knowledge and sociability to give account of the confection of the garments, the instruments, the adorns and the proper ox. Other types of sources had added it the verbal ones: periodicals, magazines, substances and extracted articles of the official sites of the Cultural Foundation of the Piauí and the Cultural Foundation Monsignor Chaves, to perceive the speeches of the public power with regard to the party of the bumba-meu-boi. I more did not delimit a specific secular clipping for the research in reason of the type of source employee, the verbal one. It could not impose the Masters and dancers a secular border its memories. The most expressive this research was to glimpse as the citizens play and reflect the party of the bumba-meu-boi and as in the gift this relation is mediated by the public agencies.

KEYWORDS: Memory, Party, Bumba-meu-boi, Cultural institutions in Piauí

LISTA DE FIGURAS

Foto 01	Mestre Maleiro – Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	30
Foto 02	Seu Ribamar - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	31
Foto 03	Capa do DVD do grupo Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	32
Foto 04	Boi Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	35
Foto 05	Seu Mauro - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	37
Foto 06	Seu Mauro - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	37
Foto 07	Seu Francisco - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	39
Foto 08	Mestre Raimundo - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	45
Foto 09	Mestre Raimundo - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	45
Foto 10	Mestre Edmilson - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	48
Foto 11	Pai Chico e Catirina – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	57
Foto 12	Mulheres no bumba-meu-boi - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	66
Foto 13	Morte do boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	67
Foto 14	Morte do boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	67
Foto 15	Fachada da sede do Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	68
Foto 16	Fachada da sede do Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	69
Foto 17	Gado Pé-duro e vaqueiro - Fonte: Disponível em: www.saojoao.net	99
Foto 18	Gado Pé-duro e vaqueiro - Fonte: www.saojoao.net	99
Foto 19	Mestre Valdemar - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	103
Foto 20	Brincante mirim – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	104
Foto 21	Brincantes mirins - Nêgo Chico e Catirina – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	105
Foto 22	Brincante mirim – Vaqueiro – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	105
Foto 23	Vaqueiro e brincante mirim – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	106
Foto 24	Brincante mirim – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	106
Foto 25	Ensaio – Touro da Paz - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	107
Foto 26	Brincante mirim – Dominador do Sertão - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	108
Foto 27	Brincante mirim – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	108
Foto 28	Em pé, ao centro, Mestre Afonso Sérgio - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	109
Foto 29	Filho de Mestre Edmilson - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	110
Foto 30	Ensaio – Touro da Paz - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	110
Foto 31	Familiares de Mestre Edmilson - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	112
Foto 32	Painel de símbolos – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	113
Foto 33	Ensaio – Touro da Paz - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	115

Foto 34	Detalhes do boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	119
Foto 35	Detalhes do Boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	119
Foto 36	Detalhes do boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	119
Foto 37	Buriti - Fonte: www.br.olhares.com	120
Foto 38	Mororó - Fonte: www.vivaterra.org.br	120
Foto 39	Barra do boi – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	121
Foto 40	Bordadores – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	122
Foto 41	Bordadores – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	122
Foto 42	Brincante mirim – Touro da Paz - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	123
Foto 43	Pandeirão - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	124
Foto 44	Jenipapo - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	125
Foto 45	Afinação - de instrumentos – Dominador do Sertão - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	128
Foto 46	Maracá - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	129
Foto 47	Mulheres tocando maracá – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	129
Foto 48	Seu Francisco – Tambor-onça – Dominador do Sertão - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	130
Foto 49	Seu Raimundo - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	131
Foto 50	Seu Francisco – Apito - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	132
Foto 51	Seu Francisco – Apito - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	132
Foto 52	Seu Francisco – Apito - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	132
Foto 53	Seu Francisco – Apito - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	132
Foto 54	Reunião – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	138
Foto 55	Amo do boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	140
Foto 56	Amo do boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	140
Foto 57	Nêgo Chico – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	140
Foto 58	Catirina – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	141
Foto 59	Catirina – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	141
Foto 60	Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	142
Foto 61	Caboclos de Pena e Real – Índios – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	142
Foto 62	Caboclos de Pena e Real – Índios – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	142
Foto 63	Doutor da Medicina – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	143
Foto 64	Boi pagão (não batizado) – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	144
Foto 65	Boi cristão (batizado) – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	144
Foto 66	Batismo do Boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	145
Foto 67	Batismo do Boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	145

	Pedrazani	
Foto 68	Batismo do Boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	146
Foto 69	Batismo do Boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	147
Foto 70	Preparação para o Batismo – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	148
Foto 71	Preparação para o Batismo – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	148
Foto 72	Madrinha do Boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	148
Foto 73	Miolo do Boi – Terror do Nordeste - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	149
Foto 74	Miolo do Boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	149
Foto 75	Vaqueiro se preparando para laçar o boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	150
Foto 76	Vaqueiro se preparando para laçar o boi – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	152
Foto 77	Ritual da morte do boi – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	153
Foto 78	Ritual da morte do boi - Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	153
Foto 79	Ritual da morte do boi – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	153
Foto 80	Ritual da morte do boi – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	153
Foto 81	Ritual da morte do boi – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	154
Foto 82	Ritual da morte do boi – Riso da Mocidade - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	154
Foto 83	distribuição do “sangue de boi” – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	154
Foto 84	Festa do pós-morte – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	154
Foto 85	Festa do pós-morte – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	155
Foto 86	Festa do pós-morte – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	155
Foto 87	Detalhes de bordados – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	182
Foto 88	Sala para guardar os materiais da festa – Imperador da Ilha - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	182
Foto 89	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: www.vooz.com.br	192
Foto 90	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: www.portalaz.com.br	192
Foto 91	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: Arquivo particular de André Araújo	195
Foto 92	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: Arquivo particular de André Araújo	196
Foto 93	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: Arquivo particular de André Araújo	196
Foto 94	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: Arquivo particular de André Araújo	197
Foto 95	Encontro Nacional de Folguedos - Fonte: www.acessepiaui.com.br	197
Foto 96	Festival de Toadas - Fonte: www.jornalesp.com	198
Foto 97	Festival de Toadas - Fonte: www.180graus.com	200
Foto 98	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	201
Foto 99	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	201

Foto 100	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	203
Foto 101	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	203
Foto 102	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	203
Foto 103	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	203
Foto 104	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	204
Foto 105	Encontro de Bois - Fonte: Arquivo particular de Viviane Pedrazani	204

LISTA DE SIGLAS

FCMC – Fundação Cultural Monsenhor Chaves

FUNDAC – Fundação Cultural do Piauí

INRC – Inventário Nacional de Referências Culturais

IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

MEC – Ministério da Educação e Cultura

SEBRAE – Serviço Brasileiro de apoio às Micros e Pequenas Empresas

SPHAN – Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional

UNESCO - United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	16
CAPÍTULO I - A FESTA DO BUMBA-MEU-BOI: dentro de uma perspectiva teórica.....	24
1.1 O “drama” da memória.....	24
1.2 Olhos de vidro assimilam e os espelhos e brilho sobre o boi refletem a cultura popular (re) descoberta.....	49
1.3 Antropologia e História: a interdisciplinaridade amplifica a compreensão da festa do bumba-meu-boi.....	69
1.4 No “miolo” da festa.....	75
1.5 As festas no Brasil: um breve panorama historiográfico.....	83
CAPÍTULO II - O “MIOLO” COMO METÁFORA: a festa do bumba-meu-boi no Piauí.....	86
2.1 Os “sentidos” do Nordeste brasileiro para a formação da festa do bumba-meu-boi do Piauí.....	86
2.2 Desvendando o miolo: a festa do bumba-meu-boi construída pelos grupos piauienses.....	99
2.3 Os preparos para a festa do bumba-meu-boi.....	117
2.3.1 A confecção do boi.....	119
2.3.2 Aspectos musicais da festa do bumba-meu-boi no Piauí: confecção e interação na feitura dos instrumentos e toadas.....	123
2.3.2.1 Pandeirão.....	124
2.3.2.2 Maracá.....	129
2.3.2.3 Tambor-Onça.....	130
2.3.2.4 Apitos.....	131
2.3.2.5 Matraca.....	133
2.3.2.6 Toadas.....	133
2.3.3 Os ensaios e o preparo para a festa do bumba-meu-boi.....	135

2.3.4 Os personagens centrais da festa do bumba-meu-boi.....	139
2.3.4.1 Amo ou fazendeiro.....	139
2.3.4.2 Pai Chico.....	140
2.3.4.3 Mãe Catirina.....	140
2.3.4.4 Vaqueiros.....	141
2.3.4.5 Índios.....	142
2.3.4.6 Doutor da medicina.....	143
2.3.5 O batismo do boi.....	143
2.3.6 A morte do boi.....	149
CAPÍTULO III - DAS VEREDAS DAS RUAS AOS BECOS FORMAIS DO	
PALCO.....	156
3.1 A construção da concepção de um patrimônio cultural plural: o	
reconhecimento da festa do bumba-meu-boi.....	156
3.1.1 As trilhas dos novos conceitos, paradigmas e diretrizes para o patrimônio	
cultural brasileiro.....	157
3.1.2 O bumba-meu-boi como patrimônio cultural.....	168
3.2 O bumba-meu-boi e as instituições piauienses de cultura (FUNDAC e FCMC)	172
3.3 Sob os holofotes: da festa comunitária à espetacularização do bumba-meu-boi	188
3.3.1 O Encontro Nacional de Folguedos.....	191
3.3.1.1 O Festival de Toadas de Bois.....	197
3.3.2 O Encontro de Bois.....	201
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	205
BIBLIOGRAFIA.....	209

INTRODUÇÃO

Uma pesquisa de doutorado é consequência de uma longa caminhada, fruto de pesquisas, docência, leituras e escritas, que vai amadurecendo ao longo do tempo. Em 2005, concluí minha dissertação de Mestrado, intitulada *Patrimônio Cultural de Teresina: o processo de preservação nas décadas de 1980 e 1990*. Naquela época, este foi o primeiro trabalho de natureza *stricto sensu* acerca do assunto. Das dificuldades do pioneirismo, veio junto a ansiedade de dar conta de um objeto tão dilatado, o patrimônio cultural.

Tive outros “encontros” com este objeto de pesquisa, quando assisti a uma apresentação do bumba-meu-boi, no Encontro Nacional de Folguedos, grande evento cultural que ocorre todos os anos, no mês de junho, na cidade de Teresina – Pi e reúne inúmeras manifestações. Fiquei curiosa e ao mesmo tempo experimentei uma aguda emoção pela beleza do bailado do boi e dos brincantes, que cadenciavam seus passos no mesmo ritmo. A emoção sentida e retida naquele momento se conectaria a uma perturbação inicial que levou posteriormente a algumas problematizações como: qual o sentido daquela manifestação cultural para os brincantes que lá estavam se entregando com tanto entusiasmo àquela apresentação?

Tendo como direcionamento esta questão, decidi fazer uma pesquisa, no nível de Doutorado sobre o bumba-meu-boi. O foco inicial foi a produção de um estudo comparativo sobre as nuances da festa tanto no Maranhão como no Piauí, mas abandonei esta intenção ao perceber a enorme lacuna de pesquisa que existia sobre o bumba-meu-boi no estado do Piauí. E lá estava eu outra vez a desbravar mares nunca dantes explorados por uma investigação acadêmica, principalmente local.

Após algumas pesquisas preliminares, tive a preocupação de mostrar de que maneira os mais diferentes sujeitos produzem e interagem com a festa, ao tempo que a constroem. De um lado, mostro os brincantes de bumba-meu-boi, edificando suas memórias e produzindo a festa na esfera comunitária, onde incide sua idealização, o planejamento e a execução, pois a festa do bumba-meu-boi tem muitas fases, cada qual com significado peculiar: os ensaios, o batismo do boi, o período junino - quando se intensificam as apresentações - e a morte do boi. De outro lado, a relação dos grupos de bumba-meu-boi com as instituições públicas da área de cultura (a Fundação Cultural do Piauí, em nível estadual e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves, em nível municipal–Teresina) e toda a complexa relação derivada desta interação, em

boa parte conflituosa. Dentro desse processo, iluminei outra faceta da festa, que é sua espetacularização no Encontro Nacional de Folguedos e no Encontro de Boi.

É conveniente elucidar que, não obstante tenha generalizado que o espaço da pesquisa seria o Piauí, porque me reporto a conjunturas que ultrapassam a territorialidade de uma cidade específica, meu foco de estudo concentra-se nos grupos de Teresina. Saliento que, mesmo dentro deste universo, não abarquei todos os grupos de bumba-meu-boi. Fiz-me presente em todas as fases da festa de dois grupos em particular: o Imperador da Ilha, comandado por Mestre Raimundo, tido como um dos grupos mais importantes e antigos do estado, localizado no Bairro da Piçarra, zona sul de Teresina; e o grupo Dominador do Sertão, comandado por Mestre Edmilson, localizado na Vila São Francisco Norte, zona norte de Teresina.

Como observadora não-participante¹, acompanhei as reuniões para a idealização e preparação da festa, os ensaios feitos durante o ano, o batismo do boi, as apresentações no Encontro Nacional de Folguedos e no Encontro de Bois e, finalmente, o ritual da morte do boi. Produzi um bom arquivo imagético destas ocasiões, que estão distribuídos no corpo da tese e que têm a função de permitir maior interação do leitor com o texto, levando-o a compreender aspectos significativos da festa, pois, a ausência desta compreensão, acredito, empobreceria a leitura.

Estas opções metodológicas se fizeram necessárias porque, por exemplo, todos os grupos realizam o batismo do boi no mesmo dia, 23 de junho, véspera de São João. A morte do boi, apesar de não ter esta inflexibilidade, incide quase simultaneamente no mês de agosto ou setembro, dependendo do grupo. Dada esta limitação, optei por centrar-me nestes dois grupos, que citei acima, embora tenha realizado outras entrevistas, fotografado fases da festa de outros grupos. Trabalhei com a metodologia da História Oral² para produzir as fontes que se mostraram imprescindíveis à constituição de uma parte do objeto de pesquisa, que foi evidenciar como os sujeitos produtores da festa, em âmbito comunitário, tecem uma rede de sociabilidades para dar conta da fabricação das roupas, dos instrumentos e dos adereços. A

¹Sobre o assunto ver: BOGDAN, R & BIKLEN, S. *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora, 1994; GIL, A.C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1989; HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997;; MAY, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artemed, 2001; e MINAYO, Maria C. S. (org.) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

²Sobre o assunto ver: AMADO, Janaína & FERREIRA, Marieta de M. (orgs). *Usos e abusos da História Oral*. 5. ed. Rio de Janeiro, FGV, 2000; ANTONACCI, Maria Antonieta & PERELMUTTER, Daisy. *Ética e história oral. Projeto História*. São Paulo, n 15, 1997; FERREIRA, Marieta de M. *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1994; e THOMPSON, Paul. *História Oral: a voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

confeção dos instrumentos musicais se caracteriza como um ritual à parte, dentro da festa do bumba-meu-boi, pois é necessário todo um universo de conhecimentos para produzi-los, por exemplo, a forma de extração do jenipapo, madeira base para a feitura do pandeirão (um dos instrumentos musicais); a curtição do couro da cabra para recobrir a peça; enfim, um mundo que só pode ser descortinado por meio das narrativas dos brincantes.

Quando se tem a cultura popular como objeto de pesquisa, todas as regras e normas acadêmicas, bem como a utilização de métodos rigorosos, ficam no limbo. Durante o processo de construção das fontes orais, havia todo um cuidado prévio de agendamento da entrevista com o futuro entrevistado; de organização do roteiro a ser seguido; do preparo do gravador; enfim, o passo a passo do “Manual de História Oral”. As entrevistas quase sempre principiavam tranquilas, mas aos poucos um e outro iam se achegando e quando menos se esperava as salas se enchiam, as crianças corriam de lá para cá, ouriçadas pela novidade, os instrumentos eram acionados e um clima alegre e festivo tomava conta do ambiente e várias falas passavam a se entrecruzar, enriquecendo a construção daquela fonte. Saberes múltiplos que se queriam fazer ouvir. A maneira peculiar de se expressar desses sujeitos, na relação com o pesquisador, denota a pluralidade da cultura, concebida pela perspectiva de vários olhares.

Na entrevista com Mestre Afonso Sérgio, do grupo Touro da Paz, em sua residência e também sede do grupo, no Bairro Promorar, em Teresina, a vizinhança se aglomerou e acompanhou a entrevista e, em seguida, improvisou uma bela apresentação à frente da casa. Impossível não se cativar com a receptividade daquelas pessoas, que se sentiam valorizadas por estarem sendo ouvidas. Seu Mauro, amo do boi do grupo que vim conhecer, no dia da entrevista, com Mestre Afonso Sérgio, foi uma das grandes surpresas deste trabalho. Um homem simples, profundo conhecedor do bumba-meu-boi e dono de uma sabedoria ímpar. Junto a Mestre Afonso Sérgio e Seu Mauro, outras pessoas, inclusive as crianças, vinham contar suas experiências ligadas ao bumba-meu-boi. Esta aproximação das crianças me levou a inserir no texto - o que não estava na reflexão inicial -, a significância e o papel que elas têm na perpetuação da festa.

Cada entrevista colhida, seja com Mestres ou brincantes, foi singular em informações, trazendo à tona que a festa do bumba-meu-boi é de uma complexidade tão visceral que esta tese de doutoramento se torna apenas uma intenção diante da magnitude ainda a ser pesquisada. Portanto, esclareço desde já ao leitor que, em diversas fases da leitura do texto, talvez sinta falta de muitos aspectos da festa. Mas é humanamente impossível, um só pesquisador dar conta de tudo. Isto não pode nem deve ser encarado como frustrante, porém como um estímulo para que outros venham e descortinem tamanha riqueza cultural.

Não é objetivo desta tese definir uma variante específica da festa e conferir-lhe autenticidade, ou realizar uma “descrição densa”, para lembrarmos Geertz. É certo que há similaridades e diversificações na forma de manifestação da festa no Brasil, e o bumba-meu-boi do Piauí não se configura um mundo à parte, com relação aos de outras regiões brasileiras. Esta manifestação cultural está presente em outras cidades ou povoados brasileiros, mas tem suas especificidades com relação a algumas questões, como o tratamento que é dado à festa, por exemplo. Em Teresina, onde se concentra boa parte dos grupos do estado, cada festa apresenta normas próprias, modos diferentes de apreender, ser e de fazer-se ver, principalmente nas comunidades onde o evento acontece.

Diversos tipos de fontes somaram-se às fontes orais: jornais, revistas, matérias e artigos extraídos dos sites oficiais da Fundação Cultural do Piauí e da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, para se perceberem os discursos do poder público em relação à festa do bumba-meu-boi. As falas dos agentes institucionais retiradas destes dois sites foram de grande valia para a compreensão de como o discurso oficial vai na contramão das falas dos Mestres e brincantes de bumba-meu-boi. Ao longo do texto, procurei, entretanto, não produzir uma narrativa onde de um lado estariam os grupos vitimados e explorados e de outro o Estado impiedoso e carrasco.

Defendo no curso da tese que os grupos institucionalizados e os não institucionalizados travam lutas constantes, seja pela memória, seja pela representação, seja pela materialização da festa. E esta é sim uma luta de forças desiguais, mas onde há um jogo de interesses de ambas as partes, pois é oportuno lembrar que a festa está em constante processo de apropriação e ressignificação entre estes diferentes sujeitos.

É expressivo expor que não demarquei um recorte temporal específico para o trabalho em razão do tipo de fonte mais empregada, a oral. Não poderia impingir a Mestres e brincantes um limite temporal a ser seguido por suas memórias. O mais expressivo foi mostrar como os sujeitos brincam e refletem a festa do bumba-meu-boi e como no presente esta relação é mediada pelos órgãos públicos, tanto que as matérias retiradas das páginas oficiais na internet da Fundação Cultural Monsenhor Chaves e Fundação Cultural do Piauí foram escritas nos últimos anos.

As fontes hemerográficas que eventualmente aparecem, como os jornais *O Dia*, *Diário do Povo*, *Diário Oficial* e algumas revistas foram reutilizadas do meu acervo de documentos que já possuía desde a pesquisa de Mestrado.

Tendo como direcionamento estas metodologias e preocupações elucidadas acima, resolvi dividir a tese em três capítulos. No primeiro, intitulado *A festa do bumba-meu-boi*:

dentro de uma perspectiva teórica, procuro estabelecer os pressupostos teóricos que norteiam a idéia de memória através do uso de conceitos e concepções de Maurice Halbwachs, Michael Pollak, Jacques Le Goff, Peter Burke, David Lowenthal, entre outros, articulando-os às falas dos mestres e brincantes entrevistados. Aponto também que além da forma oral, outros suportes vêm sendo utilizados pelos grupos para difundirem a memória da festa do bumba-meu-boi, como a produção de documentação escrita pelos próprios grupos, dvs's, cd's, etc.

Ainda neste capítulo, aponto que a festa do bumba-meu-boi é um amálgama de diferentes valores culturais de diversos contextos e procedências, da qual as representações elaboradas, a partir dos significados e usos destes elementos em múltiplos espaços suscitaram um conjunto de práticas, dinamizadas por meio das memórias dos Mestres, dos brincantes e de todos aqueles vinculados de alguma maneira a esta manifestação, que recharacterizaram a festa com a experiência dos acontecimentos do mundo presente, ressignificando-a. Por agregar valores e crenças de múltiplas etnias e, por conseguinte, culturas; por se compor mote de interesse não só dos grupos que a praticam; por ser atravessada por múltiplos tempos históricos, simultâneos, intrincados e entrelaçados, a festa do bumba-meu-boi reitera e representa elementos que suplantam qualquer reserva que a expressão “popular” possa aludir.

Por essa razão, reservei a este capítulo uma discussão teórica sobre cultura popular. Para dar conta deste debate fiz uso das ideias de Peter Burke, E. Thompson, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Michel de Certeau, Roger Chartier e Mikhail Bakhtin. A crítica destes intelectuais centra-se acerca das concepções estanques que contrapõem a cultura popular à cultura erudita. Estes autores servem para iluminar que a festa do bumba-meu-boi não pode e não deve ser restringida a uma esfera “popular”, não obstante, que fique claro, ser corriqueiro na literatura, assim ser denominada. No entanto, para esta tese, faço uso do termo cultura popular, por uma questão de estética textual, mas tenho plena consciência dos contrassensos que o envolvem.

Além disso, exponho como a História Cultural tem nas últimas décadas recebido forte influência do arcabouço teórico-metodológico da Antropologia, assimilado por historiadores já citados como Burke, Chartier, Ginzburg, Darnton, entre outros. O *approach* cultural emprestado da Antropologia explora o dinamismo da festa em detrimento da questionável abordagem folclorista por sua vinculação à tradição e conformação estanque. Considero a festa do bumba-meu-boi uma tradição, mas vinculada ao movimento, à mudança e à atualização. Por isso a aproximação da História com a Antropologia permitiu que a festa passasse a ser considerada em seu processo histórico e em sua realidade cultural.

Entretanto, estudar as festas, abarcando toda a sua pluralidade ainda é algo relativamente novo, principalmente entre os historiadores. As pesquisas recentes vêm explorando a festa muito além da própria festa, pois ela não é uma e sim várias em uma só, vista pelo olhar do folião, dos moradores da comunidade, dos ambulantes, do turista, dos agentes institucionais, do empresário e do pesquisador, cada qual contemplando-a com distintos sentidos e significados. Sigo na trilha da recente produção historiográfica brasileira que pensa a festa em seu contexto cultural mais amplo, dinâmico, ressignificado. Por isso senti necessidade de passar por todo esse aparato teórico para melhor compreender o objeto que estudo e sua inserção no campo da História.

No segundo capítulo, intitulado de *O miolo como metáfora: a festa do bumba-meu-boi no Piauí*, busco por em questão o bumba-meu-boi e o Nordeste brasileiro. Não defendo que a festa tenha se originado no Nordeste do Brasil, o que procuro é historicizar como este contexto foi significativo na construção do imaginário sobre a festa. Mas esclareço, *a priori*, que é uma realidade na literatura pertinente à temática fazer-se alusão ao espaço nordestino como berço desta manifestação cultural, embora ela ocorra de Norte a Sul do País, cada festa do bumba-meu-boi é única, com significados próprios para aqueles que a fazem ou a ela se relacionam. No Piauí não é diferente, há nuances e variantes do bumba-meu-boi, mesmo apresentando um enredo comum, a festa apresenta matizes de teatralização diferenciados. Dou significância ao Nordeste brasileiro, porque afinal o Piauí se encontra nessa região e sua história está diretamente relacionada com este lugar/espço.

Na sequência do capítulo, demonstro que são variadas as motivações dos sujeitos de fazer parte do bumba-meu-boi e que o envolvimento dos Mestres e dos brincantes repousa principalmente na vivência familiar e comum praticada desde muito tempo. Para além da família, a festa do bumba-meu-boi, em sua face comunitária, é tecida por uma rede de sociabilidade estabelecida pela interposição de vizinhos, de amigos, ou ainda de pessoas que pouco se conhecem, de diferentes faixas etárias.

Nas observações não participantes que realizei, ficou evidente o envolvimento da comunidade na construção da festa durante o ano inteiro. Para a composição do bumba-meu-boi expressam-se saberes de variados sujeitos, saberes do cotidiano presente em toda a escala de produção da festa. Mostro então o processo de confecção do boi, dos instrumentos, das roupas, a realização dos ensaios, o batismo e a morte do boi.

No terceiro e último capítulo, intitulado *Das veredas das ruas aos becos formais do palco, esclareço sobre o bumba-meu-boi como patrimônio cultural, contextualizando suas relações quanto a questões que envolvem conceitos, paradigmas e diretrizes sobre o*

patrimônio cultural brasileiro. Focalizo as três esferas: a federal, a estadual e a municipal. Além de descrever um pouco a trajetória das políticas culturais nacional, também conto um pouco da história destas políticas em âmbito estadual e municipal (Teresina). Demonstro que é relativamente novo o interesse e a interferência da esfera regional, por meio da FUNDAC e FCMC – escolhidas para esta tese - e seus agentes, na festa do bumba-meu-boi. Estes apontamentos são significativos por elucidarem que as instituições piauienses nasceram em um momento de reviravolta das políticas culturais do País, sob o paradigma de que todo artefato humano pode ser vinculado a uma função de rememoração, de uma pretensão de escapar à ação do tempo, fenômeno denominado por Françoise Choay de “complexo de Noé”, levando-as à difícil missão de ter que voltar seus olhares não só para o “novo”, como as festas, por exemplo, mas também para o patrimônio tradicional, chamado de “pedra e cal”, pois, do mesmo modo, pouco se havia feito em favor deste.

Junto ao processo institucional, neste capítulo mostro a frágil relação entre os grupos de bumba-meu-boi e a Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves. Os discursos construídos pelos agentes institucionais vão à contramão daqueles proferidos pelos brincantes e isto foi presenciado através das falas dos Mestres e brincantes, bem como nos discursos oficiais extraídos de matérias presentes nas páginas oficiais das duas instituições na internet. Procuro, ao produzir a narrativa, não colocar os grupos no papel de vítimas e o Estado no papel de algoz. Defendo a troca de interesses entre eles, mesmo tendo ciência de que se trata de um campo de lutas, onde as forças são desiguais, mas que há constante apropriação e reapropriação.

A última parte deste capítulo está voltada para o fenômeno da espetacularização da festa do bumba-meu-boi. Apontar este processo de espetacularização da festa não implica que na contramão se esteja defendendo a conservação e o estaticismo no tempo e no espaço desta manifestação cultural. A cultura é dinâmica, está em constante processo de transformação e evolução, plena de novos significados que não podem simplesmente ser ignorados. A festa do bumba-meu-boi no Piauí se encontra entre duas acepções: a primeira é a manutenção da sua forma de representação, com sentidos de rememoração, com fortes junções com as práticas do passado e plenas de significados no ambiente comunitário que se desenvolve; e a segunda, uma mudança parcial de sua função, direcionada ao entretenimento e ao lazer.

Para evidenciar esta face da festa espetacularizada, avalio a participação dos grupos em dois eventos: Encontro Nacional de Folguedos, que apresenta um momento especial denominado de Festival de Toadas de Boi, realizado pela FUNDAC; e no Encontro de Bois, promovido pela FCMC. Quando a festa ganha outros espaços e outras formas de ser, ela é

redesenhada. O deslocamento do brincante da comunidade para o espaço festivo, produz mudanças significativas tanto com relação ao palco, onde os grupos vão se acomodando a esta experiência, que é diferente daquela na comunidade, como com relação ao uso de cenografias diferentes. Estas ocasiões dispendem considerável energia no correr do ano, em que os grupos se movimentam principalmente para se mostrarem bonitos, ritmados e felizes, principalmente no Encontro Nacional de Folguedos, quando sucede o Festival de Toadas, que tem caráter competitivo.

Ainda considero neste capítulo como estes dois eventos em que os grupos de boi estão presentes se configuram em festas que vão ganhando forma de objetos/mercadorias/coisas de consumo. É um fato que a festa do bumba-meu-boi voltada para o entretenimento e o lazer, seja no Encontro Nacional de Folguedos ou no Encontro de Bois, é uma realidade, mas este é um fenômeno em processo de significação e ressignificação tanto pelos grupos quanto pela FUNDAC e a FCMC.

Finalmente gostaria de dizer que, mais do que uma exposição de dados, esta tese tem o objetivo de difundir os diferentes saberes que se interceptam na festa do bumba-meu-boi, a ponto de fazer com que o leitor sinta a vibração desta manifestação em suas várias nuances. Gostaria que se embriagassem com os relatos que se misturam ao bailado dos brincantes e ao som do pandeirão e por que não as cores e cheiros que exalam da festa. Estas intenções não seriam suficientes se não pedissem que leiam esta pesquisa como uma possibilidade que se abre para pensar a alegria como categoria de pesquisa, foi este sentimento que me atravessou quando em muitos momentos aliei a sintonia entre o estudo e a conversa informal com os Mestres e brincantes, a fotografia com o gingado da dança, a teoria com a experiência de pessoas que fazem desta festa um momento singular de suas vidas.

I – A FESTA DO BUMBA-MEU-BOI: dentro de uma perspectiva teórica

1.3 O “drama” da memória

A festa do bumba-meu-boi é uma das manifestações culturais mais conhecidas e representadas no Brasil. Condensa em torno de si diferentes valores culturais de distintos contextos e procedências, da qual as representações elaboradas a partir dos significados e usos destes elementos em diversos espaços geraram um conjunto de práticas lúdicas e simbólicas, dinamizadas através das memórias dos Mestres, dos brincantes³ de bumba-meu-boi e todos aqueles vinculados de alguma forma a esta manifestação que recharacterizaram a festa com a experiência dos acontecimentos do mundo presente, ressignificando o hoje e os projetos porvindouros.

Há um consenso entre aqueles que têm a memória⁴ por objeto de análise que a dinâmica que a envolve é complexa e, portanto, ela não deve ser vista meramente como uma capacidade mnemônica, de valor dúbio para as ciências humanas. A memória é produto do social e do cultural, ancorada em referenciais do passado e do presente simultaneamente. Em Cícero, citado por Coelho⁵, memória remete tanto ao sentido de antiguidade (na expressão *omnis memoria*) quanto ao tempo atual (*nostra memoria*). No limite, não há um tempo presente que não se relacione com (ou integre) um tempo passado e vice-versa. A memória participa da natureza do imaginário como conjunto das imagens não gratuitas e das relações

³ Vianna em obra intitulada Música do Brasil explica que “[...] brincadeira é a denominação utilizada por grande parte dos brasileiros para se referir aos folguedos, as folias, os autos e as festas. E para o autor, há muita brincadeira neste sentido no Brasil., por isso os compartes desses divertimentos populares serem chamados brincantes, cujas brincadeiras, carregadas de musicalidade, são praticadas por crianças, jovens, adultos e velhos. A conexão entre as diversas linguagens artísticas faz parte dessas brincadeiras. VIANNA, Hermano. Música do Brasil. São Paulo: Gráficos Buriti, 2000, p. 05.

⁴ Na clássica obra História e Memória, Jacques Le Goff demonstra que a memória passou por processos de mudanças no curso do tempo resultando na sua distinção em relação à história. Para ele, primeiramente é necessário observar as diferenças entre as sociedades de memória fundamentalmente oral e sociedades de memória essencialmente escrita, assim como do mesmo modo às fases de transição da oralidade à escrita, numa “domesticação” do pensamento selvagem. Le Goff retrata cinco fases desse processo transitório: a memória étnica nas sociedades sem escrita, ditas “selvagens”; o desenvolvimento da memória, da oralidade à escrita, da Pré-história à Antiguidade; a memória medieval, em equilíbrio entre o oral e o escrito; os progressos da memória escrita, do século XVI aos nossos dias; e os desenvolvimentos atuais da memória. LE GOFF, Jacques. História e Memória. 3 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

⁵ COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.

de imagens que constituem o capital inconsciente e pensado do ser humano. A memória não é assim uma faculdade passiva, mas um princípio de organização – e de organização do todo, frequentemente a partir de um pequeno fragmento do vivido⁶.

Considero a festa um *projeto de memória coletiva* com vistas a motivar, atualizar e suscitar o sentimento de pertença e coesão de um grupo. A perenidade das festas e, conseqüentemente do bumba-meu-boi no Piauí, deriva do esforço constante de rememoração e dedicação de Mestres, brincantes e outros sujeitos para manter viva esta expressão cultural. Por isto diz Carlos Rodrigues Brandão no texto *Festas Populares Brasileiras*: “a festa quer lembrar! [...], ela quer ser a memória daquilo que os homens teimam em esquecer”⁷. E continua, a festa “é uma fala, uma memória e uma mensagem, em que cerimonialmente se separam aquilo que deve ser esquecido e aquilo que deve ser preservado, festejado”⁸. Neste sentido, compreendo então a festa do bumba-meu-boi como um rito de representação do passado, um sinal de memória resignificado pela experiência presente.

O rememorar, dentro da dinâmica festiva, exige o esforço de uma comunidade de sujeitos nas quais todos desempenham papéis específicos em que se discute coletivamente, se reflete, se (re) inventa, se (re) interpreta, e ao final se comunica o que foi reelaborado. Brandão explicita bem isso:

excesso, contraste, celebração, memória, ruptura, reiteração simbólica da ordem, sucessão de opostos e justaposição, eis a matéria-prima da festa [...] Ora, qualquer que seja a situação simbólica e a intenção proclamada de sua realização, tudo o que ela tem para celebrar é a experiência da própria vida cotidiana⁹.

A memória difundida por meio de práticas lúdicas e simbólicas é decorrência de experiências de vida de indivíduos, que por querer, coligam as lembranças de outrem e revivem tradições sob a perspectiva do mundo presente. David Lowenthal compreende que o passado lembrado é tanto individual quanto coletivo e que, no processo de rememoração, primeiramente emergem memórias pessoais, próprias de cada sujeito. Nossas lembranças, no entanto, não se encerram em si mesmas, persiste o autor, elas são continuamente contempladas pelas dos outros, numa conexão com o passado mais abrangente, associando passado pessoal à memória coletiva e à história pública¹⁰.

⁶ COELHO, Teixeira. Op. Cit., 1999.

⁷ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Introdução. In: FERREIRA, Cláudia Márcia. *Festas Populares Brasileiras*. São Paulo: Pioneira, 1987, p.17.

⁸ Ibidem, p.09

⁹ Ibidem, p.10

¹⁰ LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, Nov., 1998.

Ao longo dos anos de pesquisa de campo realizada para esta tese, observou-se que os Mestres cumprem papel crucial na comunicação da memória da festa do bumba-meu-boi. São as suas versões, como porta-vozes dos grupos, que na maior parte das vezes predominam. E é manifesto, nestas narrativas percebe-se o entrelaçamento da memória pessoal do Mestre com a memória da própria festa. Outras memórias juntam-se a esta versão e a compõem obviamente. Em determinados grupos, como o Touro da Paz e o Dominador do Sertão¹¹, as falas de brincantes, como os amos de boi, são apreciadas igualmente para comporem a versão da história dos grupos. A festa é, assim, uma teia de memórias, confeccionada pela atuação de inúmeros sujeitos, uns com mais, outros com menos poder de fixação do que irá imperar como memória assimilada.

Jean Duvignaud, em prefácio à clássica obra do sociólogo Maurice Halbwachs¹² *A memória coletiva*, fala, dialogando com as ideias do autor, que a memória individual existe, mas que a rememoração pessoal encontra-se na encruzilhada das malhas de solidariedade múltiplas dentro das quais estamos engajados. As formulações teóricas de Halbwachs, evidenciadas por Duvignaud, destacam ser a memória um fenômeno essencialmente social, construída por um sujeito dotado de uma memória que interage com outros sujeitos. Daí a célebre expressão de Halbwachs “memória coletiva”.

De acordo com Halbwachs, a memória coletiva é aquela que envolve as memórias individuais, entretanto não se confunde com elas, permanece amparada em uma história vivida por indivíduos no grupo ou nos grupos sociais em que se encontra. As memórias individuais, ao embrenharem nas memórias coletivas, passam por transformações, pois são recolocadas em um conjunto mais amplo¹³. Redimensiono este “conjunto mais amplo” como sendo a própria festa – composta por elementos de diferentes culturas (memórias mais dilatadas) - e sua interface com a comunidade onde ela é praticada, como também a progressão para outras escalas de acordo com a força que aquela manifestação desempenha para ser legitimada, por exemplo, como parte de uma memória nacional. Como afirma Henry Rousso,

A memória [...] é uma reconstrução psíquica e intelectual que acarreta de um fato, uma representação seletiva do passado, um passado que nunca é aquele do indivíduo somente, mas de um indivíduo inserido num contexto familiar, social e

¹¹ Touro da Paz, grupo localizado no bairro Promorar em Teresina; Dominador do Sertão, situado na Vila São Francisco Norte, também em Teresina.

¹² HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Vértice, Revista dos Tribunais, 1990.

¹³ *Ibidem*.

nacional. Portanto toda memória é por definição, ‘coletiva’, como sugeriu Maurice Halbwachs¹⁴.

Michael Pollak, nos artigos *Memória, esquecimento e silêncio*¹⁵, de 1989, e em *Memória e identidade social*¹⁶, de 1992, evidencia que Maurice Halbwachs, em sua análise da memória coletiva enfatiza a força dos diferentes pontos de referência que estruturam nossa memória e que a inserem na memória da coletividade, entre eles estariam os monumentos, o patrimônio arquitetônico, as paisagens, as datas, as personagens históricas, as tradições, os costumes, as regras de interação, o folclore, a música, as tradições culinárias. Na tradição metodológica durkheimiana¹⁷, que aborda fatos sociais como coisas, torna-se crível adotar esses diversos pontos de referência como indicadores empíricos da memória coletiva de um determinado grupo, uma memória estruturada com suas hierarquias e classificações, uma memória que, além disso, ao definir o que é comum a um grupo e o que diferencia dos outros, fundamenta e reforça os sentimentos de pertencimento e as fronteiras socioculturais¹⁸. Peter Burke alenta estas questões ao evidenciar que “todos nós só temos acesso ao passado (como ao presente) via categorias e esquemas - ou como diria Durkheim, as ‘representações coletivas’ – de nossa própria cultura”¹⁹.

Maurice Halbwachs e Émile Durkheim são referenciados por Pollak²⁰ porque assinalaram para a força de coesão social que a memória de um grupo cumpre sobre ele. Na abordagem durkheimiana, a ênfase é dada à força quase institucional dessa memória coletiva, à duração, à continuidade e à estabilidade. Do mesmo modo Halbwachs²¹, longe de ver nessa memória coletiva uma imposição, uma forma característica de dominação ou violência simbólica, exacerba as funções positivas exercidas pela memória comum, a saber, de reforçar

¹⁴ ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (orgs.). Usos e Abusos da História Oral. Na segunda metade dos anos cinquenta. 4 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

¹⁵ POLLACK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 1989.

¹⁶ POLLACK, Michael. Memória e Identidade Social. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro, vol. 5, nº 10, Fundação Getúlio Vargas, 1992.

¹⁷ Émile Durkheim, sociólogo francês, em As Regras do Método Sociológico define que os **fatos sociais** devem ser tratados como **coisas**, atribuindo-lhes três características: a primeira seria a coerção social, sendo a força que os fatos exercem sobre os indivíduos, obrigando-os a conformarem-se às regras impostas pela sociedade em que vivem, não havendo, contudo, a vontade ou escolha dos indivíduos; a segunda característica dos fatos sociais é que eles existem e atuam sobre os indivíduos, cuja vontade própria independe da vontade ou adesão consciente, sendo denominada como exterior aos indivíduos; a terceira característica é a generalidade. Os fatos sociais se manifestam através da natureza coletiva ou um estado comum ao grupo. DURKHEIM, Émile. As regras do método sociológico. 4 ed. São Paulo: Nacional, 1966.

¹⁸ POLLACK, Michael. Op. Cit., 1989.

¹⁹ BURKE, Peter. Variedades de História Cultural. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006, p. 72.

²⁰ POLLACK, Michael. Op. Cit., 1989.

²¹ HALBWACHS, Maurice. Op. Cit., 1990.

a coesão social, não pela coerção, mas pela adesão afetiva ao grupo, donde o termo que utiliza de “comunidade afetiva”. Na tradição europeia do século XIX, em Halbwachs, inclusive, a nação é a forma mais acabada de um grupo, e a memória nacional, a forma mais acabada de uma memória coletiva²².

Ainda que as considerações de Durkheim e Halbwachs tenham sido fundamentais, Pollak²³, sob uma perspectiva construtivista, acredita que não é mais questão lidar com os fatos sociais como coisas, mas de analisar como os fatos sociais se tornam coisas, como e por quem eles são concretizados e dotados de duração e estabilidade. Justaposta à memória coletiva, essa abordagem terá por mote os processos e atores que interferem no trabalho de composição e de formalização das memórias coletivas. O juízo da nação, como forma mais completa da memória coletiva, é substituída pela função destruidora e opressora que a memória coletiva nacional possui. Pollak observa que reside aí a problemática da “memória coletiva” construída por Halbwachs, observando que este sociólogo não “enxerga” a imposição, violência e dominação simbólica que existe nesse tipo de memória²⁴.

Para Pollak, os fatores de disputa e negociação da memória devem ser ressaltados em detrimento dos da continuidade, fazendo aflorar as *memórias subterrâneas, clandestinas e inaudíveis*, aquelas que foram reprimidas e subjugadas no enquadramento da memória nacional²⁵. Pollak ainda lembra que a perspectiva que baliza os trabalhos recentes sobre memória acentua o caráter destruidor, uniformizador e opressor da memória coletiva²⁶.

De acordo com Astor Diehl o ato de recordar lança sentido e significação pela ressubjetivação do sujeito e pela repoetização do passado, produzindo uma nova estética. Esta será a forma compensadora daqueles elementos culturais do passado que não são possíveis de reconstituição pela memorização, pois a ação do tempo é forte demais. Segundo Diehl, isso explica que a identidade e os processos identificação e identitários conseguem somente ressubjetivar e repoetizar elementos e sentidos culturais para grupos e, de maneira nenhuma

²² POLLACK, Michael. Op. Cit. 1989.

²³ Ibidem.

²⁴ Ibidem.

²⁵ Para Michael Pollak, a transmissão das memórias que foram reprimidas no enquadramento da memória nacional, chamadas por ele de subterrâneas, clandestinas e inaudíveis, permanece intacta até o momento em que elas possam invadir o espaço público e passar do “não dito” à contestação e à reivindicação. O empecilho para a legitimidade de toda memória oficial é o de sua credibilidade, de sua aceitação e também de um intenso trabalho de organização do passado. POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: Estudos Históricos. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 1989. Em face disto, diz Pierre Bourdier, temos hoje, por uma série de fatores, um novo ponto de vista para a memória e a identidade. A perspectiva nacionalista não foi posta de lado, entretanto, fenômenos como o da globalização, da democratização, levando em conta a área cultural e os apontamentos da produção historiográfica mundial, vêm possibilitando a emersão de novos sujeitos, antes excluídos dos processos de constituição de memórias e identidades. BOURDIEU, Pierre. O poder simbólico. 2 ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1998.

²⁶ POLLACK, Michael. Op. Cit., 1989.

para toda a sociedade. Se isto ocorre, diz Diehl, a identidade passa a ser ideologia, facilmente vinculada à concepção de cultura nacional²⁷.

Apesar de reconhecer as limitações teóricas da ideia de uma memória coletiva, recupero Halbwachs, sobretudo, a partir da percepção dos processos constitutivos de memórias coletivas em que as lembranças são recompostas por indivíduos em interação no presente, sem contudo restringir a concepção de uma memória coletiva com fins a ser nacional. Penso na rememoração da festa do bumba-meu-boi que, ao ser transmitida, carrega em seu bojo a carga das memórias individuais se aglutinando às voltas de uma consciência comum, a “memória coletiva”. Na coletividade festiva, os participantes se sentem mais chegados uns aos outros, sendo uma ocasião de notável coesão do grupo.

Mas também penso memória coletiva sob as abordagens de Pollak e também sob bases historiográficas mais recentes, principalmente na perspectiva de Peter Burke, o qual considera o fato de que a memória social, como a individual, é seletiva, e que se devem “identificar os princípios de seleção e observar como eles variam de lugar para lugar, ou de um grupo para outro, e como mudam com o passar do tempo. As memórias são maleáveis, e é necessário entender como são concretizadas, e por quem, assim como os limites dessa maleabilidade”²⁸.

Toma-se que as memórias, as lembranças dos atores sociais, estão em constante disputa. Em tempos relativamente recentes há um consenso dentro das ciências de que as batalhas são travadas pelas diferentes memórias na formação de uma memória coletiva, aceita pelo grupo, comunidade ou nação, em face da compreensão da pluralidade social e cultural humana. Burke, citando outros autores, explica que

Em vista da multiplicidade de identidades sociais, e da coexistência de memórias concorrentes, as memórias alternativas (memórias de família, locais, nacionais, e assim por diante), é proveitoso pensar em termos pluralistas sobre os usos das memórias por diferentes grupos sociais, que talvez também tenham diferentes visões do que é importante ou ‘digno de memória’²⁹.

Portanto, seguindo as trilhas do pensamento do mesmo autor, ele ainda nos lança questionamentos como: quem quer que quem lembre/esqueça o quê e por quê? De quem é a versão registrada?³⁰. Por isso, acredito nas disputas ou lutas pela memória em diferentes frentes, regadas pelos contrastes e controvérsias da inclusão/exclusão daquilo que deve

²⁷ DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade: perspectiva para a história. In: TEDESCO, J. C. (org.). Usos e Memórias (política, educação e identidade). Passo Fundo: UPF, 2002.

²⁸ BURKE, Peter. Op. Cit., 2006, p. 73.

²⁹ Ibidem, p. 84.

³⁰ Ibidem.

prevalecer dentro de um mesmo grupo de bumba-meu-boi, entre os diversos grupos existentes no estado do Piauí, principalmente entre os de Teresina, entre grupos piauienses e maranhenses, entre os grupos e as instituições, sobretudo as culturais, entre outras situações de disputas de memórias.

Inúmeras são as narrativas, os discursos e os diferentes suportes que revivem e ressignificam o bumba-meu-boi por meio da memória. A seguir descrevo um exemplo revelador das lutas pela memória ou os “desacordos” das memórias individuais na construção de uma “memória coletiva” entre distintos Mestres que estavam a frente de um mesmo grupo ao longo do tempo, que provocaram rupturas na memória desta manifestação cultural, projetando-a com diferentes versões, com graus variados de reconhecimento no espaço e no tempo. Em 1926 ou 1930³¹, foi fundado o grupo de bumba-meu-boi Terror da Floresta, mais tarde rebatizado de Riso da Mocidade - denominação mantida até hoje -, no Bairro Matadouro em Teresina, por três irmãos: Passarinho, Anísio e Bernardino, que haviam acabado de chegar da cidade de São Luís do Maranhão para trabalharem no Matadouro Municipal (daí o nome do bairro ser Matadouro). Com a lida neste ambiente de trabalho aflorou a ideia de formarem um grupo de bumba-meu-boi. Constituiu-se deste modo um dos grupos mais tradicionais do Piauí. Em 1981, Mestre Passarinho falece e o grupo passa a ser regido por Mestre Maleiro, cujo comando ainda permanece em suas mãos.



Foto 01

³¹ Segundo consta em depoimento cedido por Seu José de Ribamar da Silva o Riso da Mocidade foi fundado em 1926. Na versão de Mestre Maleiro, citada inúmeras vezes no DVD do grupo esta data é 16 de abril de 1930. SILVA, José de Ribamar da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

O Riso da Mocidade é uma unanimidade, não só por ter sido o primeiro grupo de bumba-meu-boi de Teresina, mas pelas múltiplas atividades que desenvolve – como, por exemplo, a escolinha de bumba-meu-boi mantida em Timon - MA. Interessa-nos considerar como o encontro entre desiguais memórias individuais interfere na construção de uma memória coletiva. Neste caso, a memória da festa e do próprio grupo.

Seu José de Ribamar da Silva, 71 anos, irmão de Mestre Maleiro e sobrinho dos fundadores do Riso da Mocidade, iniciou suas atividades dentro do grupo em 1948. Seu Ribamar, como é conhecido, discorda da forma como o boi vinha sendo gerido desde o falecimento de seu último criador em 1981, ocasião em que Mestre Maleiro assumiu a “cabeça” do boi. As mudanças, dentre elas o deslocamento do Riso da Mocidade para Timon, cidade vizinha a Teresina, que se encontra no estado do Maranhão - e incorpora a rivalidade que existe entre os dois estados quanto ao bumba-meu-boi -, promovidas por Mestre Maleiro, descontentaram Seu Ribamar. Para ele, seu irmão “transformou o boi e perdeu tudo”³². Em função dos atritos, diz Seu Ribamar³³,

Em 2004 eu deixei o Riso da Mocidade [...] ele agora só tem bozinho pequeno que ele copiou do Maranhão [...] Pra mim descolocou tudo porque não deu mais certo, acabou a tradição, o pandeirão grande, os capacetes, tudo diferente. Eu disse mesmo pros meninos que eu não ia mais [...] Eu tô fora disso aí, agora, só que a minha devoção eu cumpro toda ela³⁴.



Foto 02

³² SILVA, José de Ribamar da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

³³ Esclareço que todas as entrevistas realizadas para esta tese foram transcritas Ipsi litteris.

³⁴ SILVA, José de Ribamar da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

Seu Ribamar e Mestre Maleiro sustentam uma memória comum, ou não tão visivelmente conflituosa, enquanto o Riso da Mocidade manteve sua sede em Teresina, praticava as tradições herdadas e mantinha os brincantes e a comunidade interligados por sentimentos de identidade. Com as discordâncias e o prosseguimento do grupo Riso da Mocidade para outro espaço, a versão de uma “memória oficial” do grupo acabou por ficar a cargo de Mestre Maleiro, reconhecida como “autêntica” pela comunidade timonense.

Não cumpre aqui avaliar as memórias e julgá-las certas ou erradas, mas evidenciar a concorrência entre elas e a força das memórias individuais na constituição da memória coletiva. A memória traduzida na fala de Seu Ribamar, pouco explorada por pesquisadores, pelas instituições, jornalistas e muitos dos que estão na trajetória com o boi, ao entrar em discordância com a memória de Mestre Maleiro, perde força. O condutor do Riso da Mocidade é não só estimado pela comunidade onde o grupo está situado atualmente, como também é muitíssimo respeitado como um Mestre de bumba-meu-boi do Piauí - pela história aqui construída -, da mesma maneira que é valorizado pelas instituições piauienses (como a Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves) e pelas instituições maranhenses de cultura.

Em 2008 o Riso da Mocidade gravou um DVD intitulado *Boi Riso da Mocidade: Arquivo Vivo*:

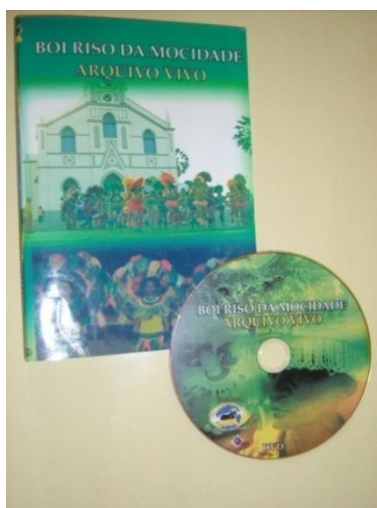


Foto 03

Arquivo Vivo. O DVD é, sem dúvida, uma construção de memória. Em um suporte específico, são apresentadas danças em diferentes ambientes e depoimentos com artistas, produtores, participantes do grupo e, claro, Mestre Maleiro. Curiosamente Seu Ribamar não aparece na produção, ao menos visivelmente para ser identificado e, além disso, na ficha técnica ao final,

não figura como componente do grupo. Nas duas primeiras toadas apresentadas no DVD, e certamente elas não estão ali ao acaso, realça-se a figura de Mestre Maleiro e a história do grupo. A seguir as toadas intituladas *Arquivo vivo* e *Riso da Mocidade*:

Arquivo Vivo

São João batizou
São Pedro aplaudiu
Esse encanto
Nosso canto varonil
E no mês de junho
Como dá satisfação!
Eu vou brincar boi
Em São Luis do Maranhão
Mestre Maleiro
Arquivo vivo do lugar
Vem fazendo história
Na cultura popular
A sua vida de glória
E dedicação
Filho do folclore
É orgulho da Nação
E é nesse terreiro
Que o meu boi vai vadiar
Traz um belo dom
*Pra cultura popular*³⁵

Riso da Mocidade

Em 16 de abril de 1930
Nasceu um bonito boi
No bairro do Matadouro

³⁵ BOI RISO da Mocidade: arquivo vivo. Produção Riso da Mocidade. Timon/MA: Arte Vídeo, 2008. DVD.

*Sua história assim começou
Ao comando dos três Mestres irmãos
Recém chegados do Maranhão
Para brincar e alegrar
Os festejos de São João
Passarinho, Bernardino e Anísio
Vieram em grande missão
E criaram o Riso da Mocidade
Um boi de muitas emoções
Na história da cultura
É um mito
E um eterno campeão
E os Mestres assim faleceram
Suas essências
Foi Deus quem lhes deu
E o boi para sempre viveu
Sua história ninguém nunca esqueceu
E o Mestre Maleiro assim disse:
O comando do boi é meu!
Na cidade de Teresina
Esse boi sempre venceu
Oh! batucada vem matracando
Com zabumba, cuíca e a onça
Chiadeira e castanhola
Apito e violão
Com toadas e banjos e pandeirões
[...]
Do folclore do Piauí
Ao folclore do Maranhão
Esse boi nasceu pra viver
Geração a geração
Com ajuda de São Pedro*

*Santo Antônio e São João*³⁶

As toadas citadas comunicam a “memória oficial” do grupo, reforçam aquilo que Hobsbawm e Ranger³⁷ titulam de *invenção da tradição*. Concepção na qual a *tradição inventada* de nota um conjugado de práticas de natureza ritual ou simbólica, que procuram inculcar determinados valores e normas de comportamentos por meio da repetição, a qual, automaticamente, implica continuidade com um passado histórico apropriado do grupo.

Percebo nos exemplos das toadas *Arquivo vivo* e *Riso da Mocidade* a construção de um discurso, que vem reiterando a “gênese” piauiense do Riso da Mocidade e ao mesmo tempo frisando com ímpeto a figura de Mestre Maleiro e o espaço onde o grupo está hoje estabelecido, Timon, Maranhão. A memória, neste caso, não é alicerçada somente no discurso, muitas são as práticas que compõem e dão sentido à festa e ao próprio grupo, produz determinada inteligibilidade que é imprescindível a sua estruturação, sua inserção, seu estatuto e sua posição no mundo.



Foto 04

Como foi posto por Halbwachs, para continuar a viver, a memória precisaria ser reconstruída em um fundamento comum e concordando com a memória dos demais indivíduos, com apoio nos pontos de contato entre uma e outra. A abdução ou o desacordo entre esses pontos comuns ocasionam, por sua vez, os esquecimentos. A memória coletiva, deste modo, seguiria um fluxo de pensamento que armazenaria do passado apenas aquilo que continua latente na consciência do grupo³⁸. Os desacordos entre Mestre Maleiro e Seu

³⁶ BOI RISO da Mocidade: arquivo vivo. Produção Riso da Mocidade. Timon/MA: Arte Vídeo, 2008. DVD.

³⁷ HOBBSAWN, Eric J.; RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

³⁸ HALBWACHS, Maurice. Op. Cit., 1990.

Ribamar não são algo “latente” no grupo, ao contrário, a força da memória comandada por Maleiro é rememorada continuamente sob vários aspectos (nas toadas, nos depoimentos, nos discursos dos agentes institucionais). Nas toadas citadas isto é evidente nos trechos: *Mestre Maleiro, arquivo vivo do lugar, vem fazendo história, na cultura popular, a sua vida de glória e dedicação*. Nesse processo histórico está contida a realidade contraditória construída pelas diferentes memórias, ou a nulificação de uma em detrimento de outra.

É certo que, por razões variadas, determinados indivíduos validam ações e reconstróem memórias sob suas perspectivas, interpelando as demais. As disputas de memória e poder acontecem dentro e fora dos grupos ao que pude constatar tanto nas entrevistas formalizadas, quanto nas conversas informais com os Mestres, brincantes e agentes institucionais.

Outro viés interessante de ser assinalado são as variantes falas acerca da história do “auto” do bumba-meu-boi³⁹. Não tenho intenção com esta tese de etnografar o “auto” em si, mas engajá-lo dentro da discussão de construção da memória. Cada narrativa colhida sobre Pai Chico, Mãe Catirina, o dono da fazenda e demais personagens são contados com maior ou menor riqueza de detalhes, embora no Piauí, nos grupos investigados, não tenha registrado uma variação de personagens, por exemplo. O desenvolver da trama é similar: a morte do boi “encenada” em uma fazenda por estes personagens⁴⁰. O boi preferido, do dono da fazenda vira, por um desejo de Catirina, motivo de discórdia entre o fazendeiro e Pai Chico. O depoimento do Seu Mauro Lima da Silva, 43 anos, amo de boi do grupo Touro da Paz, apresenta minúcias de uma história, plena de detalhes, na qual ele conta ter escutado de

³⁹ Para esta tese usarei a ideia de “auto” de maneira generalizante para se referir a certo enredo do bumba-meu-boi contado por muitos Mestres e brincantes. Tenho consciência da problemática que envolve a discussão da existência ou não do auto do bumba-meu-boi e por isso reporto o leitor as considerações de Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, uma grande estudiosa de bumba-meu-boi, que em Temas e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi fala da ilusão de um auto, embora, como afirma a autora, existam inúmeros estudos contemporâneos que apontam o auto como um elemento-chave da manifestação, tal como Queiroz, 1967; Meyer, 1991; Monteiro, 1972; Ferreira, 1944; Borba Filho, 1966; Cascudo, 1984; Salles, 1970; Carvalho, 1995; Lima, 1982; Marques, 1999; Azevedo Neto, 1983. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a03v12n1.pdf>., acessado em 15/10/2008. Num outro texto Tempo e narrativa nos folguedos do boi, a mesma autora explica: “Demorei a dar-me conta de que o “auto” era, antes de tudo, a crença no auto. Crença compartilhada não só por muitos pesquisadores como, de modo mais paradoxal, muitas vezes pelos próprios brincantes e agentes oficiais de instituições culturais”. Disponível em: www.ppgcsoc.ufma.br, acessado em 03/03/2009.

⁴⁰ “O cenário da trama é a fazenda pecuarista, propriedade do Amo, senhor de tudo e de todos, o centro de uma rede de relações sociais de dominação e dependência pessoal. Esta personagem corporifica em si as ideias de Poder e Propriedade (“walking Ideas”) estabelecendo uma hierarquia que marca o andamento de todo o auto, bem sinalizando o pólo ‘positivo’ da oposição dual característica da alegoria (a Ordem). A sociedade patriarcal e escravista dominante coloca em segundo plano um outro universo, o universo caboclo, dos homens pobres e livres, dos vaqueiros, dos índios (os “caboclos reais”, “tapuios”, “tapeiros”), dos escravos, dos ‘pajés’”. COSTA, Carla; CARVALHO, Luciana. Fé e festa: bumba-meu-boi do Maranhão. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002, p.70.

conhecidos que brincavam o bumba-meu-boi e cuja forma por ele descrita não aparece em falas de outros grupos de boi. O enredo se desenrola assim:

Muita gente aqui no Piauí num sabe que o Nêgo Chico e a Catirina, eles num sabe nada do bumba-meu-boi, muita gente, porque quem tá dentro é poucas pessoa que sabe e num explicam. O Nêgo Chico e a Catirina, eles foram criados, eles num foram uma outra pessoa qualquer de fora da fazenda [...] eles foram criado pelo Senhor Amo, ele (Nêgo Chico) se criou dentro da fazenda. Aí a mãe dele faleceu [...] aí o Senhor Amo, amado, adorado e idolatrado, que é o amo do boi, o dono da fazenda pegô e criô ele, deu todo amparo, carinho [...], entonces, ele era tratado como o dono da casa, mas ele se via que num era, que o amo sempre queria dá ajuda a ele. Ele disse não, que queria fazê uma casinha pra ele lá. O senhô pego gosto nele, ele era tão querido que todo mundo chamava ele de Pai Francisco, porque ele rezava, o povo ficava bom, ele rezava o terço pra uma pessoa, passava a dor [...] entonces, até os filho do coronel chamava ele de Pai Francisco, só quem chamava de Nêgo Chico era o Senhor Amo. Quem é o Senhor Amo? Dentro do bumba-meu-boi é o cantador, porque chamava quem era o Senhor Amo? O Coronel da fazenda. Porque chamava de Senhor Amo, porque antigamente chamava Senhor meu Amo amado, adorado, idolatrado, os mais pobre chamava Coronel da fazenda.

Essa história era essa. Nêgo Chico se encontra com Nega Catirina, muitos muitos tempos. O gado ele tocou muito tempo e sempre ele dizia. O dono da fazenda dizia Chico, se eu morrê, parte, muita parte da fazenda é teu, aquela área lá, aquela casinha lá, um pouco de gado, já tá tudo certo, aí ele se empolgou mais, aqui ele não ligava pra nada. Aí encontrou com a Nêga Catirina, esse negócio de feira, essas coisas, muito gaiato fez logo o casamento. Catirina vinha daquela banda vinda do Maranhão, ela era maranhense, segundo contavam [...]. Ai chegô assim meu Amo:

- Eu tô com minha muié, eu tô casado, tal.

- Oh Chico! Beleza!

O Senhor amo ajudava ela, ajudaram eles, eles compraram chita pra fazê mais roupa. Entonces passando disse: uma parte é minha, seu Amo disse, empolgado com o amor. Ela entendeu de dizê que tava grávida dele, ele se empolgou também e entendeu de comer a língua do boi mais zerado da fazenda, o touro mais zerado. O touro ia passando na frente da casinha dele, aí ele pegô a espingarda, você vai perde a vida, no sentido do amor que tinha do touro que ele criou, né, aí no amor que tinha a Catirina, e no amor que tinha ao Senhor patrão, ele pensou nessas três coisas, atirou no chifre e o touro desmaiou, ele

- Meu Deus, o que foi que eu fiz? Meu patrão!

Aí ele vai pra casa dele. É quando começa a comédia do bumba-meu-boi. Que é a história do Nêgo Chico que nós fazêmo, que é a comédia do bumba-meu-boi. A história do Nêgo Chico começa a comédia do bumba-meu-boi⁴¹.



Foto 05



Foto 06

⁴¹ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

Seu Mauro interrompe a narrativa para frisar que não se tira ou arranca a língua do boi totalmente, como certa história “oficial” conta, ele expõe que não é precisamente deste modo que o episódio se desenvolve. E persiste:

Nêgo Chico atira no boi, o tiro pega de raspão no chifre dele, o touro desmaia [...] Ele não morre. Aí chama o doutô veterinário, o doutô veterinário vem, só vai vê a língua do touro, pra fazê o exame pra sabê como é que tá [...]. Aí tem a hora que diz assim:

Ei Nêgo Chico tira a língua
Chico vai tirá
Entrega pra dona da casa
Que meu amor mandou dá

Ele responde:

Esta língua esta dura
Ela num vai arrancá
Esse touro tá vivo
Ele vai se alevantá

A história é essa aí. Porque tem muita gente que diz: tira a língua do boi. O boi não morre. Aí vem o final que ele diz:

Eu acho que esse boi tá vivo
Ele vai se alevantá
Aí ele diz na hora do amo da tarde
Eu vô
Eu vô ajudá
O touro brillhá

Aí é a levantação do boi. A história do boi, o boi não vai baleado, só o chifre, porque qualquer pancadinha no chifre do boi ele cai, e ele se alevantô [...] e essa que é a história. Porque tem muita gente que diz tirá a língua do boi⁴².

Para Seu Mauro esta versão em que se retira a língua do boi é assim apresentada com o pretexto para se embolsar dinheiro: “eles caçam um meio de ganhá um trocado [...] aí o cabra joga cinco reais, dez reais [...] aí vai dividindo com os companheiros. Aquilo ali é que botaram [...] O boi visita as casas”⁴³.

Nas narrativas sobre a morte do boi Seu Mauro elucida que neste momento a história é outra:

O Nêgo Chico diz assim:
- Senhor meu Amo, queria voltá a paz com o senhor.
Aí ele disse:
- Não, esse boi fez confusão entre nós, mata o boi pra gente comê [...] e bebê o sangue do boi com cachaça.

⁴² SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴³ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

Aí o Nêgo Chico já não aceita tirá a vida do boi, a Catirina também não aceita. Aí o Senhô Amo tinha a voz dura:

- Bota o boi no curral!

E os vaqueiro fica querendo laçá o boi e o Nêgo Chico entra no meio, pra não deixa, até quando chama a madrinha do boi que é a única coisa que o boi vai respeitá, que ele tá brabo, e a madrinha chega e o boi se abaixa pra ela [...] aí chega a hora de todo mundo bebê o sangue do boi. A história é essa aí. Porque quando o Nêgo Chico se une ao Seu Amo ele diz:

- Eu não quero briga com você, nós vamo mata o boi pra come a língua [...] E vamô bebe o sangue do boi com cachaça.

Ele disse:

- Meu amo, você pode fazê tudo comigo, menos matá o boi!

Mas não, a ordem é essa, os vaqueiro começaram a matar o boi, o boi se vê laçado pelos vaqueiros e aí o boi se curva à madrinha, é por isso que existe o batismo do boi. O boi se encosta na madrinha, que pega o laço e coloca no boi, aí ele sai se despedindo de todo mundo, o touro tá sabendo que vai morrer naquela hora, aí sai com a madrinha pra todo mundo passar a mão nele, aí que leva pro mourão, segura o boi, o boi cai, aí ampara o sangue e bota pra todo mundo beber, todo mundo tem que beber o sangue do boi, todo mundo. E a Catirina tem que comê a língua assada. Tem que comê! Ela não tava desejando comê? É ordem do Seu Amo, é a palavra do coronel da fazenda que tem que segui⁴⁴.

Fazendo um contraponto à versão de Seu Mauro, Seu Francisco Seu Francisco das Chagas Oliveira, 44 anos, do grupo Dominador do Sertão, amo de boi do Dominador do Sertão, expressa uma versão sintetizada do bumba-meu-boi, longe da riqueza de detalhes como aquela narrada por Seu Mauro.



Foto 07

Tem o Nêgo Chico e a Catirina né [...], o primeiro rapaz, o segundo rapaz, os caboclos guerreiros, e o caboclo real. Quando o Nêgo Chico mata o boi, para tirá a língua do boi, para dá para a Catirina, que ela tá desejando comer, Nêgo Chico vai e mata o boi, pega a língua e dá para a Catirina, aí o caboclo vai prender ele para ressuscitar o boi, traz o Nêgo Chico e a Catirina perto do amo aí eu vou canto a

⁴⁴ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani em 12 de julho de 2009.

toada, levanta os caboclos aí vai, o boi, fica rodeando o boi e prende o Chico e a Catirina aí vou cantar a toada. O Chico paga a língua do boi⁴⁵.

Os grupos de bumba-meu-boi são grandes rivais, dentre as rivalidades está justamente que versão será contada do “auto”, ou de que memória se vale como “verídica”. Os grupos de maior evidência, sem dúvida, por serem mais assediados por pesquisadores, agentes institucionais, jornalistas, entre outros, acabam tendo suas “versões” mais divulgadas e postas numa tábula rasa para a “história do bumba-meu-boi do Piauí”. Há muitas versões e variantes das diversas memórias sobre o “auto” do bumba-meu-boi (muitas inclusive não contempladas por esta tese) que permanecem como memórias subterrâneas, lembrando Pollak.

Mas, como se lembra ou se esquece de um determinado fato ou pessoa em detrimento de outro? Uma provável resposta está no fato de a memória se compor num instrumento valioso de disputa ideológica. Le Goff esclarece que a memória coletiva foi posta em jogo de maneira contundente na batalha das forças sociais pelo poder. Ser senhores da memória e do esquecimento é uma das grandes preocupações das classes, dos grupos, dos indivíduos. Os esquecimentos e os silêncios da história são reveladores destes mecanismos de manipulação da memória coletiva⁴⁶. Sentido completado por Diehl, quando expõe que a memória, por suas características coletivas, assume funções de controle político ideológico. As escolhas e rearranjos para a fixação da memória não são aleatórios, nem tão pouco desprovidos de objetivos e estão relacionados diretamente com o momento histórico e, principalmente pela força daqueles que estão no poder ou adquiriram trânsito entre as instituições determinantes de memória⁴⁷.

Le Goff nos indica, entretanto, que o que sobrevive está na escolha de fragmentos feita pelas forças que operam no desenvolvimento temporal do mundo e da humanidade e pelos profissionais científicos da memória: historiadores, antropólogos, sociólogos, jornalistas, entre outros⁴⁸. Estes atores profissionalizados, os mediadores ou “empresários da memória” são responsáveis pelo que Pollak⁴⁹ chama de enquadramento da memória. Entendo como “enquadradores” também os que exercem o domínio sobre a festa e um grupo de bumba-meu-boi em qual quer que seja a dimensão. Afinal os Mestres, ou no caso de alguns grupos, representantes “à altura”, têm função estratégica no processo de rememoração. Para Pollak, os enquadradores procuram firmemente reiterar as certezas contraídas, fixar e cristalizar ou

⁴⁵ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

⁴⁶ LE GOFF, Jacques. História e Memória. 3 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

⁴⁷ DIEHL, Astor. Op.Cit. 2002.

⁴⁸ LE GOFF, Jacques. Op. Cit., 1994.

⁴⁹ POLLACK, Michael. Op. Cit. 1989.

ajustar a tradição, contra o efeito perturbador e desafiador do acaso e do inesperado. Pelo seu trabalho, os mediadores da memória procuram minar o pensar de alternativas, laquear o campo celebratório. Na concretização das memórias, essencial é a possibilidade de simbolização e da reprodução ritualística⁵⁰.

Nesse vasto campo de disputas que envolvem os membros de um mesmo grupo, de um grupo para o outro, dos grupos com as instituições, chama-me a atenção outra fala de Seu Mauro:

Um dia desses eu falando com um companheiro aqui da Cultura né, como é que eles inventaram o boi e inventaram o Nêgo Chico? Hum? O Nêgo Chico e a Catirina, tem no livro⁵¹, o Nêgo Chico e a Catirina é piauiense, e quem inventou o boi foi os maranhense! Diz, porque eu ainda não vi (o livro), mas eu fiquei até muito triste como esta história, e aí eu falando com um companheiro da Cultura [...] Bora fazê um livrinho contando como o Nêgo Chico existiu, o Nêgo Chico é um dos membros principal da brincadeira do boi, vamô fazê o livro?⁵²

Seu Mauro diz que a resposta não só foi negativa, como ainda escutou o “tal rapaz da Cultura” replicar:

Não! O Nêgo Chico nós têm que sabê se ele compra no Paraíba⁵³, que tem que tê os documento do Nêgo Chico. Você já imaginou? Fiquei triste com esse rapaz da Cultura! Fiquei triste com ele! Eu dei as costas a ele e saí. Você acha que 200 anos atrás Nêgo Chico tinha documento? Eu acho que nem a própria avó dele tinha registro de nascimento. Não tinha [...] Já imaginou? Aí eu também larguei de mão, não era pra gente fazê um livretinho, uma coisinha? Que nada! A cultura do Nêgo Chico é nossa e a cultura do boi também, mas muita gente diz que é do Maranhão. Porque desde que eu me entendi no mundo o boi é do Piauí⁵⁴.

É fato que, os que detêm o poder, qualquer que seja o nível, disputam os domínios da memória, fazem dela um instrumento político, um artifício amalgamador de relações sociais e identidades. Para isso, necessitam de um intenso e constante trabalho de reinterpretação do passado que, segundo Pollak⁵⁵, é contido por uma exigência de credibilidade que depende da coerência dos discursos sucessivos, pois o que está em jogo na memória é também o sentido da identidade⁵⁶ individual e do grupo. No Piauí, existe uma pluralidade de memórias, de

⁵⁰ POLLACK, Michael. Op. Cit., 1989.

⁵¹ Seu Mauro, num trecho da entrevista explica que ouviu dizer que há um livro que conta a história de Nêgo Chico e Catirina como sendo os dois de origem maranhense. Fato que ele discorda terminantemente.

⁵² SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁵³ Seu Mauro se refere ao Armazém Paraíba, a maior loja de departamentos do Piauí, empresa a qual instituições e grupos culturais recorrem frequentemente para a obtenção de patrocínios.

⁵⁴ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁵⁵ POLLACK, Michael. Op. Cit., 1989.

⁵⁶ Posta desde o século XVIII em discussão, o tema identidade se tornou corrente na literatura mundial. Atualmente, devido ao processo de globalização e o que ele implica na construção das identidades, os debates

versões da festa do bumba-meu-boi. A pulverização da memória indicam discordâncias, certa falta de coesão entre os grupos e as próprias instituições que não organizam um projeto comum de valorização desta manifestação como um dos elementos aglutinadores da identidade cultural piauiense, pois as ações neste sentido ainda são vagas.

Explícito, no entanto, outro exemplo em que se marcha para o “enquadramento” da memória da festa do bumba-meu-boi na esfera institucional. Faço uso outra vez do arquétipo do Riso da Mocidade. É interessante expor como a Fundação Cultural do Piauí (FUNDAC) e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves (FCMC) procuram reafirmar a “gênese” piauiense do Riso da Mocidade, mesmo tendo ciência de que o grupo verdadeiramente tem sentido para as pessoas que vivem no espaço onde ele se localiza hoje. Inclusive, o DVD do grupo é atravessado em boa parte pela exaltação ao Maranhão, e não ao Piauí. E mesmo sendo Teresina e Timon cidades irmãs, tão somente separadas por um rio, elas carregam, no tocante à festa do bumba-meu-boi, rivalidades, produzem memórias, construções simbólico-sociais divergentes, claramente permeadas por disputas. No evento junino “Encontro Nacional de Folgedos”, produzido e patrocinado pela Fundação Cultural do Piauí, percebem-se os agentes institucionais promovendo o “enquadramento” da “piauiensidade” do Riso da Mocidade, assim como da mesma forma doutro lado do rio se glorifica e se “enquadra” a “maranhensidade” do grupo. As lutas incidem, por conseguinte, em múltiplas esferas.

Para Pollak⁵⁷, tanto a memória, quanto a identidade, são valores disputados em conflitos sociais e intergrupais, e, particularmente, em conflitos que opõem grupos políticos distintos. Chartier ao tratar de *representação*⁵⁸, partilha esse sentido - ainda que não cite Pollak diretamente -, ao dizer que a investigação sobre as representações supõe-nas como estando sempre colocadas num campo de concorrências e de competições cujos desafios se enunciam em termos de poder e de dominação. As lutas de representação têm tamanha seriedade quanto às lutas econômicas para poder compreender os mecanismos pelos quais um

acerca da questão só aumentaram. Sobre as implicações da identidade no presente destaco a já citada obra de HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

⁵⁷ POLLACK, Michael. Op. Cit., 1992.

⁵⁸ Chartier recua a Marcel Mauss e Emile Durkheim para elucidar a noção de representação coletiva. Este regresso permite articular - sem dúvida melhor que o conceito de mentalidade -, três modalidades de relação com o mundo social: **primeiro**, o trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diversos grupos que compõem uma sociedade; **segundo**, as práticas que visam reconhecer uma identidade social, apresentar um jeito próprio de ser no mundo, expressar simbolicamente um estatuto e uma posição; **terceiro**, enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais "representantes" (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) assinalam de modo manifesto e perene a existência do grupo, da comunidade ou da classe. CHARTIER, Roger. A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes. São Paulo: Editora Unesp, 2002. Ver também: CHARTIER, Roger. A história cultural: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 1990.

grupo impõe, ou tenta impor, o seu entendimento do mundo social, os valores que são os seus, e o seu domínio⁵⁹.

Se a realidade não pode ser apreendida apenas no campo dos discursos é percebida igualmente por meio das práticas, como diz Chartier⁶⁰. Isso conduz a uma dupla reflexão para este trabalho. De um lado, há um emaranhado de discursos que edificam a memória dos grupos de bumba-meu-boi, excluindo e incluindo, por meio de representações, aquilo que de significativo é considerado para a rememoração. Nesse procedimento, os que detêm o poder, seja de qual esfera for, além de promoverem discursos/representações, suscitam práticas que regulam as condutas e as relações sociais. Por outro lado, é significativo discernir que a construção da festa do bumba-meu-boi é ao mesmo tempo uma forma de representação e que as diferentes práticas festivas refletem uma determinada visão de mundo, que varia de acordo com o espaço e o tempo, assim como são apropriadas diferentemente. Os embates pela representação passam, portanto, pelo reconhecimento de uma identidade social, que entendo também como luta pela representação da memória.

Para Diehl⁶¹, o processo de conscientização da experiência presente, por meio da rememoração, configura-se como fator principal da contemporaneidade daquilo que se pode chamar de “identidade”⁶². Lowenthal⁶³ diz que relembrar o passado é essencial para o nosso sentido de identidade: saber o que fomos confirma o que somos. Nossa perenidade depende inteiramente da memória; rememorar experiências passadas nos liga a nossos *selves* anteriores, por mais desiguais que tenhamos nos tornado. Sintetizamos a identidade não

⁵⁹ CHARTIER, Roger. À beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes. São Paulo: Editora Unesp, 2002.

⁶⁰ CHARTIER, Roger. Cultura Popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

⁶¹ DIEHL, Astor. Op.Cit. 2002.

⁶² De acordo com Astor Diehl, o ato de rememorar lança sentido e significação pela ressubjetivação do sujeito e pela repoetização do passado, produzindo uma nova estética. Esta será a forma compensadora daqueles elementos culturais do passado que não são possíveis de reconstituição pela rememoração, pois a ação do tempo é forte demais. Segundo Diehl, isso explica que a identidade e os processos identificação e identitários conseguem somente ressubjetivar e repoetizar elementos e sentidos culturais para grupos e, de maneira nenhuma para toda a sociedade. Se isto ocorre, diz Diehl, a identidade passa a ser ideologia, facilmente vinculada à concepção de cultura nacional. DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade: perspectiva para a história. In: TEDESCO, J. C. (org.). Usos e Memórias (política, educação e identidade). Passo Fundo: UPF, 2002. Em A identidade cultural na pós-modernidade, Stuart Hall observou como a cultura nacional atua como fonte de significados culturais – por meio de instituições culturais - um foco de identificação e um sistema de símbolos e representações. Uma cultura nacional é um discurso - um modo de construir sentidos que influencia e prepara tanto nossas ações quanto a compreensão que temos de nós mesmos. As culturas nacionais, ao lançar sentidos sobre a “nação”, sentidos com os quais podemos nos identificar, constroem identidades. Ao finalizar seus argumentos, Stuart Hall defende que as identidades nacionais não subordinam todas as outras formas de diferença e não estão libertas do jogo de poder, de divisões e contradições internas, de lealdades e de diferenças sobrepostas. De tal modo, deve-se compreender bem a maneira pela qual as culturas nacionais colaboram para “costurar” as diferenças numa única identidade. HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

⁶³ LOWENTHAL, David. Op. Cit., 1998.

apenas ao evocar um conjunto de reminiscências, mas também ao sermos envolvidos em uma teia de retrospectiva unificadora. Os grupos também mobilizam lembranças coletivas para amparar identidades associativas duradouras. Para Brandão, a festa faz com que os indivíduos se tornem membros de uma comunidade, é o que ele chama de *comunidade de eus-outros*, quando os componentes praticam as “lembranças” para não deixarem se esvaírem em esquecimentos as memórias passadas de geração em geração⁶⁴. Nesta linha segue Duvignaud, para quem a festa é um dos meios que nos permitem compreender aquilo que nos vincula uns aos outros e produz elos, porque ela é o (re) *ligare*⁶⁵.

As práticas de comunicar a memória e o conhecimento da festa – reforçando a identidade de um grupo – são atravessadas por variadas estratégias. Conforme define Peter Burke, a memória é influenciada e reforçada pela organização social da transmissão e os diversos meios de comunicação utilizados⁶⁶. Para ele, são basicamente cinco os meios de transmissão/comunicação da memória: transmitidos pela tradição oral; pelos relatos escritos; pelas imagens pictóricas ou fotográficas em movimento ou não; por meio das ações; e por meio do espaço. Todos estes aspectos comunicativos da memória são relevantes, e os inúmeros sujeitos que lidam com o bumba-meu-boi comunicam a memória da festa através destes meios.

No caso dos grupos de bumba-meu-boi do Piauí é plausível assegurar que a tradição oral é um dos principais veículos para a construção da memória da festa e obviamente sua tessitura. A oralidade fortalece as relações entre os indivíduos e a comunidade, cunhando saberes essenciais na estruturação e firmação do grupo, bem como estimula os laços solidários e identitários e de integração social que sustentam a transmissão e a preservação da memória coletiva. Nessa conjuntura, as palavras implicam ação.

A transmissão da memória, por meio de ações, é outro item destacado por Burke, na qual enfatiza: “as ações transmitem memórias ao transmitir aptidões. Do mestre ao aprendiz, por exemplo”⁶⁷. A toada *Filosofia do Mestre Passarinho*, do Riso da Mocidade, exterioriza como, dentro dos grupos, há estima, apreciação e referência pelos saberes do Mestre e, ao mesmo passo, como o próprio Mestre, ao compor a toada forma a memória e constrói as relações entre o condutor e os conduzidos (entre Mestres e aprendizes).

⁶⁴ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Op. Cit., 1987.

⁶⁵ DUVIGNAUD, Jean. Festas e Civilizações. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

⁶⁶ BURKE, Peter. Op. Cit., 2006.

⁶⁷ Ibidem, p. 75.

*Rapaziada me presta atenção
 Escuta o que eu vou te dizer
 Se você nunca foi discípulo
 Não pode ser professor
 Hoje eu sinto saudade
 Do Mestre Passarinho do Matador
 Mas tenho orgulho
 Já fui discípulo
 E hoje eu sou professor⁶⁸*

Não pairam dúvidas acerca do papel dos Mestres na transmissão da memória e do conhecimento da festa do bumba-meu-boi. Contudo, outras formas de difusão da memória são também contempladas, estabelecidas em instrumentos de suportes variados. Para esta tese, entrevistei Mestre Raimundo Araújo, do Imperador da Ilha, um dos grupos mais antigos e tradicionais do Piauí.



Foto 08



Foto 09

Quando cheguei à sede do grupo, Mestre Raimundo me aguardava sentado à frente de uma mesa posta entre o galpão, onde são guardados todos os apetrechos das apresentações e o pátio onde elas acontecem. Sobre a tal mesa havia uma diversidade de documentos: livro com as atas das reuniões da Associação, já que o Imperador da Ilha é assim constituído;

⁶⁸ BOI RISO da Mocidade: arquivo vivo. Produção Riso da Mocidade. Timon/MA: Arte Vídeo, 2008. DVD.

documentos atinentes à burocracia para o funcionamento da Associação; fichas de inscrição dos partícipes do grupo; algumas reportagens de jornais, entre outros documentos. Mestre Raimundo fez questão de me entregar uma folha onde havia um texto com uma súmula da história do grupo. Este é um caso interessante, pois, a feitura deste texto evidencia que a transmissão da memória do grupo vem se caracterizando sob vários formatos: oral, escrito, imagético.

A multiplicidade de recursos de suporte à memória possibilita a Mestre Raimundo certa despreocupação em deter de cor seus conhecimentos. Ao se redigir, por exemplo, por escrito, os fatos mais memoráveis do grupo, abre-se à realidade a retenção de uma frágil e falível memória - conservada por meio das letras - que “duram para sempre”. Nos momentos de falha da memória, o Mestre procurava sanar o problema, empurrando a folha sobre a mesa em minha direção para que eu observasse as datas das quais ele não mais se recordava.

Não obstante a comunicação e transmissão da memória pela oralidade⁶⁹ seja uma realidade dentro dos grupos de bumba-meu-boi, como já posto, aos poucos, vários outros métodos mnemotécnicos, como o escrito, as mídias variadas (DVD e CD) - imagens, como cita Burke⁷⁰, pictóricas ou fotográficas, paradas ou em movimento -, vão sendo empregadas com vistas voltadas a possibilitar a expressão, reelaboração e reprodução social da memória coletiva.

Ainda são conflituosas para os grupos de bumba-meu-boi do Piauí as novas formas de registrar suas memórias. Alguns brincantes manifestaram-se preocupados em promover a conservação da memória dos grupos por meio de fotos, recortes de jornais, documentos escritos, vídeos, entre outros, que vão se configurando em suportes para a transmissão e recriação da memória coletiva por meio do processo de trocas e circulação. Ao se abrirem para essas novas possibilidades de terem suas memórias guardadas em variados suportes, os

⁶⁹ Michael Pollak, em seu artigo *Memória e identidade social* (1992) foi bastante feliz ao encurtar a polêmica acerca da fidedignidade das fontes orais e das memórias que se constroem a partir delas ao dizer: “Se a memória é socialmente construída, é óbvio que toda documentação também o é. Para mim não há diferença fundamental entre fonte escrita e fonte oral. A crítica da fonte, tal como todo historiador aprende a fazer, deve, a meu ver, ser aplicada a fontes de tudo o que é tipo. Desse ponto de vista, a fonte oral é exatamente comparável à fonte escrita e pode ser tomada tal e qual ela se apresenta. o trabalho do historiador faz-se sempre a partir de alguma fonte. É evidente que a construção que fazemos do passado, inclusive a construção mais positivista, é sempre tributária da intermediação do documento. Na medida em que essa intermediação é inescapável, todo o trabalho do historiador já se apoia numa primeira reconstrução. Penso que não podemos mais permanecer, do ponto de vista epistemológico, presos a uma ingenuidade positivista primária. Não acredito que hoje em dia haja muita gente defenda essa posição”. POLLAK, Michael. *Memória e Identidade Social*. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol. 5, nº 10, 1992, p.207.

⁷⁰ BURKE, Peter. Op. Cit., 2006, p. 75.

grupos acabam sendo influenciados e moldados pela perspectiva do “outro”⁷¹: os produtores culturais, agentes institucionais, intelectuais, políticos, historiadores, jornalistas e pesquisadores. Estes podem influenciar, menosprezar ou aquilatar determinados aspectos da festa, fragmentar, deslocar o espaço-tempo do observador ao referente. Portanto, as diversas facetas da festa, como a apresentação do auto, o canto das toadas, as danças, as vestimentas, os espaços das apresentações e tudo mais pertinente à manifestação são voltados à celeridade de um tempo ajustado aos imperativos destes novos suportes empregados.

Ainda assim, a memória e o conhecimento comunicado pela festa possibilitam validar as ações dos grupos de bumba-meu-boi com a estimação dos seus saberes e a reprodução simbólica de práticas que dão sentido as suas lógicas de mundo – que geram representações, de acordo com Chartier. Não se pode afirmar que o “novo” que chega aos grupos e a própria festa é fator de desorientação.

Nas festas de grupos de bumba-meu-boi do Piauí pesquisados ficou evidente que coexistem as feições “tradicionais” e “modernas”. A referida convivência está no consentimento do emprego, como foi citado anteriormente de novos suportes para a memória, e de novos materiais que resultam num produto artístico revigorado, ao mesmo tempo conservando os significados da tradição herdada. Atualmente os personagens aparecem com roupas e adereços apinhados de brilho, o boi igualmente vira “laboratório” onde praticamente é consentido experimentar tudo de acordo com o engenho humano. Mestre Edmilson Soares Silva, 37 anos, do Dominador do Sertão explica que

Aqui a gente luta muito pela tradição [...] às vezes tem deles que dizem assim: oh antigamente era tão bom. Tinha isso, tinha aquilo. Eu digo: É rapaz, o mundo tá ficando cada vez mais moderno, se a gente for ficá só naquele tempo antigo, aí ele não tinha esse brilho, que de primeiro o boi era enfeitado era com aqueles papel brilhoso de carteira de cigarro que tinha [...] a fantasia era aquele pano volta ao mundo, é só um pano, é só uma chita, aí o nome do pano era volta ao mundo, aí era só isso não tinha enfeite, não tinha nada, aí essas pedra não tinha, mas esses enfeite que a gente usa não tinha não [...]

⁷¹ Selecionei um trecho da obra de Tzvetan Todorov, *A conquista da América: a questão do outro*, que trata justamente desta ideia da descoberta que o eu faz do outro: “Podem-se descobrir os outros em si mesmo, e perceber que não se é uma substância homogênea e radicalmente diferente de tudo o que não é si mesmo; eu é um outro. Mas cada um dos outros é um eu também, sujeito como eu. Somente meu ponto de vista, segundo a qual todos estão lá e eu estou só aqui, pode realmente separá-los e distingui-los de mim. Posso conceber os outros como uma abstração, como uma instância da configuração psíquica de todo o indivíduo, como o Outro, outro ou outrem em relação a mim. Ou então como um grupo social concreto ao qual nós não pertencemos. Este grupo, por sua vez, pode estar contido numa sociedade: as mulheres para os homens, os ricos para os pobres, os loucos para os ‘normais’. Ou pode ser exterior a ela, uma outra sociedade que, dependendo do caso, será próxima ou longínqua: seres que em tudo se aproximam de nós, no plano cultural, moral e histórico, ou desconhecido, estrangeiro que chego a hesitar em reconhecer que pertencemos a mesma espécie”. TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983, p. 3 e 4.

⁷² SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.



Foto 10

Os recursos “modernos” promovem ressignificações e reinterpretações, mas vale advertir que apesar da anuência de que tradição não alude imobilismo e estaticismo, este é um processo instável, sujeito a aceitação ou não, de acordo com a dinâmica das relações sociais. As práticas festivas dos grupos de bumba-meu-boi vão assim, dentro deste processo, remoldando e revalorizando suas referências e suas identidades.

Para Myriam Moraes Lins Barros

Se há uma preocupação em manter a identidade do grupo através da memória, é importante que as mudanças não desintegram, rompendo as relações entre esses traços fundamentais tanto através do tempo com relação aos conteúdos anteriores, como também na manutenção daquilo que permanece como a essência da identidade do grupo⁷³.

Graças às estratégias do lembrar, além de evidenciar uma fecunda capacidade de “resistir” e também de “conviver” com rudimentos culturais não tradicionais, alcançados de esferas diferentes da realidade do grupo, a festa, de uma maneira geral, se “apropria” desses elementos e produz aquilo que de mais interessante uma manifestação cultural pode ter, seu dinamismo (*circularidade*, no conceito de Carlo Ginzburg, *apropriação*, no de Roger Chartier). A dinâmica reentrante da festa, entretanto, não remove do grupo suas especificidades atreladas à permanência dos códigos que dão sentido ao compartilhamento do universo festivo das pessoas. A circularidade de elementos culturais ou sua apropriação são

⁷³ BARROS, Myriam Moraes Lins. Memória e família. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, v. 2, n.3, s/p, 1989.

especificidades debatidas entre inúmeros teóricos que veem a cultura popular com esta aptidão para partilhar outras referências culturais. Essa é a discussão a seguir.

1.4 Olhos de vidro assimilam e os espelhos e brilho sobre o boi refletem a cultura popular (re) descoberta

Aqueles que já presenciaram o bumba-meu-boi, seguramente devem ter reparado que para “reconstituir” o animal sob uma cabeça/carcaça e uma estrutura de madeira, empregam-se muitos recursos. Os olhos do bicho ganham vida pelo vidro e avocam a função de “assimilar” o mundo ao seu redor, enquanto outras partes do seu corpo vão sendo recompostas com a utilização de muitos materiais brilhosos: lantejoulas, miçangas, canutilhos e, espelhos, nas quais “refletem as imagens” deste mesmo mundo. É fato que, os integrantes e pessoas envolvidas com a feitura da festa recriam o boi na expectativa de torná-lo vivaz e dinâmico. Penso que, como metáfora, o mesmo poderia ser imaginado para a cultura popular: ela, ao mesmo tempo, está em constante processo de assimilação e espelhamento dos elementos pluriculturais.

Por agregar valores e crenças de múltiplas etnias e, por conseguinte, culturas; por se compor mote de interesse não só dos grupos que a praticam; por ser atravessada por múltiplos tempos históricos, simultâneos, intrincados e entrelaçados, a festa do bumba-meu-boi reitera e representa elementos que suplanta qualquer reserva que a expressão “popular” possa aludir.

As discussões acerca da cultura popular são um tanto novas entre historiadores, embora haja noção de que distintas áreas do conhecimento abordaram o tema e que muitas vezes a própria História tratou e trata o assunto de forma interdisciplinar. Nesse contexto, a festa do bumba-meu-boi pode ser considerada integrante destas novas perspectivas historiográficas.

O entendimento das variadas facetas das disputas pela memória está diretamente relacionado com esta conjuntura recente, constituída por um novo dinamismo, decorrência de uma produção intelectual-acadêmica em transformação, de ações estatais e de organização, atuação e reivindicação de inúmeros setores sociais que fazem ampliar o olhar sobre a diversidade cultural dos povos, insuflando nas últimas décadas o reordenamento de memórias silenciadas, relegadas e excluídas, com destaque para a memória das culturas populares.

A cultura popular passou a fazer parte da produção do conhecimento histórico com o advento da chamada História Cultural⁷⁴. No Brasil, 80% do produto historiográfico nacional estão voltados para essa área, apresentados sob a forma de publicações especializadas, livros, artigos, apresentados de trabalhos em congressos e simpósios, bem como dissertações e teses, produzidas e em produção nas academias brasileiras. Em meio aos objetos de inquirição desse novo campo historiográfico, estão exatamente as culturas populares⁷⁵.

Os fundamentos teórico-metodológicos da chamada História Cultural são em grande parte, fruto das transformações ocorridas desde o final da década de 1920 na historiografia mundial, principalmente na francesa, com a criação da Escola dos *Annales*⁷⁶ e posteriormente com a História das Mentalidades, que nasceu e cresceu como uma ‘nebulosa’ proveniente daquela Escola⁷⁷.

Questionada e criticada teórica e metodologicamente desde sua aparição, o que levaria a uma longa discussão que não pretendo fazer aqui, a História das Mentalidades serve para evidenciar que a História Cultural herdou e ao mesmo tempo rejeitou muitos elementos desta área historiográfica. O mais relevante é sancionar - para efeito do tema a ser tratado no presente trabalho -, o crédito da História das Mentalidades na abordagem de novos itinerários para as pesquisas das culturas populares, da qual a História Cultural fará amplo uso.

Para Vainfas⁷⁸, a distinção entre História Cultural e História das Mentalidades se dá em três vias: pela recusa do conceito vago e ambíguo de mentalidades; pela especial afeição ao “popular” e pelas manifestações das massas anônimas, como exemplo, as festas; e pela valorização das estratificações e dos conflitos socioculturais.

Todas as mudanças na historiografia mundial desde os *Annales*⁷⁹, desembocadas em boa parte na História Cultural, conduziram a abertura do diálogo da história com outras áreas

⁷⁴ Para efeito deste trabalho adoto a expressão “História Cultural”, mesmo sabendo que em muitos textos se faz referência a ela como “Nova História Cultural”. Sobre o assunto, ver artigo de Roger Chartier A 'nova' história cultural existe? *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*. Vol. XVIII, II Série, 2004.

⁷⁵ PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

⁷⁶ REIS, José Carlos. *A Escola dos Annales*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

⁷⁷ SALIBA, Elias Thomé. *Mentalidades ou história sociocultural: a busca de um eixo teórico para o conhecimento histórico*. Margem, São Paulo, n. 01, março, 1992.

⁷⁸ VAINFAS, Ronaldo. *História das Mentalidades e História Cultural*. In: CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História*. 4. ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

⁷⁹ O arquétipo de História metódica, factual e glorificante de determinados eventos e vultos, perseverou até o início do século XX, quando a partir daí se principiam transformações na historiografia mundial, notadamente a francesa, com a criação da Escola dos *Annales* por Marc Bloch e Lucien Febvre. Os novos modelos explicativos buscavam soluções intermediárias para a abordagem das demandas mais urgentes da sociedade humana, suscitando que segmentos até então marginalizados, tais como mulheres, negros, indígenas, sujeitos sociais do universo rural e urbano periférico, dentre outros, pudessem ser isonomicamente valorizados dentro da historiografia, com paradigmas explicativos alternativos. Tais mudanças na historiografia mundial desde os *Annales* conduziram, segundo Chartier, a novas contiguidades que forçam os historiadores a ler de modo menos diretamente documental os textos ou as imagens e a compreender nos seus significados simbólicos os

do conhecimento, como a Sociologia e Antropologia e, conseqüentemente, a novas estratégias metodológicas. Ronaldo Vainfas⁸⁰ e José D'Assunção Barros⁸¹ compreendem que essa diversidade teórico-metodológica da “nova” História Cultural, oportunizada pela ampliação dos objetos historiográficos, deu-se principalmente pela plural acepção da noção de “cultura”.

As ciências sociais como um todo, e a História não foge à regra, têm se debruçado nas últimas décadas sobre o polissêmico conceito de cultura. Não pretendo aqui enumerá-los nem confrontá-los, até porque houve incessantes tentativas, provocando um desgaste teórico do conceito, inclusive a Antropologia há mais de um século faz essa discussão⁸². Mas veja-se o que alguns historiadores discorrem sobre o tema. Na introdução do livro *Cultura Popular na Idade Moderna*, Peter Burke anuncia que o significado do conceito de cultura

foi ampliado na última geração à medida que os historiadores e outros intelectuais ampliaram seus interesses. Na era da chamada ‘descoberta’ do povo, o termo ‘cultura’ tendia a referir-se a arte, literatura e música, e não seria incorreto descrever os folcloristas do século XIX como buscando equivalentes populares da música clássica, da arte acadêmica e assim por diante. Hoje, contudo, seguindo o exemplo dos antropólogos, os historiadores e outros usam o termo ‘cultura’ muito mais amplamente, para referir-se a quase tudo que pode ser aprendido em uma dada sociedade – comer, beber, andar, falar, silenciar e assim por diante [...]. O que se costumava considerar garantido, óbvio, normal ou ‘senso comum’ agora é visto como algo que varia de sociedade a sociedade e muda de um século para o outro, que é ‘construído socialmente e, portanto, requer explicação e interpretação social e histórica’⁸³.

comportamentos individuais ou os ritos coletivos. A 'nova' história cultural existe? *Cultura*. Revista de História e Teoria das Idéias, Vol. XVIII, II Série, 2004a.

⁸⁰ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

⁸¹ ASSUNÇÃO, José Barros de. O campo da História. Petrópolis: Vozes, 2005.

⁸² Cultura, na acepção antropológica mais ampla, pode ser considerada tudo o que caracteriza uma população humana ou como o conjunto de modos de ser, viver, pensar e falar de uma dada formação social. SANTOS, José Luiz dos. O que é cultura. São Paulo: Brasiliense, 1999. Compreende-se melhor esse amplo conceito, quando se voltam às luzes para o princípio etimológico da palavra cultura, que recua para o limiar do século XVIII e princípio do XIX, do termo germânico Kultur, utilizado para simbolizar todos os aspectos espirituais de uma comunidade, enquanto a palavra francesa Civilization dizia respeito principalmente às realizações materiais de um povo. A formação do conceito de cultura, tal qual utilizado hoje, foi definido por Edward Taylor citado por Laraia que sintetizou os termos Kultur e Civilization no vocábulo inglês Culture, que “tomado em seu amplo sentido etnográfico é este todo complexo que inclui conhecimentos, crenças, arte, moral, leis, costumes ou qualquer outra capacidade ou hábitos adquiridos pelo homem como membro de uma sociedade.” LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: um conceito antropológico*. 6 ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992, p.25.

Para Roque de Barros Laraia, a definição de Taylor passa a englobar em um único termo todas as possibilidades de realização humana, ressaltando o caráter de aprendizado da cultura em oposição á ideia de aquisição inata, transmitida por mecanismos biológicos. Mas, Laraia ressalva que, depois de transcorridos mais de 100 anos da definição de Taylor, que se mostrou bastante oportuna, houve um esgarçamento do conceito, ou seja, “o universo conceitual tinha atingido tal dimensão que somente com uma contração poderia ser novamente colocado dentro de uma perspectiva antropológica”. *Ibidem*, p.28.

⁸³ BURKE, Peter. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Inclusive na mesma obra, Peter Burke⁸⁴ justifica que concorda com Chartier, que a cultura é um sistema com limites muito indefinidos. Nesse sentido, outro historiador, E. P. Thompson⁸⁵ conduz a seus leitores à compreensão de que cultura é um termo emaranhado, pois ao aglutinar tantas atividades e atributos em um só feixe, pode na verdade criar confusão ou ocultar distinções que precisam ser feitas. Para ele é impreterível desfazer o feixe e examinar com mais cuidado os seus componentes.

Afirma Chartier que a cultura não está acima ou ao lado das relações econômicas e sociais, e não há prática que não se articule sobre as representações pelas quais os indivíduos constituem o sentido de sua existência – um sentido inscrito nas palavras, nos gestos e nos ritos. Por isso, os mecanismos que regulam a atividade social, as estruturas que estipulam as relações entre os indivíduos devem ser entendidas como corolário instável e conflituoso das relações instauradas entre as percepções contrárias ao mundo social. Não se deve, porém, cercar somente ao seu fim material ou aos seus efeitos sociais as práticas que modelam as atividades econômicas e tecem os vínculos entre os indivíduos: todas são ao mesmo tempo “culturais”, já que exteriorizam em atos os modos vários como os homens dão designação ao mundo que é o seu. Por conseguinte, toda história, quer se afirme econômica, social ou religiosa, determina o estudo dos sistemas de representação e dos atos que eles concebem. Por isso, ela é cultural⁸⁶.

Para o historiador da cultura, diz Pesavento⁸⁷, o passado só chega aos tempos presentes por meio das representações. A proposta da História Cultural seria o de decodificar a realidade do já vivido por meio das suas representações, almejando chegar àquelas formas pelas quais a humanidade expressou-se a si mesma e ao mundo.

José de Barros Assunção reconhece o aporte de Roger Chartier à História Cultural, precisamente as influências das noções de práticas e representações⁸⁸, e à apropriação destas

⁸⁴ BURKE, Peter. Op. Cit., 1989.

⁸⁵ THOMPSON, E. P. *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

⁸⁶ CHARTIER, Roger. A ‘nova’ história cultural existe? *Cultura. Revista de História e Teoria das Ideias*, vol. XVIII, II Série, 2004a.

⁸⁷ PESAVENTO, Sandra Jatahy. Op. Cit., 2004.

⁸⁸ A teorização sobre representações foi só recentemente assimilada pela Historiografia, já a Sociologia e a Psicologia Social sistematizaram um quadro teórico e metodológico valioso da qual as pesquisas históricas durante muito tempo solveram. Foi, no entanto, em 1961, com Sergei Moscovici que se “inaugura” o estudo das representações sociais como uma vertente sociológica da psicologia social que aspirava fazer frente à perspectiva individualista ou “psicologista” advinda dessa disciplina.

Para chegar até o conceito de representação social, Moscovici, dentro da área do conhecimento psicossociológico, teve como maior desafio separar psicologia e ciências sociais. De acordo com o pensamento durkheimiano, precisamos notar os pontos de congruência entre as leis de cunho sociológico e de teor psicológico, sem tombar na “cilada” de confundir essas duas “vertentes de conhecimento”. As representações sociais são organizadas de maneira articulada a mecanismos psicológicos (próprios da história de cada

com vistas voltadas a encaminhamentos sociais e políticos⁸⁹. Em inúmeros textos, como *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*⁹⁰, *A história Cultural: entre práticas e representações*⁹¹, *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*⁹², Chartier diz que a História Cultural tem por objeto central identificar o modo como em diferentes lugares e períodos uma determinada realidade social é construída, pensada, dada a ler⁹³.

Essa é uma empreitada abstrusa, com múltiplas veredas. É necessário, de acordo com o historiador francês, pensá-la como análise do trabalho de representação, isto é, das classificações e das exclusões que constituem, na sua diferença radical, as configurações sociais e conceituais próprias de seu tempo ou de um espaço. As estruturas do mundo social não são um dado objetivo, da mesma maneira como não são as categorias intelectuais e psicológicas: todas elas são historicamente produzidas pelas práticas articuladas (políticas, sociais, discursivas) que constroem as figuras. São estes contornos, e os esquemas que as modelam, que fundam o objeto de uma história cultural levada a repensar inteiramente a relação tradicionalmente impetrada entre o social, identificado com um real bem real, existindo por si próprio, e as representações, supostas como o refletindo ou dele se afastando. Esta história deve ser alcançada como o estudo dos processos com os quais se edifica um sentido, dirigindo-se às práticas que pluralmente, de forma contraditória, dão significação ao mundo. Daí a caracterização das práticas discursivas como elaboradoras de ordenamento, de afirmação de distância, de divisões; daí o relevo das práticas de apropriação cultural como

indivíduo) e sociais (unidos ao grupo social ao qual o sujeito pertence). O processo de conhecimento e de representação não é percebido exclusivamente pelo viés de um funcionamento regido por processo intra-individual tendo em vista um ajustamento bio-psicológico, nem por uma determinação linear proveniente de uma posição ou um lugar social. Os processos de conhecimento e de representação relacionam-se por um intercâmbio dinâmico de elementos sociais e culturais que formam o universo de referência e de base a partir do qual os sujeitos sociais estabelecem suas doutrinas e suas experiências

Dessa maneira, as representações devem ser analisadas considerando os indivíduos como marcados pelo grupo social ao qual pertencem. As representações são as reproduções de algumas percepções retidas na memória ou no conteúdo do pensamento. Ainda são definidas como categorias de pensamento que expressam a realidade, explicam-na, justificando-a ou questionando-a. JOVCHELOVITCH, Sandra; GARESCHI, Pedrinho. *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁸⁹ ASSUNÇÃO, José Barros de. Op. Cit., 2005.

⁹⁰ CHARTIER, Roger. Op. Cit., 2002.

⁹¹ CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

⁹² CHARTIER, Roger. *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Ed. UNESPI, 2004b.

⁹³ Robert Darnton, na obra *O grande massacre de gatos, e outros episódios da história cultural francesa*, estuda as formas de se pensar e interpretar o mundo na França do século XVIII. A metodologia desse historiador é atravessada pela noção de leitura, fundamentada pelos estudos do antropólogo Clifford Geertz, no que toca a compreensão de ler as práticas sociais como se fossem textos. DARNTON, Robert. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

Vale ressaltar que Chartier diverge dessa metodologia, embora considere que no trabalho de iluminação do universo das práticas sociais pretéritas, o historiador o faça por intermédio dos textos. Mas Chartier vai além, e diz ser necessário fundamentalmente perceber as conexões do texto e das práticas às quais ela aludi. O texto não deve ser idealizado como mediação e, sim, ser concebido como tendo uma identidade contígua junto às práticas. CHARTIER, Roger. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

formas distintas de interpretação. Uma e outras têm as suas determinações sociais, no entanto as últimas não se restringem à sociografia demasiado simples que, durante muito tempo, a história das sociedades determinou às das culturas. Abarcar estes enraizamentos exige, na verdade, que se tenha em conta as especificações do espaço próprio das práticas culturais, que não é de maneira nenhuma passível de ser justaposto ao espaço das hierarquias e divisões sociais⁹⁴.

As categorias *representação* e *apropriação*, refletidas por Roger Chartier, são ancoradas através da releitura de Émile Durkheim e Marcel Mauss - matriz da chamada Escola Sociológica Francesa-, que as significava, concomitantemente, como coletivas e mentais. Essa herança, ancorada na ideia de representação, marca a trajetória de Chartier desde a clássica obra *A história Cultural: entre práticas e representações*, contida também com o mesmo entusiasmo em seus escritos vindouros. Para ele, as representações estabelecem uma verdadeira “instituição social”, geradora de sistemas de classificação e percepção, e ao mesmo tempo fonte de origem de práticas que constroem o próprio mundo social. As percepções do social não são discursos imparciais: produzem estratégias e práticas (sociais, escolares, políticas) que tendem a infligir uma autoridade à custa de outros, por elas menosprezados, a autenticar um projeto reformador ou a justificar, para os próprios indivíduos, os seus desígnios e comportamentos⁹⁵.

A falta de um consenso quanto à noção de cultura produz reflexos diretos no tocante ao entendimento da noção de cultura popular, que foi ao mesmo tempo reconhecida como problemática. No senso comum, falar em cultura popular implica sobremaneira contrapô-la à cultura erudita. Por isso, boa parte dos historiadores contemporâneos que tratam do tema tem se posicionado e firmado cada vez mais à disposição de espírito para censurar a divisão e criação de fronteiras rígidas entre a cultura popular e cultura erudita.

Na visão clássica de bifurcação das culturas, a cultura popular é qualificada como aquela oriunda das práticas culturais do “povo”, promovidas pelos grupos iletrados, pelas camadas ditas inferiores da sociedade, desprovidas de um saber instruído. Já a cultura erudita se configura na inversão dos valores atribuídos à cultura popular. Esta separação apriorística acontece muito mais no discurso, na teoria, do que propriamente na prática, estão aí Peter Burke, E. Thompson, Carlo Ginzburg, Robert Darnton, Michel de Certeau, Roger Chartier, Mikhail Bakhtin, entre muitos, para desdizer sobre a separação estanque e estática entre a cultura popular e a cultura erudita. Não resta dúvida de que todos eles servem para iluminar

⁹⁴ CHARTIER, Roger. Op. Cit., 1990.

⁹⁵ Ibidem.

que a festa do bumba-meu-boi, não pode e não deve ser restringida a uma esfera “popular”, não obstante, que fique claro, ser corriqueiro na literatura, assim ser denominada⁹⁶. O que interessa de fato é considerar os apontamentos produzidos por historiadores de diversas correntes, que percebem a “cultura popular” numa relação dialógica com a chamada “cultura de elite”, e que seria mais proveitoso estudar as interações entre elas, ao mesmo tempo não perdendo de vista os conflitos viventes nessa relação.

Os historiadores citados acima de alguma forma trazem contribuições a essa tese, uns em maior, outros em menor grau. Mesmo porque têm consciência de que pertencem a correntes historiográficas diferenciadas. Vainfas⁹⁷ trata a História Cultural em três possibilidades, passando por alguns dos historiadores supracitados, sem, entretanto, querer nessa divisão esgotar o assunto: 1) A história da cultura perpetrada pelo italiano Carlo Ginzburg, de maneira especial suas noções de cultura popular e de circularidade cultural contidas quer em trabalhos de reflexão teórica, quer nas suas pesquisas sobre religiosidade, feitiçaria e heresia na Europa quinhentista; 2) A história cultural de Roger Chartier, historiador ligado, por origem e aptidão, à historiografia francesa – particularmente os conceitos de representação e apropriação apresentados em estudos sobre “leituras e leitores na França do Antigo Regime”; 3) A história da cultura produzida pelo inglês Edward Thompson, notadamente na sua obra sobre movimentos sociais e cotidiano das “classes populares”.

A clássica obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*, de Mikhail Bakhtin, é considerada uma pesquisa exemplar na “arena” da cultura popular. Ao focar o intelectual francês François Rabelais, Bakhtin se propõe a colocar o problema da cultura cômica popular na Idade Média e no Renascimento. Aponta como Rabelais fez uso de fontes populares para construir um universo circunscrito no riso e no burlesco e como o caráter popular promovia uma dualidade na percepção de mundo, conformando uma oposição à cultura oficial. Para Bakhtin “as imagens de Rabelais se distinguem por uma espécie de ‘caráter não-oficial’”⁹⁸. Mais ainda, o mundo infinito das formas e manifestações do riso opunha-se à cultura oficial. Entretanto, para Bakhtin, essa cultura cômica popular mesmo apregoando um contorno de mundo alegórico alimentou um dinamismo interativo com a cultura oficial, dando e recebendo experiências.

⁹⁶ Para essa tese não ambiciono criar designações paralelas para a noção de **cultura popular**. Conduzo uma discussão teórica justamente com o intuito de evidenciar as incoerências implícitas no termo.

⁹⁷ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

⁹⁸ BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. São Paulo: Huitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999, p. 02.

É exatamente sob esse aspecto que Bakhtin, como outros intelectuais do tema, discorre em relação à “separação” entre uma dita cultura erudita e a uma cultura popular. Para Ronaldo Vainfas, Bakhtin alcançou com clareza a possibilidade de se resgatar a cultura das classes populares na França do período do Renascimento por meio da obra de um letrado, percebendo nisso, um conflito de classes no plano cultural – e, mais exatamente, a carnavalização da cultura austera das elites no léxico da praça pública e no escárnio popular⁹⁹.

O pensamento de Bakhtin traduzido em sua obra *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento* é cortado por dois principais ensejos: o primeiro, pela ideia universal de que não é presumível a compreensão adequada da vida e da luta cultural e literária das épocas passadas, sem se levar em conta a cultura cômica popular particular. Ao elucidar as épocas passadas, diz Bakhtin, volta e meia somos levados a crer em cada época segundo as palavras dos ideólogos oficiais, em maior ou menor medida, uma vez que não ouvimos a voz do povo, que não podemos encontrar nem decodificar a sua expressão pura e sem mescla; o segundo, pelo reflexo na cultura popular que teve cada período da história mundial. Em todas as épocas do passado existiu a praça pública abarrotada de uma multidão a rir¹⁰⁰.

A festa do bumba-meu-boi muito bem se encaixa nos adágios bakhtinianos. O enredo do bumba-meu-boi e a sua “encenação” contêm inúmeros aspectos de uma cultura cômica popular. Américo Azevedo Neto¹⁰¹ designa o auto do bumba-meu-boi como uma comédia burlesca, mesclada, entretanto, com “drama” – pela seriedade dos temas tratados. Por isso, segundo ele, seria mais oportuno designá-lo como tragicomédia, exatamente pela reunião dramática de determinados personagens com os aspectos burlescos nele contidos¹⁰². Para Bakhtin, no correr da história da humanidade nenhuma festa se concretiza sem a intercessão dos elementos de uma organização cômica e proporcionam uma visão de mundo, do homem e das relações humanas completamente distintas, deliberadamente não-oficial, exterior a Igreja e ao Estado¹⁰³.

De acordo com os relatos colhidos, sobretudo dos Mestres, ainda que com variantes, a trama da festa do bumba-meu-boi trata da história de um fazendeiro que tinha apreço especial por um boi. Em sua propriedade trabalhava Pai Chico, também chamado Negro Chico, casado com Catirina, além de outros agregados e escravos. Ao passo da história, Catirina fica grávida e sente um incontrolável desejo de comer língua de boi, mas não de qualquer animal, e sim do

⁹⁹ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

¹⁰⁰ BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit., 1999.

¹⁰¹ AZEVEDO NETO, Amaral. Bumba-meu-boi no Maranhão. 2 ed. São Luís: Alumar, 1997.

¹⁰² Ibidem.

¹⁰³ BAKHTIN, Mikhail. Op. Cit., 1999.

boi quisto do senhor da fazenda. Pai Chico decide roubar o boi para contentar o desejo de sua mulher. Quando o fazendeiro se dá conta do sumiço do bicho querido e de Pai Chico, ele ordena aos vaqueiros que procurem e não voltem sem o homem e o animal. Mas os vaqueiros nada encontram. Pede então o senhor da fazenda para os índios auxiliarem no encalço. Os índios conseguem achar Pai Chico e o boi - a esta altura adoecido, e os levam à presença do fazendeiro, que interroga Chico e descobre a razão pela qual ele havia capturado seu boi. Os pajés são então chamados para reanimar o animal, e após diversas tentativas conseguem curá-lo, que se ergue e inicia uma majestosa e alegre dança. Diante do feito, o dono do boi perdoa Pai Chico e tudo acaba em festa. Em certas versões o boi morre e é ressuscitado.



Foto 11

A encenação dessa história é jocosa, cômica. Catirina, por exemplo, é sempre “interpretada” por um homem transvestido de mulher, com roupas, pintura e apetrechos chistosos, que sempre “arranca” o riso da “plateia”. A “praça pública”, as ruas, ou outros espaços similares são os lugares onde a festa do bumba-meu-boi, ao longo do tempo vem sendo “teatralizada”, com sentido não só para os grupos, mas para a comunidade onde ela acontece, onde os indivíduos por querer se integram a essa jocosidade. Para Cavalcanti,

A encenação do Boi Bumbá é muitas vezes definida como um 'auto popular', termo que alude às formas alegóricas do teatro medieval e, no âmbito do folclore, a formas teatrais cuja ribalta é a rua ou a praça pública. Há quem prefira chamá-la de 'farsa', ressaltando o caráter burlesco, a presença do baixo cômico, do riso grotesco¹⁰⁴.

¹⁰⁴ CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, vol.6, Rio de Janeiro Sept. 2000. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702000000500012&script=sci_arttext. Acesso em: 26/05/2008.

Vale observar que estes espaços “tradicionais” de apresentação em determinados momentos são deslocados para o palco (espaço e tempo são então redirecionados), na qual outros sentidos suplantam a dimensão comunitária da festa, criando sentidos paralelos, que não são necessariamente concorrentes. “Palco” e “espetáculo” são convencionados como trabalho de uma “cultura organizada”, em vias, ou de fato oficializada. O aparente limbo entre o oficial e o não oficial em que se encontra hoje a festa do bumba-meu-boi, que circula entre o palco e as ruas é, como posto em momento anterior, urdido por lutas, e por trocas.

Bakhtin tem outra contribuição importante no tocante às discussões sobre cultura popular, que é a influência teórica na obra de Carlo Ginzburg: *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*¹⁰⁵, quando o historiador italiano desenvolve o termo *circularidade cultural*. De acordo com Vainfas, a cultura popular na visão de Ginzburg se define primeiramente pela sua oposição à cultura letrada ou oficial das classes dominantes, o que ratifica a inquietação do autor em recuperar o conflito de classes numa dimensão sociocultural globalizante. Contudo a cultura se determina, além disso, pelas relações que nutre com a cultura dominante, filtrada pelas classes subalternas de acordo com seus próprios valores e condições de vida. É no intento desta dinâmica entre os níveis culturais popular e erudito – que igualmente a cultura letrada filtra à sua moda os elementos da cultura popular, - que Carlo Ginzburg alvitra o conceito de *circularidade cultural*. O artifício teórico do livro que narra a história das ideias de Menocchio, o moleiro friuliano encaçado e condenado pela Inquisição, personifica, não a cultura popular em si, mas o intrincado processo de circularidade cultural contido num indivíduo que, não obstante egresso das classes subalternas, sabia ler, e com certeza lera os textos produzidos no campo das classes dominantes, filtrando-os através de valores da cultura camponesa¹⁰⁶.

No prefácio à edição italiana, Ginzburg expõe que “o emprego do termo *cultura* para designar o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamentos próprios das classes subalternas num certo período histórico é relativamente tardio e foi emprestado da antropologia cultural”¹⁰⁷. Para Ginzburg, foi por meio do conceito de “cultura primitiva” que reconheceu que aqueles indivíduos outrora definidos de maneira paternalista como “camadas inferiores dos povos civilizados” também eram “donos” de uma cultura. Assim, foi sobrepujada não somente a concepção retrógrada de folclore como mera compilação de curiosidades, mas do mesmo modo a posição de quem distinguia nas ideias, crenças, visões de

¹⁰⁵ GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

¹⁰⁶ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

¹⁰⁷ GINZBURG, Carlo. Op. Cit., 1987, p. 16.

mundo ordenadas pelas classes subalternas exclusivamente um acúmulo desorgânico desses elementos¹⁰⁸.

A essa altura, diz Ginzburg, principia-se a discussão sobre a relação entre a cultura das classes subalternas e das classes dominantes e até que ponto a primeira está subordinada à segunda e se é possível se falar em circularidade entre os dois níveis de cultura. Para ele só recentemente os historiadores, com relativa desconfiança, se aproximaram desses tipos de problemas e passaram a se preocupar não com a “cultura produzida pelas classes populares” e sim a com “cultura imposta às classes populares”¹⁰⁹.

As influências de Bakhtin na obra *O queijo e os vermes* são explicitadas pelo próprio Ginzburg ao falar de uma visão de mundo típica da cultura popular, o carnaval, por exemplo, como a inversão brincalhona de todos os valores e hierarquias constituídas, se contrapondo ao dogmatismo e seriedade da classe dominante. Apontando os protagonistas da cultura popular, Bakhtin tentou descrever como camponeses e artesões – nos falam quase somente por meio das palavras de Rabelais. A comicidade presente na obra desse literato francês se liga diretamente aos temas carnavalescos da cultura popular. Portanto, temos, por um lado, dicotomia cultural, mas, por outro, circularidade, influxo recíproco entre a cultura subalterna e a cultura hegemônica¹¹⁰.

Em outra perspectiva teórica, a cultura popular foi avaliada pelo historiador marxista inglês Edward P. Thompson. Vainfas¹¹¹ ao avaliar Thompson diz que ele nunca foi um estudioso das mentalidades que migraram para a história cultural, ao contrário, sua formação é a de um historiador marxista, o que faz de seu arquétipo uma espécie de “versão marxista” da história cultural.

Para essa discussão temos por base três escritos de Thompson: *Costumes em comum: estudos sobre a cultura popular tradicional*¹¹²; *Folclore, Antropologia e História Social*¹¹³, e sua clássica obra *A Formação da Classe Operária Inglesa*¹¹⁴. O eixo principal dos estudos de Thompson está no entendimento da classe operária inglesa em meio ao processo de industrialização na Inglaterra setecentista. Mas ao longo de sua vida

¹⁰⁸ GINZBURG, Carlo. Op. Cit., 1987.

¹⁰⁹ Ibidem.

¹¹⁰ Ibidem.

¹¹¹ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

¹¹² THOMPSON, E. P. Op. Cit., 1998.

¹¹³ THOMPSON, E. P. Folclore, Antropologia e História Social. In: As peculiaridades dos ingleses e outros artigos. Campinas: Edunicamp, 2001.

¹¹⁴ THOMPSON, E. P. A Formação da Classe Operária Inglesa. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

intelectual, ele foi aprimorando e acrescentando novas temáticas àquele eixo principal, ideia evidente em sua obra *Costumes em comum*, em que mostra como a “cultura tradicional” inglesa lutava pela sobrevivência de seus costumes em contraposição às normativas impostas pela lógica capitalista e organizacional da época industrial em expansão. A batalha de classes perpassava então, de acordo com Thompson, a luta da perpetuação dos costumes, as **festas**, ritos sociais, feiras e diversões. Ao tratar dos costumes, ele dizia, “somos levados a problemas impossíveis de ser apreciados dentro da disciplina da história econômica”¹¹⁵.

Segundo Thompson, a classe operária apenas ganha contorno como uma classe para si (e não apenas em si), quando atinge plena consciência de sua exploração no processo capitalista de produção, passando então a protestar contra o sistema com base em ideais revolucionários e socialistas. Thompson considera que é no processo de luta que se tece a identidade social das classes populares, e não pela propagação dogmática de qualquer doutrina, de sorte que a “classe operária” pode, sem dúvida, contrair uma dimensão própria de sua identidade social adversa à ordem burguesa, sem que tal identidade tome essencialmente um caráter revolucionário. É nesta acepção que Thompson se lançou aos estudos das resistências das classes subalternas, buscando dar valor a atitudes e comportamentos que, aparentemente diminutos ou imediatistas, eram no fundo reveladores de uma identidade social em constituição. Thompson apreendeu que o fulgor de inúmeras manifestações populares contra o horário de trabalho nas fábricas, por exemplo, distante de ser uma reivindicação imatura dos trabalhadores em favor do antigo paternalismo patronal, compunha uma defesa das tradições familiares e comunitárias contra o processo de industrialização que, sem dúvida, atarracava a ordem e o cotidiano dos trabalhadores. Thompson notou, assim, uma aberta resistência ao capitalismo em atitudes que, no limite, aludiam a uma defesa das tradições por parte das classes subalternas¹¹⁶.

A cultura popular pode indicar, na concepção de Thompson, uma inflexão antropológica significativa na esfera dos historiadores sociais, uma perspectiva ultraconsensual dessa cultura, percebida como sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenho e artefatos) em que se encontram incorporados. No entanto, uma cultura é do mesmo modo um conjunto de diferentes recursos, em que existe continuamente uma correspondência entre o escrito e o oral, o dominante e o subordinado, a

¹¹⁵ THOMPSON, E. P. Op. Cit. 2001, p. 230.

¹¹⁶ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

aldeia e a metrópole; é um palco de elementos conflitantes, que apenas sob uma coação autoritária – por exemplo, o nacionalismo, a consciência de classe ou a ortodoxia religiosa dominante – adota o formato de um sistema. E de fato o próprio termo cultura, com sua cômoda harmonia, pode distrair nossa vigilância dos contrassensos sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto¹¹⁷.

Além de aquilatar o popular no estudo da cultura, Thompson acolhe as relações entre a dita cultura das classes subalternas e a das classes dominantes, pretensamente hegemônica, tracejando uma noção de inter-relações mútuas entre os dois universos culturais que, de certo modo, chega-se ao conceito de *circularidade* formulado por Ginzburg¹¹⁸. Ressalva-se, porém, que Thompson faz questão de lembrar que o conceito de cultura popular é vago se usado de maneira generalizante, podendo se transformar em uma camuflagem dos conflitos sociais. Embora nosso estudo não se alicerce em bases marxistas, as observações de Thompson são relevantes para compreender as lutas das culturas populares em contraposição à cultura hegemônica, a qual trago para a discussão sob os embates da construção da memória.

Na já citada obra *Cultura popular na Idade Moderna*, Peter Burke destaca que o termo “cultura popular” remete a uma falsa impressão de homogeneidade e que seria mais adequado usá-lo no plural, ou substituí-lo por uma expressão como o “a cultura das classes populares”. Para ele, outra objeção, que se domina de “modelo de duas camadas”, está no limite entre as diferentes fronteiras das culturas do povo e das culturas de elite (estas são tão variadas quanto aquelas), pois que é vaga e por isso a prudência dos estudiosos da matéria deveria concentrar-se na interação e não na divisão entre elas¹¹⁹.

Ao descrever e interpretar a cultura popular dos inícios da Europa moderna, Peter Burke¹²⁰ aponta para o imperativo de se pensar nos camponeses e artesãos, ou “povo comum” no conjunto do continente, a partir da referência que havia variadas culturas populares e que estas possuem pontos de cruzamento com a cultura erudita. Demonstra isso usando como exemplo a literatura de cordel e o conjugado de crenças estruturantes da religiosidade popular, como os ex-votos, por exemplo. Ao tratar desses dois exemplos, indicou como são fluidas as fronteiras entre as variadas culturas do povo e as culturas das elites.

Para explicar essas nuances, Peter Burke designou o termo “bicultural” para descrever a situação das elites europeias do início do período moderno. Essas elites tinham uma cultura

¹¹⁷ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 1998.

¹¹⁸ VAINFAS, Ronaldo. Op. Cit., 1997.

¹¹⁹ BURKE, Peter. Op. Cit. 1989.

¹²⁰ Ibidem.

erudita da qual as pessoas comuns eram excluídas, mas ao mesmo tempo participavam e se engajavam nas práticas culturais populares. Tal ideia aparece em *Cultura popular na Idade Moderna*, mas ao mesmo tempo se ilumina em outros trabalhos do historiador inglês como *Variiedades de História Cultural* e *O que é História Cultural?*¹²¹. A reiteração do termo e (re) explicações vieram como resposta, sobretudo, às críticas de Roger Chartier.

Para Chartier, é equivocado procurar identificar a cultura popular em determinados objetos culturais como aqueles advindos da religiosidade popular e literatura de cordel, já que os mencionados objetos eram “apropriados” para suas próprias finalidades por diferentes grupos sociais, nobres e clérigos, de tal modo ainda por artesãos e camponeses. A “literatura popular” e a “religião popular” não são tão radicalmente dessemelhantes da literatura de elite ou da religião do clero, que conferem seus repertórios e modelos. Elas são compartilhadas por meios sociais diversos, e não somente pelos meios populares. São assim ao mesmo tempo aculturadas e aculturantes. Por conseguinte é inútil aspirar identificar a cultura popular a partir da difusão supostamente específica de determinados objetos e modelos culturais. Interessa sobremaneira, tanto quanto sua repartição, sempre mais complexa do que parece, é sua apropriação pelos grupos ou indivíduos¹²².

É inaceitável, diz Chartier, não se criticar uma sociologia da distribuição que crê de maneira implícita que a hierarquia das classes ou grupos obedece a uma hierarquia paralela das produções e dos hábitos culturais. Em toda a sociedade, as formas de apropriação dos textos, dos códigos, dos modelos compartilhados são tão ou mais geradoras de distinção que as práticas próprias de cada grupo social. O “popular” não está contido em conjuntos de elementos que simplesmente bastariam identificar, repertoriar e descrever. Chartier considera, acima de tudo, um tipo de relação, um modo de servir-se de objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de várias maneiras. Essa verificação desarticula basicamente o trabalho do historiador, já que o sujeita a caracterizar, não conjuntos culturais dados como ‘populares’ em si, mas as modalidades diferenciadas pelas quais eles são apropriados¹²³.

Na *Introdução* da 2ª edição da obra *Cultura popular na Idade Moderna* de 1989, Peter Burke, de maneira muito sutil, manifesta-se às críticas de Roger Chartier, dizendo não ver razões agravantes para abandonar suas discussões acerca da “biculturalidade” das elites no começo da Europa moderna. Para Burke, o mérito dos ensaios de Chartier sobre “hábitos

¹²¹ BURKE, Peter. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

¹²² CHARTIER, Roger. *Op. Cit.*, 1995.

¹²³ *Ibidem*.

culturais populares” baseia-se na compreensão da cultura como um sistema com limites muito indefinidos. Por isso, Chartier argumenta que não faz sentido tentar identificar cultura popular por alguma distribuição supostamente específica de objetos culturais, pois esses objetos eram na prática usados ou apropriados com finalidades distintas, por diferentes grupos sociais. Burke nos fala que Chartier prossegue sugerindo que os historiadores estudem não conjuntos culturais definidos como “populares”, mas sim os modos específicos pelos quais esses conjuntos culturais são apropriados. O que Chartier está fazendo, diz Burke, ao focar objetos, é complementar e não conflitar com o que ele fez ao focalizar grupos sociais, quando escreveu sobre as elites da Europa moderna como “biculturais”, participando da cultura popular, porém preservando sua própria cultura; ou efetivamente quando definiu cultura com ênfase na mentalidade de que é um sistema de significados, atitudes e valores compartilhados, e as formas simbólicas (apresentações, artefatos) nas quais eles se expressam ou se incorporam¹²⁴.

As noções de prática e representação, no horizonte teórico da cultura (ou das diversas formações culturais) podem ser observadas no âmbito produzido pela relação interativa entre elas. Os objetos seriam produzidos em meio a “práticas e representações”, assim como os sujeitos produtores e receptores de cultura estariam centrados entre estes dois polos, traduzidos respectivamente aos “modos de fazer” e aos “modos de ver”.

Tais noções reelaboradas por Roger Chartier conduzem à crítica em relação à cultura popular, a qual segundo ele, queira-se ou não, induz a perceber a cultura que ela designa como tão independente quanto as culturas longínquas e como colocada simetricamente em relação à cultura dominante, letrada, elitista, com a qual forma um par. É necessário dissolver essas duas ilusões integrantes. De um lado, as culturas populares estão continuamente arraigadas numa ordem de licitude cultural que lhes confere uma representação da sua própria dependência. De outro, a relação de dominação, simbólica ou não, jamais é igual, pois uma cultura dominante não se determina por aquilo a que abdica, enquanto os dominados sempre se confrontam com aquilo que a eles é recusado pelos dominantes, seja qual for sua ação posterior: resignação, negação, contestação, imitação ou recalque¹²⁵.

Chartier diz assim que de uma maneira geral podem-se classificar as definições de cultura popular em dois modelos de descrição e interpretação. O primeiro, com o propósito de revogar toda forma de etnocentrismo cultural, idealiza a cultura popular como um sistema simbólico, coeso e autônomo, que funciona segundo um nexos categoricamente estranho e

¹²⁴ BURKE, Peter. Op. Cit. 1989.

¹²⁵ CHARTIER, Roger. Op. Cit., 1995.

irredutível ao da cultura letrada. O segundo, absorvido pelas ideias da existência das relações de dominação que constituem o mundo social, compreende a cultura popular em suas dependências e deficiências em relação à cultura dos dominantes. Apresenta-se, então, a cultura popular por dois vieses, um constituindo um mundo à parte, recluso em si mesmo, disjuncto, e, outro, onde a cultura popular é completamente determinado pela distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. Essas duas perspectivas, a que destaca a autonomia simbólica da cultura popular e a que persevera na sua vinculação à cultura dominante tem servido de baldrame para todos os modelos cronológicos que contrapõe uma suposta idade de ouro da cultura popular, onde esta teria sido livre, viva e profusa, a períodos onde tonificam censura e coação, quando ela é desqualificada e desmantelada¹²⁶.

A razão da utilização desse trecho do artigo *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico* é justificada porque a partir da identificação daqueles dois modelos, que balizaram metodologicamente, a história, a antropologia ou a sociologia, Roger Chartier expõe seu conceito de apropriação. Tal conceito visa à elaboração de uma história social dos usos e das interpretações relacionados às suas determinações essenciais e inscritos nas *práticas* características que os constroem, na qual também se devem levar em consideração as condições e os processos que muito concretamente são portadores das operações de produção de sentido¹²⁷.

A noção de apropriação, utilizada como instrumento de conhecimento, deve, entretanto, ser usada com cuidado, pois pode levar a utopia de que o leque das práticas culturais se configura como um sistema neutro de diferenças, como um conjunto de práticas distintas, porém equivalentes. Para Chartier, aceitar este ponto de vista denotaria esquecer que tanto os bens simbólicos como as práticas culturais seguem sendo objeto de lutas sociais onde está em jogo sua classificação, sua hierarquização, sua consagração (ou, ao contrário, sua desqualificação)¹²⁸.

As três noções compiladas por Chartier: *representação, práticas e apropriação*, acarretam a reflexão acerca da falsa dicotomia estabelecida na relação cultura popular/cultura erudita. O historiador francês enxerga duas possíveis saídas para o dilema: uma é partir para o entendimento das práticas mais submetidas à dominação; outra que se vale da astúcia para neutralizar essa dominação ou ignorá-la; ou, então, considera que cada prática ou discurso "popular" pode ser objeto de duas análises que apontem, alternadamente, sua autonomia e sua

¹²⁶ CHARTIER, Roger. Op. Cit., 1995.

¹²⁷ Ibidem.

¹²⁸ Ibidem.

heteronomia. O caminho, de acordo com Chartier, é estreito, intrincado, incerto, mas possível, conclui ele¹²⁹.

Os historiadores que se debruçam sobre os estudos da cultura popular têm como principal incumbência alcançar o sentido de que essas práticas culturais estão envoltas no tempo presente. Se, por um bom período, os estudiosos conviveram com o medo do fenecimento da cultura popular, tem-se hoje a certeza que não para o fim que as preocupações e análises devem se voltar e, sim, para a compreensão de como os significados e as práticas são reinventados, reiterados e representados na relação passado/presente e na relação de lutas - dentre elas, as pela memória -, que dispõem as diversas configurações culturais.

Vejo que a festa do bumba-meu-boi, dentro desta ampla discussão, seja da concepção de circularidade cultural de Ginzburg ou a apropriação de Chartier é uma manifestação cultural entrelaçada pelas culturas africana, indígena e europeia, cujas contribuições serviram para elaborar, reforçar ou difundir por meio de seus saberes, seus modos de fazer e de suas posições no campo social, uma série de representações de suas vivências no mundo colonial – geradas pelos desníveis sociais (entre negros, brancos e índios, assim como vaqueiros, senhores e escravos), pelos costumes ligados à criação de gado e pela devoção religiosa. As narrativas colhidas dos Mestres e brincantes piauienses são repletas de menção aos conhecimentos e costumes dessas culturas na composição dos instrumentos, na confecção do boi, na participação do próprio enredo da festa e em outros aspectos do ritual. Quão numerosas são as índias que dançam ao redor do boi. Não é por acaso que o Pai Chico é chamado Nêgo Chico, vaqueiro robusto e forte que ousa roubar o boi preferido do dono da fazenda, senhor que encarna o poder do branco europeu.

A festa é assim, um “drama”, uma “teatralização” de diversos aspectos do mundo colonial de outrora. Mas será verdadeiramente que a reencenação de um passado longínquo é o que vem motivando gerações e gerações de Mestres, de brincantes, comunidades e instituições a reiterarem o bumba-meu-boi? É certo que não. As motivações advêm dos sentidos que vão sendo apropriados, ressignificados e reelaborados ao longo do tempo pelos grupos que fazem a festa e as interações que advêm destas perspectivas, pois as práticas culturais distribuem-se pela sociedade e produzem um leque de representações.

Tanto Chartier, quanto Burke entendem o alcance da plasticidade da cultura popular no período moderno. No caso do Brasil, o século antecessor ao presente foi claramente caracterizado pelo deslocamento das sociabilidades, das atividades econômicas e das práticas

¹²⁹ Ibidem.

culturais do eixo rural para o urbano. É adequado discorrer que boa parte das feições da cultura popular brasileira foi estabelecida em tempos mais remotos à urbanização e à industrialização, todavia a sobrevivência das práticas culturais em tempos e espaços distintos está pautada, como foi posto anteriormente, por um projeto de memória que vincula, ancora hábitos e valores herdados do passado que contraem novos significados e adicionam novas noções que remetem àquela plasticidade histórica posta por Chartier e Burke.

Olhando para o bumba-meu-boi, percebem-se as estratégias cunhadas por aqueles que fazem a festa, que a dotam de mobilidade, indo contra a ideia de que a tradição para se manter viva necessita estagnar seu modo de ser e se conservar em uma eterna gênese. A cultura popular, como enfatiza Edward Thompson¹³⁰, deriva do dinamismo da própria história.

No Piauí, novos elementos vêm sendo incorporados ao bumba-meu-boi, como o emprego de inúmeros materiais, da mesma maneira que tantos outros estão sendo abandonados, como a Matraca, instrumento musical. Outro aspecto interessante é a participação das mulheres na festa, durante muito tempo elas somente estavam presentes nos bastidores, exercendo atividades como confecção das roupas e bordados, fazendo a comida servida aos integrantes do grupo, entre outras. É relativamente recente o acesso delas à dianteira da festa. Mestre Raimundo, do Imperador da Ilha – do mesmo modo que outros Mestres -, ainda não assimilou muito bem a “infiltração” das mulheres nas apresentações, conta ele:

Antigamente eram mais homens, porque as mulheres não tinham uma influência no bumba-meu-boi daqui do Piauí, ainda não tinha visto, mas depois, eu mesmo não queria não, via nos outros bois, mas aí primeiro foi minhas netas, as minhas meninas se entrosando aqui, ali, eu disse: eu não quero mulher aqui, mas depois foi entrando minhas sobrinhas, hoje eu tenho sobrinha, tenho neta, tenho uma nora que brinca, brinca meu neto e a esposa dele [...] As mulheres aqui estão se infiltrando mais¹³¹.

¹³⁰ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 1998.

¹³¹ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.



Foto 12

Não obstante o bumba-meu-boi se reporte a elementos do período colonial, reforço a não estagnação/imutabilidade da festa, ao contrário, sua manutenção e a longevidade - bem como da cultura popular como um todo - assinalando para a capacidade de combinação criativa entre o herdado e o novo. Em razão disso, esta manifestação cultural se reconfigura e se amplia a longo tempo em número de participantes – abrangendo jovens, crianças e mulheres -, nos recursos envolvidos, nas relações identitárias, enfim, na heterogeneidade de interesses surgidos pela constante renovação dos valores socioculturais.

No bumba-meu-boi, a morte do boi é o período de encerramento do ciclo da festa que se principia com o batismo do animal. Além de ser um momento tocante, onde a teatralização do enredo acontece, há também enorme mobilização da comunidade no evento, agregando à festa entretenimento e lazer que escapam à representação da morte do boi. Dentre as várias encenações da morte do boi que tive oportunidade de testemunhar, a do Imperador da Ilha me impressionou particularmente, não só pela beleza, mas pelos rumos que o festejar toma no pós-término da morte. Esclareço. A dinâmica do padecimento do boi se sucede na rua, em frente à sede do Imperador da Ilha, quando a encenação acaba a maioria das pessoas seguem para o espaçoso pátio da casa de Mestre Raimundo, a esta altura todo aprontado para receber os brincantes, convidados e a comunidade.



Foto 13



Foto 14

Alia festa segue sob uma nova perspectiva - mas cujo chamariz foi a morte do boi -, caixas de som enormes passam a tocar músicas diferentes das toadas. Ao som de funk e forró e muito “sangue do boi” - uma mistura de vinho e cachaça - distribuído gratuitamente pelos membros do grupo e voluntários a todos os que participam da festa, expressando um momento de confraternização que simboliza a união e o compartilhar - a festa segue noite adentro.



Foto 15



Foto 16

A primeira vez que presenciei essa ininterruptão da festa, indaguei-me por que as pessoas não aproveitavam aquelas mesmas caixas de som para divulgarem e dar sequência às batidas das toadas intensas e marcantes (por meio dos CDS e DVD que o grupo já tem gravado). Percebi que a festa do bumba-meu-boi do Imperador da Ilha se sustenta por meio dessa interação de valores, da mescla de sentidos, da pluralidade de usos e das práticas que são construídas, atreladas, e vivenciadas no mesmo espaço, que não é necessariamente circunscrito a um limite físico especificamente. Nesse aspecto, Magnani explica que o cenário da festa não é

um conjunto de elementos físicos, nem deve sugerir a ideia de um palco que os atores encontram já montado para o desempenho de seus papéis. Aqui é entendido como produto de práticas sociais anteriores e em constante diálogo com os atuais – favorecendo-as, dificultando-as e sendo continuamente transformado por elas¹³².

O trânsito da festa do bumba-meu-boi do Imperador da Ilha do espaço público (a rua) para o espaço privado (sede do grupo) permite a múltiplos atores como o Mestre, o brincante, o morador da comunidade, o agente institucional, o comerciante, o pesquisador, o político, o jornalista, etc. - apropriarem-se desses espaços de acordo com o alcance do significado e interesse atribuído por cada um. A festa do bumba-meu-boi, ao se tornar *locus* cultural, político, econômico, social e simbólico, alinhava esses vários significados estabelecidos nas relações, nas práticas e ações dos sujeitos antes, durante e depois do ritual, suscitando conformações, resistências e trocas tecidas na experiência festiva. Na obra *Festas e Civilizações*, o sociólogo francês Jean Duvignaud, diz que “a festa é um período peculiar, apesar de inteiramente integrado à sociedade, período no qual a vida coletiva é extremamente intensa”¹³³.

A concepção de que a festa é um acontecimento cultural inacabado, em constante processo de transformação, está vinculada à forte influência do arcabouço teórico-metodológico da Antropologia, assimilado nas últimas décadas por historiadores já citados aqui como Burke, Chartier, Ginzburg, Darnton, entre outros, que desmantelam a polarização cultura popular/cultura de elite, dando a essa relação um volume que não se abrevia a conceitos apriorísticos, ao contrário, focalizam as interpretações produzidas acerca da conjuntura cultural.

Esse *approach* cultural emprestado da Antropologia explora o dinamismo da festa em detrimento da questionável abordagem folclorista por sua vinculação à tradição e conformação estanque. Considero a festa do bumba-meu-boi uma tradição, mas na significação daquilo que um grupo faz e que passa de geração a geração por meio da memória. Tradição, portanto, vinculada ao movimento, à mudança e à atualização. Por isso a aproximação da História com a Antropologia¹³⁴ permitiu que a festa passasse a ser considerada em seu processo histórico e em sua realidade cultural. Na sequência exponho como se delinearam os contornos dessa relação interdisciplinar.

¹³² MAGNANI, José Guilherme Cantor. Festa no pedaço. São Paulo: Brasiliense, 1984.

¹³³ DUVIGNAUD, Jean. Op. Cit., 1983, p. 71.

¹³⁴ Para esta tese, não se poderia deixar de expressar a significativa contribuição teórica de Carlos Rodrigues Brandão, Roberto Da Matta, José Guilherme Cantor Magnani, entre diversos outros.

1.3 Antropologia e História: a interdisciplinaridade amplifica a compreensão da festa do bumba-meu-boi

Para descrever o “casamento” da História com a Antropologia vou iniciar este tópico falando de Edward P. Thompson, pela lucidez deste notável historiador ao perceber quão proveitosa poderiam ser as pesquisas advindas dessa interação. Thompson deixou-nos fisicamente em 1993, mas suas contribuições, ao contrário, nunca desencarnaram, permanecem vivíssimas, solicitadas constantemente por experientes historiadores ou jovens acadêmicos. Partícipe da concepção teórica marxista junto com outros historiadores ingleses, como Eric Hobsbwan e Christopher Hill, Thompson concebeu em seu belo texto *Folclore, Antropologia e História Social*¹³⁵, as possibilidades derivadas dos saberes antropológicos e históricos. Neste texto Thompson se define como alguém pouco qualificado em Antropologia, fato compreensível para o período em que escreveu suas principais obras (décadas de 60 e 70), quando a ciência histórica ainda tateava muito sutilmente as fronteiras com outras ciências. Usar como exemplo um marxista para demonstrar a aproximação da História com a Antropologia pode parecer que se quer pular as etapas dessa trajetória, todavia, o que quero indicar é quanto a relação entre as duas ciências teve e tem pontos de inflexão.

Peter Burke fala da estranheza em relação à ideia de uma tradição de história cultural marxista. Seguir Marx era em geral afirmar que a cultura era simplesmente a “superestrutura”, a cobertura do bolo da história. Os marxistas interessados na história da cultura ficavam em uma posição marginal que os deixava vulneráveis a ataques dos dois lados, dos camaradas marxistas e dos colegas historiadores da cultura. Burke então se reporta a Thompson, dizendo que ele exemplifica esse ponto com suficiente clareza¹³⁶.

Ao “despertar” para as incogruências das explicações marxistas de primazia do econômico, Thompson constata que o materialismo histórico abraçou um modelo subjacente de sociedade que, para fins analíticos, pode ser encarado como horizontalmente estruturado segundo uma base e uma superestrutura. O método marxista tem dirigido a atenção primeiro para o modo de produção e suas conseqüentes relações de produção, sendo isso comumente interpretado como revelador de um determinante “marxismo” econômico. Ele segue questionando que nesse contexto as normas e a cultura são vistas como reflexos secundários

¹³⁵ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 2001.

¹³⁶ BURKE, Peter. Op. Cit., 2006.

(menos “reais”). Uma divisão teórica arbitrária como essa, de uma base econômica e uma superestrutura cultural, não passa de abstração, afirma Thompson¹³⁷.

Por mais elaborada que seja a ideia, explica o historiador inglês, por mais perspicaz que tenha sido o seu emprego nas mais distintas situações, a analogia “base e superestrutura” é radicalmente inadequada. Não tem conserto. Está dotada de uma intrínseca tendência ao reducionismo ou ao determinismo econômico vulgar, classificando atividades e atributos humanos ao dispor alguns destes na superestrutura. Thompson confessa,

Se recuso tanto a analogia da base e estrutura quanto a prioridade interpretativa atribuída ao econômico, em que sentido me insiro na tradição marxista? Somente, eu temo, no sentido em que Karl Marx, em si, inseria-se. Pois não há dificuldade em demonstrar quanto as versões reducionistas e economicistas do marxismo estão distantes do pensamento de Marx¹³⁸.

Ele continua a aclarar que em sua atividade acabou descobrindo que não podia lidar com as coerências e com os contrasensos do processo histórico mais denso sem notar os problemas expostos pelos antropólogos. Thompson pronuncia neste texto também estar a par do fato de outros historiadores terem chegado à mesma conclusão, muito antes dele, sem terem enxergado a necessidade de justificar a ampliação dos métodos e fontes históricas com esse tipo de dissertação teórica. Ele esboçou sua impressão acerca da relutância dos historiadores da tradição marxista em acrescentar essa expansão cuja resistência baseava-se na noção altamente limitativa do que seja “a economia” e numa analogia infeliz. Thompson conclui: “Se ajudei a identificar o lugar onde mora a dificuldade, então meu propósito foi alcançado. Se não, vocês me perdoem por pensar em voz alta”¹³⁹.

A história cultural tornou mais dócil, próxima e palpável a incorporação de muitos conceitos, modelos, métodos e práticas da Antropologia. Esse amalgamento dos campos teóricos não foi acompanhado por uma ideia de homogeneidade. Há diferenças, de acordo com o campo da História que o historiador ocupa, com os modelos buscados na Antropologia. Por exemplo, a história da cultura de Robert Darnton com a Antropologia de Clifford Geertz, ou ainda da historiografia francesa aos moldes dos *Annales* e sua relação com a etnologia francesa de Claude Lévi-Straus e Marcel Mauss. Não vou penetrar nessa discussão de comparação entre as diferentes correntes e modelos historiográficos que fazem uso dessa ou daquela escola antropológica. Interessa sobrelevar, e essa é a razão da atenção que dou à Thompson logo acima, que o estímulo antropológico se manifesta primordialmente não na

¹³⁷ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 2001.

¹³⁸ Ibidem, p. 258.

¹³⁹ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 2001, p. 263.

construção de modelos, mas na identificação de novos problemas, na visualização de velhos problemas em novas formas, na ênfase em normas (ou sistemas de valores) e em rituais, atentando para as expressivas funções das formas de amotinação e agitação, assim como para as expressões simbólicas de autoridade, controle e hegemonia¹⁴⁰.

As inquietações de Thompson são as inquietações de boa parte dos historiadores, intensificadas, sem dúvida, a partir da Escola dos *Annales*, quando os paradigmas tradicionais, como o positivismo, ou ainda o próprio marxismo, já não mais davam conta dos questionamentos acerca da diversidade humana e de seu mundo em transformação. Foi, contudo, na década de 1970, ainda com a escola francesa estando à frente dos processos de transformação no campo da produção do conhecimento histórico que as fronteiras entre a Antropologia e a História se tornam pueris.

Discuti anteriormente que a História das Mentalidades alavancou muitas discussões que seriam posteriormente aproveitadas e reformuladas pela História Cultural. O olhar voltado para as pesquisas dos fenômenos culturais possibilitou a migração de muitos métodos e modelos explicativos antropológicos, empregados em análises específicas da História. O melhor exemplo disso é a utilização da ideia de cultura emprestada da Antropologia. A abertura conceitual autorizou igualmente a abertura de novos objetos e novos sujeitos. Interesses que vinham a se somar com as profundas discussões promovidas no seio da historiografia mundial e que se encontram, guardadas as devidas proporções, com os paradigmas das diferentes gerações dos *Annales* que desembocaram na História Cultural.

O casamento de *Clio* com a Antropologia alargou o conjunto referencial dos historiadores e a concepção de cultura entrou para o rol das preocupações dos profissionais de História e acadêmicos dando assim visibilidade maior para a “história vista de baixo”. Atravessamos hoje, fala Peter Burke, um período da chamada “virada cultural” (*cultural turn*) no estudo da humanidade e da sociedade¹⁴¹. É significativo advertir que o estreitamento entre as duas disciplinas foi, sem dúvida, fundamental para a produção de muitos estudos, mas o alargamento das fontes, dos conceitos e dos métodos, não deve ser conferido unicamente a esse consórcio.

Uma obra considerada marco na aproximação da História com a Antropologia, fazendo uso do modelo etnográfico¹⁴², é a composição de Emmanuel Le Roy Ladurie¹⁴³,

¹⁴⁰ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 2001.

¹⁴¹ BURKE, Peter. Op. Cit., 2006.

¹⁴² Ver artigo de Carmem Lúcia Guimarães de Mattos A abordagem etnográfica na investigação científica. UERJ, 2001. Disponível em:

Montaillou, village occitan de 1294 a 1324, considerada como uma obra do *cultural turn*. O conteúdo do estudo de Le Roy Ladurie condensa uma análise descritiva meticulosa com a explicação histórica da vida social e cultural de um vilarejo medieval francês devassado pelo Tribunal da Santa Inquisição. Os registros produzidos pelos inquisidores são um rico manancial de informações pormenores da vida cotidiana da comunidade, uma espécie de diário etnográfico, um equivalente dos procedimentos da pesquisa participante, método corrente dos antropólogos desde os anos 1920, inaugurado por Malinowski¹⁴⁴. As fontes inquisitoriais permitem a Le Roy Ladurie a produção de um dilatado arrolamento etno-histórico do enredamento da vida sociocultural do vilarejo francês. Entretanto, ele obra uma diminuição na escala de observação, produzindo uma “micro-história”, cujos procedimentos se fundam justamente no engenho etnográfico e na operação historiográfica. O trabalho de Le Roy Ladurie assim derruba os muros das fronteiras da Antropologia e da História, fazendo insurgirem da invisibilidade as práticas habituais pretéritas.

Nessa linha relembro os estudos do historiador italiano Carlo Ginzburg em *O queijo e os vermes* que, da mesma forma que Le Roy Ladurie, mergulha no universo dos processos inquisitoriais e toma-os como um emaranhado de informações reveladoras do cotidiano do moleiro friulano perseguido pela Inquisição, chamado Menochio. Ginzburg, ao tratar das fontes explica que, em comparação com os antropólogos e estudiosos das tradições populares, os historiadores partem com uma enorme desvantagem. Mesmo hoje, a cultura das classes subalternas é predominantemente oral, e os historiadores não podem se pôr a conversar com os camponeses do século XVI¹⁴⁵. Em *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*, Ginzburg mostra que através de indícios mínimos denominados de “paradigmas indiciários ou semióticos” é possível reconstruir realidades que nos chegam por ecos, mesmo que tardios e deformados. Trata-se, revela o historiador italiano, de formas de saber tendencialmente mudas, no sentido de que suas normas não se prestam a ser formalizadas nem ditas. Ninguém aprende o ofício de conhecedor ou de diagnosticador limitando-se a pôr em prática regras preexistentes. Nesse tipo de conhecimento entram em jogo elementos imponderáveis: faro, golpe de vista, intuição¹⁴⁶.

http://www.ines.gov.br/paginas/revista/A%20bordag%20_etnogr_para%20Monica.htm. Acesso em 18/11/2009.

¹⁴³ LE ROY LADUIRE, Emmanuel. *Montaillou, povoado occitano: 1294-1324*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

¹⁴⁴ MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural: iniciação, teorias e temas*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

¹⁴⁵ GINZBURG, Carlo. Op. Cit., 1987.

¹⁴⁶ GINZBURG, Carlo. *Sinais: raízes de um paradigma indiciário*. In: *Mitos, emblemas e sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

A “avizinhação” com a Antropologia tem ajudado a configurar uma nova feição de historiador, o historiador etnográfico. Em *O beijo de Lamourette* e em *O grande massacre dos gatos*, o historiador americano Robert Darnton entende que esse modelo de profissional estuda e percebe o modo como as “pessoas comuns” apreendiam o mundo¹⁴⁷. Para Darnton, a relação entre História e a Antropologia aprofundou os estudos monográficos de temas como feitiçaria e ritos de passagem. Em *O grande massacre de gatos*, o historiador americano apresenta a marca dessa experiência, mas não é um livro especificamente “geertziano”, ele inspira-se no trabalho de muitos antropólogos, em um ensaio de escritura da história por uma perspectiva etnográfica¹⁴⁸.

Na mesma obra Darnton persegue “visões de mundo” que não são correntes nas análises tradicionais de história. A apreciação de fatos que à primeira vista parecem insignificantes, ganha uma admirável visibilidade na pesquisa do autor. Ao avaliar as atitudes dos franceses setecentistas demonstra que não basta revelar somente o que pensam as pessoas “comuns” deste período e, sim, repertoriar a forma como os indivíduos conferiam sentido e sentimento ao mundo social. O trabalho de Robert Darnton é assim um trabalho em História Cultural, escola que segundo ele está fortemente influenciada pela etnografia. O historiador etnográfico tem por preocupação maior compreender a maneira como as “pessoas comuns” apreendiam o mundo a sua volta, organizavam estrategicamente sua realidade e seu cotidiano¹⁴⁹.

No princípio de *O grande massacre de gatos*, Darnton chama a atenção dos pesquisadores acerca dos contratempos do anacronismo quando se cria uma atmosfera de aparente sensação de intimidade com a realidade social de outrora. Isso se dissipa quando o pesquisador se embrenha nos arquivos à cata de fontes substanciosas de informações capazes de descortinar ao historiador episódios obscurecidos, levando-o ao documento onde ele é mais opaco, quando para Darnton talvez se consiga descobrir um sistema de significados estranhos¹⁵⁰.

As trilhas que conduzem à clareira aberta pelos trabalhos de Darnton e Ginzburg indicam que as pesquisas realizadas pelos dois, muito embora o façam em contextos históricos diferentes, perpetram o uso do “paradigma indiciário”, no caso do historiador italiano, ou “método indiciário” do historiador norte-americano. O método indiciário que

¹⁴⁷ DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Cia das Letras, 1990; *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.

¹⁴⁸ CARVALHO, José Murilo. Entrevista com Robert Darnton. *Topoi*, Rio de Janeiro, set., 2002.

¹⁴⁹ DARNTON, Robert. *Op. Cit.*, 1996.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

atravessa a investigação da obra de Robert Darnton possibilitou uma inusitada assimilação dos documentos, construindo um trabalho apreendido não só pelo público acadêmico, mas pelas pessoas leigas.

O método etnográfico emprestado da Antropologia¹⁵¹ pode ser entendido como a exposição da cultura de uma determinada sociedade. Em *A interpretação das culturas*, Clifford Geertz profere que “ao entender a prática da etnografia é que se pode começar a entender o que representa a análise antropológica como forma de conhecimento”¹⁵² e prossegue expondo que praticar a etnografia é instituir relações, eleger informantes, transcrever textos, levantar genealogias, mapear campos, nutrir um diário e, assim por diante. Mas não são estas coisas, as técnicas e os processos determinados, que motivam o empreendimento. O que o define é um tipo de empenho intelectual que ele representa: um risco elaborado para uma “descrição densa”¹⁵³.

A característica do método etnográfico está, por um lado, pelo corpo de técnicas empregadas para angariar dados sobre o conjunto de ações de um determinado grupo social, perpassando pelos valores, crenças, costumes, práticas, condutas e hábitos e, por outro, por uma narrativa derivada da aplicação das técnicas de observação (trabalho de campo), da história oral e do exame da documentação¹⁵⁴.

O arcabouço teórico da História Cultural emprestado da Antropologia, somado à metodologia da história oral denota em muitos aspectos uma prática etnográfica, ainda que na literatura atinente à história oral¹⁵⁵ praticamente não se faça essa analogia. Esse empréstimo da Antropologia no tocante ao trabalho com fontes orais possibilitou trazer à História, testemunhos, sobretudo dos excluídos, cujas memórias ficavam relegadas às margens dos paradigmas tradicional ou marxista.

Logo, além de sujeitos e práticas excluídas, os estudos da História Cultural, na sua próxima relação com a ciência antropológica, permitiu que variados universos culturais fossem descortinados, como as festas (a festa do bumba-meu-boi no Piauí estaria dentro

¹⁵¹ DAMATTA, Roberto. *Relativizando: uma introdução à antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987; LAPLATINE, François. *Aprender antropologia*. 1 ed. São Paulo: Brasiliense, 2006; MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural: iniciação, teoria e temas*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

¹⁵² GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989, p. 04.

¹⁵³ *Ibid.* id.

¹⁵⁴ DAMATTA, Roberto. *Op. Cit.*, 1987; LAPLATINE, François. *Op. Cit.*, 2006; MELLO, Luiz Gonzaga de. *Op. Cit.*, 1987.

¹⁵⁵ Ver MEIHY, José Carlos Sebe-Bom. Os novos rumos da História Oral. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Caminhos da História*. São Paulo: Xamã, 2006; FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e Abusos da História Oral. Na segunda metade dos anos cinquenta*. 4 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

destes preceitos), por exemplo, que passam a ser apreendidas não apenas no seu processo histórico, mas na sua conjuntura cultural atual.

1.4 No “miolo” da festa

As festas podem ser consideradas tão antigas quanto a própria existência humana, isso porque elas exprimem, exteriorizam os desejos contidos, reprimidos e/ou internalizam preceitos. É claro que a dimensão do festejar depende de uma série de fatores ligados ao contexto histórico, ao tipo de manifestação a que se quer expor, a posição social dos sujeitos envolvidos, entre outros. O homem, desde o princípio da sua existência, já manifestava uma linguagem exaltada como representação de suas experiências reais e imaginárias. Um bom exemplo seria se, na descoberta do fogo, fosse presumível a agitação ao redor das grandes labaredas. Segue-se o sedentarismo, a domesticação dos animais, a prática da agricultura, as primeiras formas de culto, as cidades, enfim, o orbe de referências dilata mais e mais o universo humano e sua mentalidade inventiva e perceptiva.

É muito provável que se localize nos ocultos agrários a ascendência das festas como produto dos ritos ligados às forças da natureza, no sentido de evocar proteção para o plantio e a colheita, assim como comemorar o fim do inverno e a chegada da primavera. As festas agrárias foram aos poucos se tornando mais complexas, acompanhadas de danças, músicas, camuflagens e adornos. O mundo antigo foi repleto de manifestações festivas, espalhadas do Egito à Mesopotâmia, da Grécia à Roma, que incorporaram desde o cotidiano de pequenas comunidades até as grandes civilizações.

A festa foi presente nas sociedades “primitivas”, depois nas cidades, nas civilizações teocráticas, na Idade Média, nas monarquias centralizadas, nas sociedades industriais, ou seja, ao longo da história passou a ser, dentre muitos fatores, consequência das práticas religiosas, como a devoção aos deuses, do descanso do trabalho, da reflexão das desigualdades sociais, da abordagem da morte, do alimento e do amor. Natalie Zemon Davis em *Culturas do povo*, explica que a festa se organiza no ambiente da vida coletiva, pois manifesta com acentuada veemência a extensão dos papéis sociais e o embate dos símbolos que eles denotam¹⁵⁶.

A partir do período medieval, as cerimônias festivas adquirem um contorno mais específico, colocado em funcionamento pela instituição católica que a torna objeto de variadas transformações. As condenações eclesiásticas lançadas pela Igreja contra as festas e as

¹⁵⁶ DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.

diversões populares são constatadas, de acordo com Chartier, na enorme quantidade ininterrupta de documentos entre os séculos XII e XVIII¹⁵⁷.

Os atos da Igreja propunham-se a controlar o tempo, controlar os corpos. O domínio do tempo festivo é um primeiro embate entre a cultura folclórica e a instituição eclesiástica. A festa popular é o ilícito, ou ainda o “popular”, é o oposto ao católico. Os comportamentos festivos, com efeito, se alteram ao infinito, não se abalizam de maneira nenhuma na autoridade eclesiástica, ao contrário, fundam raízes em existências comunitárias particulares. Assim sendo, eles se opõem ao gesto católico, universal, fundamentado e compartilhado. Essa censura teológica é duplicada por outra, psicológica. Para a Igreja a festa popular se coliga ao abuso e ao colossal, ao dispêndio irracional dos corpos e dos bens. Ela se localiza então no contrário perfeito das práticas autorizadas, ao mesmo tempo necessárias e justamente medidas. Por fim, no plano moral, ela significa indecência e licença. Nela se olvidam os preceitos que norteiam a civilidade cristã: a afetividade a que se dá sem controle, o pudor perde suas normas, os corpos se abandonam sem reverência pelo Criador. Ela aglomera em volta de si os distintos traços que desqualificam as práticas ilícitas, avessa à crença verdadeira, à necessária medida e ao pudor cristão. Não se estranha assim, que as festas estivessem na mira dos cristianizadores. Para reprimi-las a Igreja fez uso de algumas estratégias: interdição, erradicação e triagem¹⁵⁸.

Mesmo tendo a Igreja produzido artifícios variados de contenção da agitação popular, o comemorar, principalmente do carnaval, era presente na vida do povo, representava a ressurreição e a renovação e, num tempo específico e curto, transformava os desiguais em iguais, exaltava-se o livre-arbítrio, florescia o fantasioso.

Sob outra insígnia, as festas oficiais e cívicas, notadamente a dos períodos revolucionários dos séculos XVIII e XIX, têm um papel distinto das festas do período medieval, pois assumem sobremaneira a função de exorcizar o esquecimento, enaltecendo a memória por meio de hinos, bandeiras, símbolos e imagens. Ela se converte em modelo de união e de ações coletivas regulamentadas e uniformizadas, com vistas voltadas de um lado, para fins políticos, como confirmar o regime atuante e avigorá-lo e, de outro, pedagógico, ensinar ao povo seu lugar social e o sentido de pertencimento. Esse modelo de festa está a serviço da memória e foi uma constante no calendário das comemorações revolucionárias¹⁵⁹.

¹⁵⁷ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

¹⁵⁸ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

¹⁵⁹ OZOUF, Mona. A festa: sob a Revolução Francesa. In: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. História: novos objetos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

Os exemplos de tipos de festas podem ser muitos, aliás, os motivos podem variar como vimos das comemorações para uma boa colheita até o exaltar da morte, como de fato acontecia em muitos autos medievais, cuja multidão enlouquecia num transe festivo ante a flagelação e a execução de condenados ou com a mesma intensidade nas cerimônias de execração e morte pela fogueira em praça pública dos hereges pelo Tribunal da Santa Inquisição. Johan Huizinga¹⁶⁰ em *O declínio da Idade Média*, uma obra recuperada hoje como exemplo de aproximação da História com a Antropologia - e também uma referência, porque não, para quem quer entender o universo das festas -, fala do “teor violento da vida” nesse período e que “a cruel excitação e a rude paixão suscitadas por uma execução constituíam uma importante base do alimento espiritual do povo”¹⁶¹.

Para Roger Chartier, seja da Igreja reformadora a Robespierre e Saint-Just, seja das oligarquias municipais medievais aos filósofos, a festa, com a condição de ser moldada ou canalizada por um dispositivo que a torne demonstrativa, é refletida como aquilo que pode exprimir, portanto, socializar, um projeto, de ordem do religioso ou do político. Daí seu papel como arma pastoral e como instituição cívica¹⁶².

Até bem pouco tempo atrás, as festas eram objeto restrito do estudo de folcloristas e antropólogos. Nas últimas décadas, elas têm sido avaliadas em várias frentes. Por meio das festas é possível investigar memórias, as identidades, os usos e costumes, os grupos sociais nas suas especificidades, as redes de sociabilidades, as relações mercadológicas e as formas de consumo. Por essa pluralidade de possibilidades as festas têm recebido a atenção de diversos campos do conhecimento. Para a História, o tema é um tanto quanto recente, uma vez que a festa era avaliada como um elemento secundário de pesquisa ou mesmo desconsiderada dentro da historiografia tradicional.

Nas últimas décadas, as manifestações culturais festivas passaram a se constituir objeto dos historiadores, despindo-se a questão acerca do movimento da festa, colocando-as no coração de sua própria historicidade, avaliada através de diferentes variáveis, tais como

¹⁶⁰ Huizinga é autor de outra importante obra que pode ser compreendida como relacionada à temática sobre a festa *Homo Ludens*. O eixo central da obra trabalha a ideia de que “o jogo é fato mais antigo que a cultura, pois esta, mesmo em suas definições mais rigorosas, pressupõe sempre a sociedade humana”. HUIZINGA, Johann. *Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 2008, p.3. Jean Duvignaud é bastante crítico à obra citada acima de Huizinga. Para Duvignaud é uma ilusão querer aproximar a “festa” do “jogo”, como o faz Huizinga, ao evocar “a festa, ele se reporta apenas às combinações de símbolos estabelecidos a tradicionais, combinações interpretadas e representadas ao jogo de máscaras ou as alucinações sagradas de que tratamos em outras palavras não referem-se a festa na sua realidade estranha a toda sociabilidade ou a própria destruição”. DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983, p. 73.

¹⁶¹ HUIZINGA, Johann. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1978, p. 15.

¹⁶² CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

morfologia, significados e sentidos¹⁶³. Para Chartier, como objeto histórico, a festa está no rol do trabalho do historiador, pois ela deixou o território do pitoresco e do anedótico para tornar-se um anunciado maior de clivagens, tensões e representações que interpõem uma sociedade¹⁶⁴.

Foi com a História Cultural que as festas passaram a ser avaliadas por sua dimensão simbólica e repleta de sentidos, por exprimirem conflitos e significados culturais específicos, pertinentes ao contexto histórico que as produz, pois por meio dela os grupos que instituem as sociedades assinalam seus valores e mesmos desejos. Mônica Martins da Silva em *A festa do divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis*, argumenta que a História considera a festa como objeto legítimo, uma admirável chance para a análise de uma sociedade, além de explanar a dinâmica da sociabilidade, apresenta elementos significativos para a compreensão da cultura e das relações de poder, de memória e de identidades¹⁶⁵.

Martha Abreu em *O Império do Divino* explica que a historiografia arrebatou as festas como um atrativo caminho para se conhecer a coletividade, suas identidades, valores e tensões, por meio de atitudes, dos comportamentos, dos gestos e do imaginário presente em suas celebrações¹⁶⁶. A despeito da possibilidade de se concentrar a análise nas preocupações com as continuidades e mudanças das próprias festas, sobretudo numa longa duração, de um lado Martha Abreu pondera como primordial notar que as festas são sempre recriadas e reapropriadas, carregando as paixões, os conflitos, as crenças e as esperanças de seus próprios agentes sociais. Ou seja, através das festas, pode-se apreciar melhor a coletividade e a época em que aconteceram. Sobremaneira, o historiador, na visão de Abreu, se depara com dois importantes desafios: refletir os significados e mudanças das festas em sua historicidade, entretanto, especialmente, compreender sua dinâmica relação com a experiência dos homens e mulheres que as tornaram, em alguma época e local, autênticas e concorridas¹⁶⁷. Por outro lado, para Chartier, a festa – como objeto histórico – se beneficiou da reabilitação do acontecimento, pois depois de terem explorado maciçamente a longa duração e as permanências, os historiadores, em particular os da tradição dos *Annales*, voltaram ao acontecimento. Na sua efemeridade e na sua tensão, com efeito, este pode revelar, tanto

¹⁶³ ABREU, Martha. *O Império do Divino: Festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

¹⁶⁴ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

¹⁶⁵ SILVA, Mônica Martins da. *A festa do divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 2001.

¹⁶⁶ ABREU, Martha. Op. Cit., 1999.

¹⁶⁷ Ibidem.

quanto as evoluções de longa duração ou nas inércias sociais e culturais, as estruturas que constituem uma sociedade ou uma mentalidade coletiva¹⁶⁸.

Bakhtin nos conta que a festividade (qualquer que seja o seu tipo) é uma *forma primordial*, marcante, da civilização humana. Não há razões para considerá-la nem explicá-la como um produto das condições e finalidades práticas do trabalho coletivo nem, interpretação mais banal ainda, da necessidade biológica (fisiológica) de descanso periódico. As festividades tiveram sempre um conteúdo fundamental, um sentido profundo, manifestaram sempre uma concepção de mundo. Os “exercícios” de regulamentação e aperfeiçoamento do processo de trabalho coletivo, o “jogo no trabalho”, o descanso ou a trégua no trabalho jamais chegaram a ser verdadeiras *festas*. Para que isso aconteça, é imprescindível um artifício a mais, vindo de outra esfera da vida corrente, a do espírito e das ideias. A sua sanção deve provir não do mundo dos meios e condições indispensáveis, mas daqueles dos *fins superiores* da existência humana, isto é, do mundo dos ideais. Sem isso não pode haver clima festivo¹⁶⁹

As festividades, de acordo ainda com Mikhail Bakhtin, mantêm uma relação marcada com o tempo. Nos seus alicerces, encontra-se invariavelmente uma concepção determinada e concreta do tempo natural (cósmico), biológico e histórico. Destarte, as festividades, em todas as suas fases históricas, vincularam-se a períodos de convulsão, de desordem, na vida da natureza, da sociedade e do homem. A morte e a ressurreição, a alternância e a renovação constituíram sempre os aspectos marcantes desse modelo de manifestação. E são justamente esses momentos – nas formas concretas das diferentes festas – que criaram o clima típico da festa¹⁷⁰.

Sob esse aspecto, Chartier tem pensamentos que encontram o de Bakhtin ao entender que a aparente unicidade da festa alude, de fato, às variadas diferenças que põem em cena a luta dos contrários e uma série de oposições: popular/oficial, rural/urbana, religiosa/laica e participação/espetáculo. Essas vertentes, distantes de anuir uma clara tipologia das cerimônias festivas, são elas próprias problemáticas, já que a festa é um mesclado que se propende congraçar os opostos (a noite e o dia, o inverno e a primavera, a morte e a vida). Por isso a festa não é um objeto histórico de contornos bem delineados¹⁷¹.

O francês Michel Vovelle foi um dos pioneiros a compor o campo historiográfico voltado para as festas, que para ele são uma maravilhosa arena de observação para o

¹⁶⁸ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

¹⁶⁹ BAKHTIN, Mikail. Op. Cit., 1999.

¹⁷⁰ BAKHTIN, Mikail. Op. Cit., 1999.

¹⁷¹ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

historiador¹⁷² (1987). Na obra *Ideologias e Mentalidades* ele relata ser a festa o momento de verdade em que um grupo ou uma coletividade projeta simbolicamente sua representação de mundo, e ainda cõa metaforicamente todos os seus conflitos. Vovelle ainda destaca quão dinâmicas são as festas, desconstruindo o *mito da imobilidade* que, durante muito tempo, foi norte no entendimento desse objeto. Segundo o historiador francês, da mesma maneira que não existe uma História imóvel, igualmente não há uma festa imóvel. A festa na longa duração, assim como a podemos analisar através dos séculos, não se constitui em uma estrutura fixa, mas em um *continuum* de variações, de transições, de inclusão com uma das mãos e afugentamentos com a outra¹⁷³. A festa é, portanto, um processo, um acontecimento cultural incompleto e dinâmico, onde ocorrem adaptações, oposições e trocas.

Além de Vovelle, inúmeros teóricos trataram de discutir festas. É certo, porém, que a bibliografia que trata sobre festas, notadamente escrita por historiadores, é ainda relativamente escassa. Nesse sentido, a História muito empresta o arcabouço teórico da Antropologia e da Sociologia para produzir suas reflexões.

Muitos dos historiadores citados ao longo desse trabalho, que se debruçam sobre a História Cultural, também fazem em algum momento referência às festas dentro do contexto da relação com a Antropologia ou imersas na discussão sobre cultura popular. Chartier se posiciona nesse sentido, falando da relação festa/cultura popular. A festa, para ele, é uma das ocasiões principais em que se atrelam, em termos de compromisso e de conflito, relações entre uma cultura designada como popular, ou folclórica, e as culturas dominantes. Desses embates, a festa não é o único lugar, mas um lugar inteiramente exemplar. É certo que ela se encontra no cruzamento de duas dinâmicas culturais: de um lado, a invenção e a expressão da cultura tradicional compartilhada pela maior parte; de outro, o anseio disciplinante e o projeto aculturante da cultura dominante. A festa “popular” foi pensada pelas culturas dominantes como um empecilho à afirmação de sua hegemonia religiosa, ética ou política. Em decorrência, ela foi mira de um trabalho, sempre recomeçado, visando destruí-la, desbastá-la, discipliná-la ou recuperá-la. Ela é, portanto, o *locus* de um conflito em que se afrontam, ao vivo, lógicas culturais conflitantes; por isso, ela autoriza uma apreensão das culturas “popular” e erudita nas suas intersecções e não somente por meio do inventário dos motivos que supostamente lhes são próprios. A festa é uma das formas sociais em que é plausível notar

¹⁷² VOLVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

¹⁷³ *Ibidem*.

tanto a resistência popular às injunções normativas quanto a remodelagem segundo os modelos culturais dominantes dos comportamentos das majorias¹⁷⁴.

A festa “popular”, para Roger Chartier, é objeto de um duplice anseio das elites, que ambicionariam preservá-la como lugar de observação e de memória e destruí-la como cadinho das extravagâncias¹⁷⁵. Nesse sentido, é interessante mencionar aquela que é considerada a primeira menção escrita sobre o bumba-meu-boi, publicada em 11 de janeiro de 1840 em Recife, Pernambuco, pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama no jornal *O Carapuceiro*, em que faz feroz crítica ao bumba-meu-boi, em que diz:

De quantos recreios, folganças e desenfados há nesse nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, um tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido Bumba-meu-boi. Um negro metido debaixo de uma baieta de boi [...] ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria¹⁷⁶.

A visão do Padre acerca da festa do bumba-meu-boi pode ser comparada com o discurso e as práticas da Igreja Católica, principalmente na Idade Média, retomando Chartier. Consideradas “lugar do espontâneo, da desordem, do desonesto, a festa, aos olhos dos moralistas cristãos, é a anticivilidade por excelência”¹⁷⁷.

A compreensão que Padre Lopes da Gama tinha do bumba-meu-boi perdurou durante muitas décadas, posição esta colhida e aceita por grupos que pouco o compreendiam. Michel de Certeau,¹⁷⁸ em a *Cultura no Plural*, no trecho da obra intitulada *A beleza do morto*, inicia falando que foi necessário que a ‘cultura popular’ fosse censurada, percebida como ameaçadora, para ser estudada, tornando-se, então, objeto de interesse porque seu perigo foi eliminado, convertendo-se posteriormente em fonte de estudo, inicialmente por folcloristas e, posteriormente por antropólogos e historiadores.

Nas falas dos Mestres mais velhos,¹⁷⁹ como Mestre Maleiro, do Riso da Mocidade; Mestre Raimundo, do Imperador da Ilha; Mestre Valdemar¹⁸⁰, do Terror do Nordeste; Mestre

¹⁷⁴ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

¹⁷⁵ Ibidem.

¹⁷⁶ GAMA, Padre Miguel do Sacramento Lopes da. *O Carapuceiro: 1832-1842*. 3 v. Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.

¹⁷⁷ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b, p. 27.

¹⁷⁸ CERTEAU, Michel de. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2003.

¹⁷⁹ Como nos lembra Ecléa Bosi: “a conversa evocativa de um velho é sempre uma experiência profunda: repassada de nostalgia, revolta, resignação pelo desfiguramento das paisagens caras, pela desaparecimento de entes amados, é semelhante a uma obra de arte. Para quem sabe ouvi-la, é desalienadora, pois constata a riqueza e a potencialidade do homem criador de cultura com a mísera figura do consumidor atual”. BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p. 82-83.

¹⁸⁰ Quando me reporto a informações sobre Mestre Valdemar e o grupo Terror do Nordeste são dados obtidos da observação não-participante realizada junto ao grupo.

João Bosco da Rocha, 73 anos, do Chapada do Corisco, há ênfase, até mais ou menos os anos de 1970, de uma certa “clandestinidade” das ações dos grupos de bumba-meu-boi, que pouco evadiam os espaços das comunidades onde se inseriam. Foi somente por um processo de valorização da cultura popular, a partir da década de 70, com uma política cultural em nível nacional; com as novas perspectivas historiográficas; e a celeridade no interesse da festa como objeto de pesquisa, que manifestações culturais como o bumba-meu-boi passaram a ser percebidas e trazidas à cena, abrindo-se a partir de então lugar para que elas aflorassem (juntamente com suas memórias).

Sob o ponto de vista de Chartier, o caminho mais interessante a ser tomado para a compreensão da dimensão festiva está em descobrir como o povo constituía sua parcela de existência autônoma dentro desse espaço constantemente remodelado, ao invés de apreciar primeiramente os desígnios e os comentários que os dominantes fundamentaram sobre a ela¹⁸¹.

Entretanto, estudar as festas, abarcando toda a sua pluralidade ainda é algo relativamente novo, principalmente entre os historiadores. As pesquisas recentes vêm explorando a festa muito além da própria festa, pois que ela não é uma e sim várias em uma só, vista pelo olhar do folião, dos moradores da comunidade, dos ambulantes, do turista, dos agentes institucionais, do empresário e do pesquisador. Cada qual contemplando a festa com distintos sentidos e significados. Em nosso país, a produção historiográfica vem caminhando neste sentido, como mostramos a seguir.

1.5 As festas no Brasil: um breve panorama historiográfico

No Brasil, os historiadores seguiram igualmente a tendência de valorização das festas como desdobramento da ampliação de eixos temáticos produzidos pela adoção, a partir dos anos de 1980, da História Cultural. A historiografia nacional que nascia sobre o tema dialogou com a corrente francesa, com a produção anglo-saxônica e a micro história italiana.

Não são novos os documentos referentes às festas brasileiras, desde o período colonial há registros deles, porém, somente de modo recente, a historiografia nacional vem (re) descobrindo as fontes que tratam desse objeto, tais como: relatos e trabalho produzidos por viajantes; cartas jesuíticas; processos da Santa Inquisição; cordéis e crônicas históricas; iconografia, obras variadas, o estudo dos folcloristas, fontes orais, entre outras. Toda essa

¹⁸¹ CHARTIER, Roger. Op. Cit. 2004b.

pluralidade de fontes passou a ser garimpada pelos historiadores brasileiros para se construírem novos trabalhos tendo por tema a festa.

É seguramente na década de 1990 que as pesquisas sobre as festas são catapultadas nas academias do País, não só com uma boa produção textual, mas também, ao mesmo tempo, com a realização de inúmeros seminários e encontros sobre a temática. István Jancsó e Íris Kantso foram os idealizadores da publicação *Festa: cultura e sociabilidade na América portuguesa*¹⁸², decorrência do Seminário de mesmo nome que ocorreu em 1999, na Universidade de São Paulo, e que reuniu os grandes vultos nacionais e internacionais especialistas em festas de diferentes ordens. A coletânea é tida como uma das mais significativas menções sobre festas dos séculos XVI ao XIX.

Um dos primeiros trabalhos que abordam as festas foi concretizado por Mary Del Priore, intitulado *Festas e utopias no Brasil colonial*, onde a historiadora avaliou as chamadas *festas-concessões*, consentidas e estimuladas pelo Regente Português ou mesmo pela Igreja Católica, para sancionar seus poderes e fazer à população da colônia obediente. Del Priore também enfatiza que as populações indígenas e africanas criavam subterfúgios para delinear nas festas traços particulares de suas variadas culturas, ressignificando as características “oficiais” do evento festivo¹⁸³. Essa constatação da autora é significativa quando me reporto a festa do bumba-meu-boi, pois ela traduz bem essa ideia de “transformação” de moldes da moral europeia e de suas regras, sejam sociais, religiosas ou políticas e lhe imprime características próprias da cultura do índio e do negro.

Trabalhando com o mesmo período de Mary Del Priore, José Ramos Tinhorão, em *As festas no Brasil Colonial*¹⁸⁴, principia sua fala contando que as festas de caráter coletivo – tal como hoje a do carnaval, por exemplo – eram impensáveis na ocasião da chegada ao Brasil de portugueses provenientes de uma Europa mal saída do controle teocrático da sociedade, por meio do conceito da responsabilidade pessoal ante o pecado, que conferia aos cristãos vigilância constante contra os impulsos pagãos-dionisíacos legados do mundo antigo. Assim, o que durante mais de duzentos anos se registra como aproveitamento coletivo do lazer na colônia americana portuguesa não seriam propriamente festas consagradas à fruição do impulso individual para o lúdico, mas momentos de sociabilidade festiva, propiciados ora por

¹⁸² JANCOSO, István; KANTOR, Íris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; FAPESP; Imprensa Oficial, 2001.

¹⁸³ DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁸⁴ TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

efemérides ligadas ao poder do Estado, ora pelo calendário religioso posto pelo poder espiritual da Igreja¹⁸⁵.

A historiografia brasileira explorou temas inusitados, até então com certo ineditismo, como a morte, por exemplo. A obra João José Reis, *A morte é uma festa*, explora, além da temática da morte, como o próprio nome acena, também a festa. Ela versa sobre os comportamentos humanos ante a morte, sobretudo as cerimônias fúnebres na Bahia, abrangendo o período do século XIX. O historiador baiano considera que as festas de santos se caracterizavam não somente pela devoção ritualística às entidades católicas, mas ao mesmo tempo se convertiam em espaço para a confraternização tendo ao fundo música, bailado, bombo, entre outros artefatos que aludem ao convívio entre o profano e o sagrado¹⁸⁶.

Nesse orbe de estudos sobre as festas, a História voltou-se para a análise dos textos de folcloristas brasileiros consagrados, como Câmara Cascudo¹⁸⁷, Sílvio Romero¹⁸⁸, Mello Morais Filho, entre outros, que produziram verdadeiros “diários etnográficos”, dos quais muitos trataram de descrever o bumba-meu-boi. *Festas e Tradições populares do Brasil*, de Mello Morais Filho¹⁸⁹, reeditada pelo Senado Federal, em 2002, é um bom exemplo de recurso apropriado por pesquisadores inquietos com a cultura popular. Os escritos de Mello Morais ganharam visibilidade no período de fins do século XIX e início dos XX por designar como formidáveis as manifestações culturais populares à discussão sobre nacionalidade, sem se furtar de abranger o legado cultural africano para a sociedade brasileira. Os levantamentos de Morais Filho serviram de fonte para obras grandiosas, como as de Gilberto Freyre nos anos 30, chegando a historiadores contemporâneos como Martha Abreu¹⁹⁰.

A recuperação dos textos de folcloristas por historiadores vem sendo feita com seu devido cuidado, compreendidos no tempo histórico que lhe são próprios, pois boa parte desses estudiosos eram membros de uma dita intelectualidade branca brasileira, cujas análises centravam-se na procura de formas oportunas ou nas procedências e categorizações. Como foi posto por Thompson, “o significado de um ritual só pode ser interpretado quando as fontes (algumas delas coletadas por folcloristas) deixam de ser olhadas como fragmento folclórico,

¹⁸⁵ TINHORÃO, José Ramos. Op. Cit., 2000.

¹⁸⁶ REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

¹⁸⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo; Edusp, 1984; *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001; *Contos Tradicionais do Brasil*. 10 ed. São Paulo: Global, 2001; *Vaqueiros e Contadores*. São Paulo: Global, 2005.

¹⁸⁸ ROMERO, Sílvio. *Contos Populares do Brasil*. São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1985.

¹⁸⁹ MORAIS FILHO, Melo. *Festas e Tradições Populares no Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2002.

¹⁹⁰ ABREU, Martha. Op. Cit., 1999.

uma ‘sobrevivência’, e são reinseridas no seu contexto total”¹⁹¹. Lição seguida pelos historiadores, inclusive os brasileiros.

Sigo na trilha da recente produção historiográfica brasileira que pensa a festa em seu contexto cultural mais amplo, dinâmico, ressignificada de sentidos em passo acelerado. No capítulo que segue teço um panorama da festa do bumba-meu-boi no Piauí.

¹⁹¹ THOMPSON, E. P. Op. Cit., 2001, p. 228.

II - O “MIOLO” COMO METÁFORA: a festa do bumba-meu-boi no Piauí

2.1 Os “sentidos” do Nordeste brasileiro para a formação da festa do bumba-meu-boi do Piauí

Neste segundo capítulo abordam-se questões e situações da festa do bumba-meu-boi no Piauí consideradas significativas para compreendê-la, como o contexto histórico-espacial em que está inserida, no caso o Nordeste brasileiro; assim como na comunidade onde é praticada, enfatizando as redes de solidariedade expressas nas diversas fases de sua produção durante o ano: a confecção dos instrumentos musicais, dos adereços, das indumentárias, do boi, a realização dos ensaios, do batismo e da morte do boi.

Não existem pesquisas convincentes que afirmem que o bumba-meu-boi tenha se originado no Nordeste do Brasil¹⁹², nem pretendo aqui ir à busca desta suposta “gênese” e, sim, historicizar como este contexto foi significativo na construção do imaginário sobre a festa. Entretanto, é uma realidade na literatura pertinente à temática fazer-se alusão ao espaço nordestino como berço desta manifestação cultural. Mas, embora ocorra de Norte a Sul do País, cada festa do bumba-meu-boi é única, com significados próprios para aqueles que a fazem ou a ela se relacionam. No Piauí não é diferente, há nuances e variantes do bumba-meu-boi, mesmo tendo certo enredo que se repete na teatralização da festa. Dou significância ao Nordeste brasileiro, porque afinal o Piauí se encontra nessa região e sua história está diretamente relacionada com este lugar/espço, onde os sujeitos levantam suas realidades e respondem ao espaço e ao lugar de modos distintos.

Nesse sentido, entendo como Tuan que "o lugar é um mundo de significado organizado"¹⁹³. Segundo ele, os lugares, da mesma maneira que os objetos, são centros de valor e apenas podem ser percebidos por meio da experiência das relações íntimas, próprias do residente (*insider*). O lugar torna-se fato, assim, a partir da nossa intimidade com o espaço, sem necessariamente estar vinculado a uma representação restrita.

¹⁹² Há os que defendem, como Pereira da Costa, em seu Folk-lore Pernambucano, que o bumba-meu-boi tenha surgido da colonização das terras do que hoje é o estado do Piauí, através das primeiras doações de sesmarias feitas pelo Governador de Pernambuco. Para ele, a modinha que se reproduz abaixo seria um indicativo a esse respeito: O meu boi morreu/Que será de mim/Manda buscar outro maninha/Lá no Piauí. Para Pereira da Costa, “seja como for, o que não resta dúvida, é que o bumba-meu-boi é uma rapsódia do Norte, e puramente brasileira, sem afinidade de imitações estranhas”. COSTA, F. A. Pereira da. Folk-lore Pernambucano. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974, p. 46.

¹⁹³ TUAN, Yi-Fu. Espaço e lugar: a perspectiva da experiência. São Paulo: Difel, 1983, p. 198.

Para Tuan lugar e espaço não são sinônimos. Espaço é uma concepção mais abstrata que lugar, pois o que principia como espaço qualquer se transforma em um lugar à medida que o conhecemos melhor e o dotamos de valor¹⁹⁴. De forma semelhante articula Michel de Certeau¹⁹⁵, para quem o lugar é um espaço próprio e o espaço um lugar praticado, devendo-se entendê-los dentro de uma dinâmica que não pode ser abreviada a uma condição de polarização entre eles, porquanto um implica o outro.

Ainda recorrendo a Tuan, ele lembra que existe uma profunda relação entre experiência e tempo, já que o discernimento de lugar dificilmente é contraído pela simples ação de passarmos por ele. O lugar é uma apropriação afetuosa que o tempo preencheu de significação num espaço indiferente. Para o autor "a sensação de tempo afeta a sensação de lugar. Na medida em que o tempo de uma criança pequena não é igual ao de um adulto, tampouco é igual sua experiência de lugar"¹⁹⁶.

Penso então o Nordeste brasileiro como espaço/lugar resultado das experiências de sujeitos variados que foram assimiladas e reelaboradas ao longo do tempo. Dentro dessas experiências está a festa do bumba-meu-boi e todo o seu universo de significações.

De acordo com uma ampla bibliografia que trata do Nordeste, abordada ao longo do capítulo, no empreendimento da colonização, ele teria tido papel significativo de vincular as novas terras da América aos circuitos de comércio mundial em razão da produção açucareira. O clima quente e úmido da região tropical, a fecundidade do solo (massapé), a disponibilidade de colossais extensões de terras, a proximidade com o continente europeu, foram os fatores necessários para o desenvolvimento do plantio da cana-de-açúcar e o que dela se extraía.

Em pouco tempo os “engenhos de açúcar” se espalhavam por boa parte do litoral nordestino, não somente caracterizados como um núcleo composto por edificações e instalações onde se desempenhava a produção de açúcar, mas também instituídos como o contíguo das lavouras, as terras não cultivadas, a casa-grande, na qual residia o senhor de engenho e sua família, a capela, na qual se operavam as práticas religiosas, e a senzala, o ambiente rudimentar que abrigava os escravos. Portanto, era a principal unidade econômica e social da colonização portuguesa nos séculos XVI e XVII. No próêmio da obra *Cultura e opulência do Brasil* de André João Antonil, se diz:

Quem chamou às oficinas, em que se fabrica o açúcar, *engenhos*, acertou verdadeiramente no nome. Porque quem quer que as vê, e considera com a reflexão

¹⁹⁴ TUAN, Yi-Fu. Op. Cit., 1983.

¹⁹⁵ CERTEAU, Michel de. A invenção do cotidiano: artes de fazer. Vol. I. Petrópolis: Vozes, 2001

¹⁹⁶ TUAN, Yi-Fu. Op. Cit., 1983, p. 206.

que merecem, é obrigado a confessar que são um dos principais partos e invenções do engenho humano, o qual, como pequena porção do Divino, sempre se mostra, no seu modo de obrar, admirável¹⁹⁷.

Na clássica obra *Casa-Grande e Senzala*, Gilberto Freyre¹⁹⁸ mostra a casa-grande, sede principal dos engenhos, como centro da vida social e símbolo do poderio dos senhores de terras e como modelo da organização. De acordo com Freyre,

A casa-grande, completada pela senzala, representa todo um sistema econômico, social, político: de produção (a monocultura latifundiária); de trabalho (a escravidão); de transporte (o carro de boi, o bangüê, a rede, o cavalo); de religião (o catolicismo de família, com capelão subordinado ao páter-famílias, culto dos mortos, etc.); de vida sexual e de família (o patriarcalismo polígamo); de higiene do corpo e da casa (o 'tigre', a touceira de bananeira, o banho de rio, o banho de gamela, o banho de assento, o lava-pés); de política (o compadrismo). Foi ainda fortaleza, banco, cemitério, hospedaria, escola, santa casa de misericórdia amparando os velhos e as viúvas, recolhendo órfãos¹⁹⁹.

A obra *Casa-Grande e Senzala* tem como cerne de análise o Nordeste da produção de açúcar. A preocupação central do estudo está bem localizada nessa região e, portanto, é errôneo ampliá-la para as outras regiões da Colônia que tinham características diversas em relação ao Nordeste, mesmo tendo elementos comuns como o latifúndio e mão de obra escrava. Como exemplo, a economia mineradora do século XVIII que teve uma composição econômico-social díspar, não obstante utilizar escravo como principal força motriz.

Da dinâmica econômica estabelecida no Nordeste se desdobrou outra, a social, centrada no escalonamento da oposição senhores e escravos, a partir da qual todos os demais grupos sociais definiam-se de acordo com seu grau de proximidade ou distância desses polos, presentes nas redes de sociabilidade tanto dos engenhos como depois nas grandes fazendas. Os papéis dessas relações se exprimiam não somente pela força das demandas econômicas, mas também pela marcante coexistência das culturas portuguesa, africana e indígena. A amalgamação dessas três populações e suas culturas criaram hábitos e costumes *sui generis*, que vicejaram a forma de ser da população nordestina e boa parte de suas manifestações

¹⁹⁷ ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976, p. 69.

¹⁹⁸ Há inúmeros textos que analisam a obra *Casa-Grande e Senzala*, abordando, por exemplo, as contradições acerca da ideia de raça e cultura, das relações entre senhores e escravos e outros fatores. Não pretendo aqui fazer esta exposição, mas reporto o leitor a ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. *Guerra e paz: casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994; BURKE, Maria Lúcia Palhares. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: Unesp, 2005, e VAINFAS, Ronaldo. *Sexualidade e Cultura em Casa Grande e Senzala*: In Gilberto Freyre. *Casa Grande e Senzala*. Edição crítica organizada por Guillermo Giucci et al. Madrid. Archivos/UNESCO, 2002.

¹⁹⁹ FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. 29 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994, p. 53.

culturais²⁰⁰. As características econômico-sociais do Nordeste são significativas para a compreensão da festa do bumba-meu-boi, pois ela toma de empréstimo inúmeros elementos do universo agrário colonial.

Quando Gilberto Freyre explica que a sociedade que se formou nos trópicos foi adversa daquela matriz europeia, porque fomentada por múltiplos valores, ele está explicitando uma linha pensamento que se insere nas teorias culturalistas, que tanto o influenciaram na constituição de suas obras e informam que, quando há uma conjunção inovadora de diferentes culturas, com o passar do tempo, elas produzem antagonismos ou desacordos que sofrem reelaborações dos valores plurais culturais, gerando então uma cultura distinta daquelas que compunham as originais²⁰¹.

Para Freyre, “a casa-grande, embora particularmente ao engenho de cana, ao patriarcalismo nortista, não se deve considerar expressão exclusiva do açúcar, mas da monocultura escravocrata e latifundiária em geral”²⁰². Além dos engenhos, outras unidades produtoras se assentaram naquela definição de “casa-grande” e das relações que a cercaram, não obstante com algumas variações adaptando-se à realidade econômica e social, é o caso das fazendas de gado, que iniciaram suas atividades e cresceram em proporção e tamanho de acordo com as demandas da colônia.

O açúcar foi, sem dúvida, o mais destacado produto produzido no Brasil no período colonial, do ponto de vista de Portugal. Entretanto, ele não foi exclusivo, a civilização do açúcar coexistiu com a civilização do gado e do couro. Para Caio Prado Júnior, no incremento da economia colonial brasileira, é crível assinalar duas esferas diversas de produção: a primeira voltada para os grandes produtos de exportação, tendo a cana-de-açúcar como ícone deste modelo; e, a segunda, voltadas para o mantimento dessas economias de exportação, designadas também de economias subsidiárias, nas quais se inclui a atividade pecuária²⁰³.

Empregado para dinamizar o engenho, como veículo de pessoas e cargas, como nutrimento e como matéria-prima no feitiço de roupas e utensílios domésticos, o gado foi trazido à colônia logo nas expedições desbravadoras. As primeiras cabeças aportaram no

²⁰⁰ A originalidade da cultura brasileira em função de reunir tantos elementos de diferentes culturas, reflete-se na caracterização das festas que foram nascendo desse ambiente polivalente. Jean Duvignaud diz que a festa corta uma sequência, ela rompe o encadeamento dos acontecimentos que a ideologia histórica europeia nos presta como lógico e insuperável. Entretanto, na prática antropológica ou sociológica, evidencia-se que a vida coletiva é realizada com o inesperado e o inelutável e que a experiência comum faz romper em fragmentos, no tempo e no espaço, as belas construções unitárias, estruturais ou funcionais. DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Edições Universidade Federal do Ceará; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.

²⁰¹ FREYRE, Gilberto. Op. Cit., 1994.

²⁰² *Ibidem*, p. 65.

²⁰³ PRADO JÚNIOR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Brasil, na capitania de São Vicente, em 1534, vindas do arquipélago de Cabo Verde. A partir de 1550, por ordem de Tomé de Sousa, uma remessa de gado foi enviada à capital da colônia, Salvador, espalhando-se dali para diferentes regiões.

De acordo com Gilberto Freyre, na obra *Nordeste: a influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*, o cavalo não foi o animal mais útil para o senhor de engenho, “o aliado fiel do escravo africano no trabalho agrícola, na rotina da lavoura de cana, na própria indústria de açúcar, foi o boi; e esses dois - o negro e o boi - é que foram o alicerce vivo da civilização do açúcar”²⁰⁴. Alguns autores citados por Freyre, ao longo da obra destacam esses “préstimos” do boi, muito mais do que o cavalo: o boi se configura como perfeito companheiro para o homem, pois ele lavra melhor, é mais dócil, é obediente nas moendas, resistente, mesmo que se mova vagarosamente pisa com regularidade e constância, dava menos trabalho, era mais livre de doença e, quando velho ou sem utilidade para o trabalho por algum motivo ou acidente, servia para o *beef*. A singular vantagem do cavalo estava na sua ligeireza²⁰⁵.

Esse “embate” entre o cavalo e o boi, recorda-nos um pouco, diz Gilberto Freyre, o que se pode estabelecer, no caso do Brasil e de sua colonização agrária, entre os préstimos do índio nômade, que foi um tipo de cavalo pelo seu espírito de agitação, de ligeireza como homem menos sedentário e mais guerreiro, e os préstimos do negro, espécie de boi, pela sua adaptabilidade à rotina da lavoura, à sedentariade e ao vagar do trabalho agrícola. O negro foi, de fato, o pé-de-boi da colonização agrária do Brasil. Sem ele, a colonização do Nordeste pela cana-de-açúcar não se teria concretizado tão solidamente²⁰⁶.

No início, pela utilidade na lida, os rebanhos foram criados junto aos engenhos, em quintais, como atividade subsidiária. Por não ser objeto de valia econômica para exportação, como era o açúcar, o gado, que abastecia apenas um mercado interno modesto, foi com o tempo sendo “empurrado” para terras distantes dos engenhos, pois, não obstante a carne e o couro fossem significativos sob inúmeros aspectos, não se destinavam à exportação, e, assim, a metrópole não tinha empenho nesses produtos, e nem aspirava outro tipo de atividade concorrente em regiões propícias à produção do açúcar, já que esta por si só rendia vultosos

²⁰⁴ FREYRE, Gilberto. *Nordeste: a influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7 ed. São Paulo: Global, 2004, p. 104.

²⁰⁵ *Ibidem*.

²⁰⁶ *Ibidem*.

lucros. A “interiorização” dos rebanhos foi formalizada pela Carta Régia de 1701²⁰⁷, que proibia a criação de gado a menos de 10 léguas da costa.

A pecuária era necessária, sem dúvida, por ser força de tração nos engenhos, meio de transporte (trapiches), e estar vinculada à economia de subsistência, provia couro e carne para o consumo interno das grandes propriedades. A atividade pecuarista, desenvolvida primeiramente adjacente à produção do açúcar no litoral, foi se deslocando para o coração do sertão, onde se formavam imensos criatórios²⁰⁸. A instalação de um curral de gado não impunha de início consideráveis investimentos, como os engenhos de açúcar. Uma vez instalada, a fazenda demandava uma quantidade relativamente pequena de vaqueiros e agregados para mantê-la.

Câmara Cascudo em *Vaqueiros e Cantadores* descreve de maneira sucinta o que representou a criação de gado.

Para o Nordeste a pastorística fixou a população. Os velhos “currais de gado” foram os alicerces pivotantes das futuras cidades. As fazendas coincidem como denominadoras das regiões povoadas [...]. Das margens do Rio São Francisco vieram vaqueiros e povoaram as sesmarias requeridas, de léguas e léguas, pelos capitães-mores pernambucanos e baianos. A guerra dos índios no século XVII, determinando a ida de centenas de homens nas forças de repressão, antecipou a penetração de terras entregues aos silvícolas. As fazendas se multiplicaram. O gado era tudo. Capistrano de Abreu chama de a “era do couro” porque o couro significava quase a própria economia da época. A pecuária dava, como na Grécia antiga, o sentido de riqueza e de força social. A figura máxima era o fazendeiro, com sua gadaria, seus vaqueiros e trabalhadores do eito. A fazenda não exigia tantos braços quanto a lavoura. O trabalho era o mesmo para todos, vaqueiros, donos de fazendas e escravos. O isolamento, a distância dos centros que se iam civilizando fazia daquela pequenina população entregue aos cuidados de um homem, um mundo que se bastava²⁰⁹.

Foi justamente Capistrano de Abreu em *Capítulos de História Colonial* o primeiro a olhar primeiramente para o sertão do Brasil e a valorizá-lo como espaço privilegiado para a construção da História do País. Sobre a chamada “era do couro” escreveu:

²⁰⁷ Para Linhares, o decreto de 1701 indicava uma política clara de ater em áreas próprias e proteger as três paisagens que passarão a configurar a economia rural da Colônia: a grande lavoura; a lavoura de /abastecimento; e a pecuária extensiva. LINHARES, Maria Yedda Leite. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil (Séculos XVII e XVIII). Disponível em: www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg2-6.pdf. Acessado em 22/11/2009.

²⁰⁸ Linhares explica que a progressão da fazenda de gado para a fronteira aberta implica além de questões econômica e prática no tocante à garantia das áreas do litoral da Bahia e de Pernambuco para a grande lavoura e, neste caso, se justifica a ideia de caráter periférico, embora não autônomo, do sertão como retaguarda do litoral agroexportador, ao mesmo tempo, em termos políticos, a Coroa assegurar a ocupação do território naquele início da colonização e garantir o padrão de acumulação, então vigente. LINHARES, Maria Yedda Leite. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil (Séculos XVII e XVIII). Disponível em: www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg2-6.pdf. Acessado em 22/11/2009.

²⁰⁹ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit., 2005, p. 116.

De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água; o mocó ou alforge para levar comida, a mala para guardar roupa, mochila para milhar o cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os bangüês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz²¹⁰.

O gado vai paulatinamente transformando-se em considerável fator da economia colonial, quer como mão-de-obra auxiliar dos escravos nos engenhos de açúcar, quer como produtor de nutrimento (carne e leite, principalmente) para as populações das fazendas e povoados. Subsiste, sobretudo, como elemento de interiorização nacional.

O Ciclo do Gado, principiado na Bahia, segue duas rotas distintas, especialmente no século XVII, ladeando as sinuosidades do rio São Francisco. A primeira ascende o rio em comboio pelo seu curso; a segunda, após alcançá-lo, ultrapassa-o no sentido Norte até chegar ao Piauí, "o grande produtor de gadaria", segundo Câmara Cascudo²¹¹. No Piauí, as fazendas eram estabelecidas em função de boas condições: mais chuvas, rios permanentes²¹² e conseqüentemente, melhores pastos. A partir do rio Parnaíba e do litoral, o boi chega ao Maranhão, espalhando-se por todo o estado - onde também existiam pastos bons e água -, passando depois para o Ceará, fechando o cerco com a primeira direção, vinda de Pernambuco.

A historiografia brasileira que se refere à colonização da região Meio Norte do Brasil, de uma maneira geral, considera como fator primordial desse processo a dilatação dos currais. É certo que coube à pecuária fazer ver o colono o valor econômico dessas terras, tidas até esse momento como carentes de riquezas minerais e pouco prósperas à lavoura de exportação. Todavia, para além dos fatores meramente econômicos, é plausível identificar aqueles de ordem política. Se por um lado, ocorria o aumento dos currais nos sertões de dentro, por outro, encontrava-se a Coroa portuguesa cuidadosa em relação às oportunidades que resultariam na segurança do Estado do Maranhão, e em povoamentos dos vales do Paraíba e Paraim²¹³.

²¹⁰ ABREU, Capistrano de. Capítulos de História Colonial: 1500-1800. Brasília: Senado federal, 1998, p. 170.

²¹¹ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit., 2005.

²¹² Na história do desenvolvimento econômico e das cidades, os rios foram partes indispensáveis, através deles a expansão e a sustentação da pecuária não teriam sido possíveis, assim como a agricultura ea condução de mercadorias. Para Gilberto Freyre, muito do Brasil agrário se deve aos rios, sobretudo os menores, que auxiliaram na moenda da cana, a encher as várzeas, a enverdecer os canaviais, a transportar os produtos do campo, a servir a população fixada às suas margens de inúmeras maneiras. FREYRE, Gilberto. Casa-Grande e Senzala. 29 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

²¹³ BRANDÃO, Tânia Maria Pires. O escravo na formação social do Piauí: perspectiva histórica do século XVIII. Teresina: Editora da UFPI, 1999.

O desbravamento do Piauí²¹⁴ principiou ainda no limiar do século XVII, mas só no século XVIII foi verdadeiramente colonizado. Nos primeiros tempos da colonização portuguesa essas “bandas” não despertaram interesses significativos, pois havia outras prioridades, como os engenhos, por exemplo, e a busca constante pelo tão sonhado ouro. As terras onde hoje se situa o Piauí eram apenas corredor migratório de exploradores que estavam reconhecendo a região.

A colonização do território piauiense foi empreendida por dois Domingos, o Jorge Velho e o Afonso Mafrense. O primeiro, um bandeirante paulista, adentrou em terras piauienses e nos “cantões” construiu benfeitorias, lavrou a terra, levantou currais para a criação de gado, sem, contudo, se fixar à terra, logo seguindo para o desbravamento de terras e aprisionamento de nativos em outras regiões. Os assentamentos tinham a função de se tornarem pontos de apoio a essas tropas.

Raimundo Nonato de Santana Monteiro, em *Evolução histórica da economia piauiense*, nota que as doações das primeiras sesmarias, no século XVII, ligam-se à história do gado e de sua expansão, no Piauí. Com elas, a Coroa pretendia o aproveitamento da terra, com irrestrito predomínio das atividades rurais. O processo de ocupação e povoamento da terra, dessa forma, foi o centro em torno do qual se desenvolveu a linha de evolução do Piauí²¹⁵.

O outro Domingos que atingiu terras piauienses foi Afonso Mafrense, aquele que efetivamente iria colonizar essa região. As fazendas de gado abriram definitivamente veredas para a ocupação do estado do Piauí, delimitando seus contornos. Os grandes latifúndios originados pela doação de sesmarias se tornariam amplos criatórios de gado e a partir desse núcleo, nasceriam muitas vilas e cidades. Como o Piauí não reunia condições favoráveis à lavoura da cana de açúcar, mas à pecuária, foi considerado, como diz Luiz Mott, durante o período colonial “o curral e o açougue do Brasil”²¹⁶.

De acordo com a historiografia clássica que trata da história da economia do Brasil, com destaque para as obras de Caio Prado Júnior, *História econômica do Brasil*²¹⁷, de Celso

²¹⁴ Teço considerações sobre a história do Piauí por compreender que a organização econômica, política e social das fazendas de gado no estado atribuíram marca significativa na sociedade piauiense. Nas falas de Mestres e brincantes se evoca, em alguns momentos, essa relação da história do estado e a festa do bumba-meu-boi. Nessa narrativa não há, entretanto, a intenção de se reportar a uma suposta ligação do Piauí com as origens da festa.

²¹⁵ MONTEIRO, Raimundo Nonato de Santana. *Evolução histórica da economia piauiense*. 2 ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras – Convênio com o Banco do Nordeste, 2001.

²¹⁶ MOTT, Luiz R. B. *Piauí colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985, p. 71.

²¹⁷ PRADO JR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

Furtado, *Formação econômica do Brasil*²¹⁸ e de Roberto Simonsen, *História Econômica do Brasil (1500/1820)*²¹⁹, as regiões produtoras de gado tiveram uma diferença básica referente à mão-de-obra utilizada para a lida nas fazendas. Via de regra, o vaqueiro nordestino é caracterizado como homem livre, não-proprietário, índio, mulato ou negro liberto, encarregados das boiadas, cujo “pagamento” era feito com uma parte das crias. Sob essa perspectiva, um trabalho realizado em regime de parceria por homens livres, conduziam a propriedade das terras, designados pelos proprietários das fazendas.

A visão clássica da historiografia sobre a pecuária nordestina parte de uma errônea noção de ser esta atividade inconciliável com o uso de mão-de-obra escrava, sob o argumento da dificuldade de se instaurar todo um sistema de vigília tal qual existia nos moldes do regime de *plantation*. A historiografia brasileira das últimas décadas aponta que, no trabalho vinculado à pecuária, os escravos comumente labutavam em par com seus senhores, numa perspectiva que amenizava o cuidado com o cativo, quer por serem em quantidade reduzida e estarem em senzalas menores, quer por estarem em relação estreita com o dono da fazenda.

Para Tânia Brandão, a predominância do latifúndio pecuarista e a vigência da escravidão no contexto piauiense²²⁰ indicam a possibilidade de aplicação do modelo colonizador brasileiro, cujas características fundamentais são a grande propriedade, uma estrutura econômica respaldada numa única atividade e o emprego do trabalho escravo. Para a autora, se, por um lado, a historiografia tradicional assinala trabalho de caráter livre nas fazendas, por outro, há os que contestam esta visão, alguns avaliam a concomitância em algumas regiões da existência de trabalho escravo e livre.

No caso piauiense²²¹, Tânia Brandão cita um dos grandes historiadores do estado, Odilon Nunes e sua clássica obra *Pesquisas para a história do Piauí*, e “faz referência a índios e negros escravizados nas diferentes etapas da economia piauiense até 1888”²²². A visão de Odilon Nunes estaria no âmbito da proposta revisionista da história do Brasil e cita também Jacob Gorender e Luiz Mott, que deram maior divulgação à questão, passando a

²¹⁸ FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 14 ed. São Paulo: Nacional, 1976.

²¹⁹ SIMONSEN, Roberto. C. *História Econômica do Brasil (1500-1820)*. Brasília: Senado Federal, Vol. 34, 2005.

²²⁰ Tânia Brandão explica que o caso de um escravo assumir a função de vaqueiro e gerenciador da fazenda sugere que ele havia conquistado a confiança do senhor, mesmo que este não se sentisse comovido o bastante para lhe conferir a alforria. O tratamento distinto dado a este tipo de escravo, contudo, se não suprimia, pelo menos abrandava as rivalidades entre senhores e cativos. BRANDÃO, Tânia Maria Pires. *O escravo na formação social do Piauí: perspectiva histórica do século XVIII*. Teresina: Editora da UFPI, 1999, p. 165.

²²¹ Ver também a obra de LIMA, Solimar Oliveira Lima. *Braço Forte: trabalho escravo nas fazendas da nação no Piauí (1822-1871)*. Passo Fundo: UPF, 2005.

²²² BRANDÃO, Tânia Maria Pires. *Op. Cit.*, 1999, p.55.

prevalecer a tese de que o escravismo foi uma das principais características da estrutura socioeconômica do Piauí durante a fase colonial²²³.

De fato, Luiz Mott, ao focar o sertão piauiense, nega, por exemplo, que os indígenas fossem mais propensos ao labor com gado e o trabalho servil na atividade pecuária sertaneja. Maria Yedda Leite Linhares, também segue na linha de que não se sanciona a versão que vê no índio o recurso de mão-de-obra espontânea e “culturalmente” adaptada ao trabalho nas fazendas de gado, nem tão pouco de que nestas fazendas predominava o trabalho livre, pois que a escravidão não teria tido sentido na liberdade que marcava o trabalho de vaqueiros e peões²²⁴.

Seja como for, é fato que a criação de gado atravessou a história do Nordeste do Brasil e, em especial, a do Piauí. E que a figura do boi se entrelaça à figura do homem, ocupam o mesmo espaço, enfrentam os mesmos desafios. Por ser útil sob tantos aspectos, adaptável às intempéries, notadamente do sertão, o boi passa a ser tomado como um exímio animal, relacionado à força física, à virilidade e à obstinação. É associado à humildade e à tranquilidade. Para Gilberto Freyre, vagarosos, mais constantes, os pobres bois não tinham nenhum luxo para se alimentarem, uma capacidade quase mística, segundo ele, para o sofrimento, para a rotina, para o serviço do homem. O escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para seus dias mais tristes e para os seus trabalhos mais penosos²²⁵.

É inegável que a festa do bumba-meu-boi é marcada pelo enaltecimento místico do boi em razão das condições em que acontece essa relação homem/animal²²⁶. Primeiro nos engenhos, depois na atividade pecuária. E mesmo compreendendo dentro do debate historiográfico recente que a escravidão predominou nas fazendas de gado, é plausível pensar como Câmara Cascudo quando sublinha que a criação escampada, ao mesmo tempo beneficiada pelo clima, tipo de solo e de vegetação, promoveu o aprimoramento do trabalho do vaqueiro, além de oferecer ao homem um arrebatamento de liberdade, o que era um chamamento à iniciativa e às forças vivas da imaginação e da inventiva pessoal²²⁷.

Se se é possível identificar na festa do bumba-meu-boi elementos generalizantes que cortam inúmeros espaços e tempos históricos, como a morte e a ressurreição, associada ao reiterar dos ciclos naturais da vegetação, a relação homem/boi no Brasil teria razões

²²³ BRANDAO, Tânia Maria Pires. Op. Cit., 1999.

²²⁴ LINHARES, Maria Yedda Leite. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil (Séculos XVII E XVIII). Disponível em: www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg2-6.pdf. Acessado em 22/11/2009.

²²⁵ FREYRE, Gilberto. Op. Cit., 2004

²²⁶ LOPEZ, Telê Porto Ancona. Mário de Andrade: Ramais e Caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

²²⁷ CASCUDO, Luís da Câmara. Op. Cit., 2005.

assentadas em nosso contexto histórico particular. Mesmo havendo teóricos, como Marques, que rejeitam ou censuram esta “gênese” nacional, declarando uma outra universal²²⁸, como Azevedo Neto, por exemplo, que ao mesmo tempo, enfatiza a importância das relações entre o ser humano e o bicho como ocasionador da ideia fundante da festa do bumba-meu-boi²²⁹.

Para Gilberto Freyre, quando depois o boi se associou aos dias alegres do negro - os de dança, de cachaça, de festa²³⁰ - na figura do bumba-meu-boi, “é natural que o negro tenha feito desse drama popular um meio de expressão de muita mágoa recalcada: a glorificação do boi, seu companheiro de trabalho, quase seu irmão”²³¹. Ele continua dizendo que já houve quem avistasse no bumba-meu-boi a sátira dolente do negro e do índio oprimidos contra a arrogância do branco. Freyre vê aí excesso e um pouco de retórica. O que mormente se sente neste drama popular do Nordeste - quem sabe de longínqua origem bântu, segundo a ideia de Artur Ramos sobre as festas populares do boi, mas aqui avivado por influências claramente regionais - é a glorificação da figura do boi; sua exaltação; sua apologia. “O cavalo fica um ‘maricas meu bem’”²³². A glorificação do boi é que se torna a nota dominante do drama.

Há através do drama uma evidente identificação do boi com o negro; negro se sente no boi; não se sente no cavalo. No cavalo ele sente o animal meio maricas do senhor; o animal cheio de laços de fita e mesureiro; o animal “abaianado”, isto é urbanizado, civilizado, capaz de graças e medidas de que é incapaz o cavalo rústico e não apenas o boi²³³.

Se Freyre enquanto teórico pronuncia que o bumba-meu-boi se identificaria mais com os negros, na fala de um dos sujeitos entrevistados, Seu Mauro, há uma perspectiva semelhante. O bumba-meu-boi em seu início era uma brincadeira de negros, diz Seu Mauro, os índios passaram a fazer parte posteriormente. Na sequência se selecionou um fragmento da narrativa do amo do boi do Touro da Paz onde apresenta o que seria parte do “auto” do

²²⁸ Em seus Contos Tradicionais do Brasil, Luís da Câmara Cascudo descreve o conto do “Boi Leirão” que em alguns trechos lembra o enredo do bumba-meu-boi. Interessante é a nota ao final do conto retratando a semelhança da tradição em outros países como em Portugal, Espanha, Ilha da Madeira, Itália, França e alguns países do oriente, mostrando o caráter universal do boi. CASCUDO, Luís da Câmara. Contos Tradicionais do Brasil. 10º ed. São Paulo: Global, 2001.

²²⁹ MARQUES, Francisca Ester de Sá. Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

²³⁰ De acordo com Carlos Rodrigues Brandão, durante muito tempo, em todo o Brasil, foi costume viver o próprio trabalho coletivo como uma ocasião de festejar. Os nossos mutirões rurais do passado e também de um passado recente, ainda vivo em determinadas regiões do País, constituíam uma festiva e cerimonial celebração de solidariedade entre as pessoas. BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Introdução. In: FERREIRA, Cláudia Márcia. Festas populares brasileiras. São Paulo: Pioneira, 1987a.

²³¹ FREYRE, Gilberto. Op. Cit., 2004, p. 106.

²³² Ibidem, p. 107.

²³³ Ibid. Id.

bumba-meu-boi e justifica os ensejos para ser esta manifestação cultural relacionada primeiramente aos negros.

O bumba-meu-boi, ele não tinha índio²³⁴ [...] o bumba-meu-boi, tem muita gente que não concorda, mas vem com os vaqueiros, eu venho dizendo [...] Depois de muito tempo, um se vestiu de índio, um caboclo de pena, aí ficaram brincando na frente do boi, caboclo índio, caboclo guerreiro, caboclo de pena [...] O original que começou há muitos tempos atrás. Aí começou a padronizar [...] Outros local diz que foi o índio que fez o boi! Negativo! Naquele tempo [...], há duzentos anos atrás, o índio tinha acesso ao boi? Quem tinha acesso a boi era a fazenda, a classe pobre, que lá botava dentro da fazenda. A renda do Piauí só era gado e cana-de-açúcar, certo, era o lugar que mais tinha fazenda, quer dizer no setor do Brasil, era o Piauí, todo mundo era impulsionado por fazenda, que era a única renda do nosso estado, era só o gado e a cana-de-açúcar, entônçe, como é que o índio ia fazê esse boi lá? Se ele não sabia como era o boi, ele não sabia como era a dança. Que a dança do boi do Piauí, segundo me contaram, muitos que já me contou até morreu já, que Deus tenha eles, o boi foi surgido por um presente que foi feito para o Senhor Amo, amado, adorado e idolatrado, pro dono da fazenda grande, que tava aniversariando e não tinha nada que dá.

- Que meu amo,nóis num temo nada que lhe dá!

- Mas nósis vamo lhe dá uma coisa.

- E o que é, rapaz?

- É a dança do boi!

- E como é essa dança do boi?

- A dança do boi é todo mundo batendo um pau, treco treco treco, os tambor batendo.

E isso foi a noite todinha, feito de esteira e uma caveira, e na frente do boi, tinha Chico, muitos e muitos anos atrás, quando surgiu a brincadeira do bumba-meu-boi.

O índio participou como eu lhe disse, um se vestiu de caboclo índio na brincadeira do boi, se vestiu de caboclo de fita, aí acharam bonito, aí padronizou, tanto de um lado, quanto do outro, ficou os três: caboclo índio, caboclo guerreiro, caboclo real, mas muita gente diz que já tem uns livro aí que foi o índio que inventou o boi [...] Não é não!²³⁵

Carlos Eugênio Pôrto, em *Roteiro do Piauí*, define que

Tudo o que diz respeito à história do Piauí está indissolúvelmente ligado à pecuária. O comércio do gado orientou os movimentos administrativos dos governos, impondo-lhes uma política econômica toda baseada no comércio da carne e do couro do boi. Foi a chamada ‘civilização do couro’, que evoca brilhante fase da estrutura econômica do Estado. O boi do Piauí consolidara-se no mercado nacional, incorporando-se ao folclore e recendo homenagens de escritores e poetas²³⁶.

²³⁴ Mestre Raimundo, do Imperador da Ilha, dá outra versão sobre o grau de participação dos índios na brincadeira de bumba-meu-boi: “Os donos da festa são eles, quando surgiu essa movimentação que apareceu do bumba-meu-boi, foi desde quando os índios fizeram o fogo, que os índios participa, os índios participa da festa do boi, é por isso que a gente bota essa peça bem aqui na cabeça, que eles pegaram a caveira e botaram o pauzinho aqui e tavam com aquele gritinho dele no meio, brincando com a caveira do boi, alguém viu e manejo de fazê a estrutura do boi?”. ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

²³⁵ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

²³⁶ PORTO, Carlos Eugênio. *Roteiro do Piauí*. Teresina: COMEPI,1975, p. 139.

O boi se evidencia, sem dúvida, por ser a figura central da festa do bumba-meu-boi, a história e os demais personagens que dela participam, circundam o boi, se harmonizam com o boi, dialogam com o boi e brincam em torno dele. Para Linhares²³⁷, vale observar, amparado em Capistrano de Abreu, o surgimento de uma “civilização do couro”, exaltada na trajetória de toda a história literária brasileira, por uma extraordinária plêiade de romancistas, poetas, sociólogos e tomada épica nos movimentos messiânicos e nas insurreições campesinas, para se imortalizar em *Os Sertões*, de Euclides da Cunha. Versões românticas, mas que atestam o caráter do imaginário popular sertanejo vinculado ao cenário agrário voltado, à pecuária, mais antigo e mais extenso do Brasil, em seus contornos mais evidentes.

Para os que já percorreram o Piauí, estado de cultura interiorana, sabem que no “lugar” que ele forma, o boi está presente há gerações, onde ainda se vê o animal sendo vindimado no mourão, sua carne sendo salgada ao sol escaldante para depois se transformar nas comidas típicas do estado como a paçoca (carne seca socada no pilão com farinha de mandioca) e a maria isabel (arroz misturado a carne seca)²³⁸; seu couro servindo de proteção ao vaqueiro rústico no exercício de sua lida secular. Acompanhando a cultura nascida às voltas do boi, estão a credence dos nossos agricultores, que penduram chifres de gado nos paus das cercas das roças para que a plantação não seja dizimada pelas pragas. Ou também pela prática de muitos comerciantes de pendurarem à frente ou nas prateleiras de seus estabelecimentos um chifre para espantar mau olhar. Sem esquecer-se das vaquejadas²³⁹.

Motivado pela importância tanto das práticas quanto das representações nascidas da relação do boi com o homem piauiense, em 20 de julho de 2009, o governo do Piauí aprovou o Decreto nº 13.765, que reconhece a raça de gado pé-duro ou curraleiro, como é popularmente conhecido, como patrimônio cultural do estado. O processo de registro foi acatado por unanimidade pelo Conselho Estadual de Cultura, como forma de preservar esta raça de gado, adaptada às duras condições do sertão e considerada determinante para o povoamento do Nordeste brasileiro, e, claro, do Piauí.

²³⁷ LINHARES, Maria Yedda Leite. Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil (Séculos XVII E XVIII). Disponível em: www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg2-6.pdf. Acessado em 22/11/2009.

²³⁸ Ver a obra de MATOS, Matias Augusto de Oliveira. Pelas quebradas, várzeas e chapadas: uma viagem gastronômica pelo Piauí. Teresina: Alínea, 2004.

²³⁹ BARBOSA, Eriosvaldo Lima. Valeu Boi! o negócio da vaquejada. Teresina: EDUFPI, 2006. O autor discute muito bem a vaquejada na referida obra.

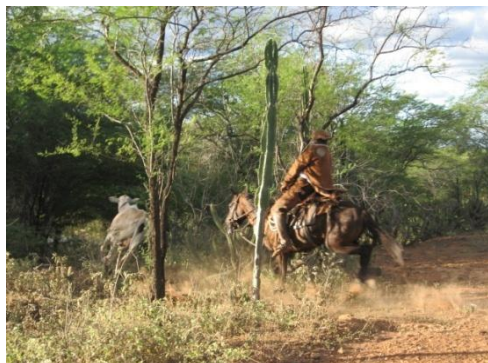


Foto 17



Foto 18

A festa do bumba-meu-boi ao ser contextualizada ao Piauí e ao Nordeste não fica retida há um tempo e a um espaço físico, social e cultural “cadáver”, ao contrário, ela é ressignificada e reinventada por meio de práticas em constante transformação, em que novos elementos são apropriados e entrelaçados a este passado, que nada tem de morto, posto que, a partir destas vagas conjunturais novas representações são produzidas pelos diferentes grupos de bumba-meu-boi.

No tópico abaixo, descrevo os significados da festa do bumba-meu-boi no Piauí, através de inúmeras falas, principalmente dos Mestres, que expõem suas memórias sobre esta manifestação cultural ao mesmo tempo em que explicitam os significados presentes da celebração.

2.2 Desvendando o miolo: a festa do bumba-meu-boi construída pelos grupos piauienses

A festa do bumba-meu-boi está presente de Norte a Sul do Brasil²⁴⁰, adquirindo nomes²⁴¹, ritmos, formas de apresentação, indumentárias, personagens, instrumentos, adereços e temas diferentes. Mesmo a representação da festa sofrer variações de uma região

²⁴⁰ Para além do Nordeste, um exemplo expressivo de festa do bumba-meu-boi é a que ocorre todos os anos em Parintins, no Amazonas. Quem já não viu ou ouviu falar da histórica rivalidade entre o boi Garantido (vermelho) e o boi Caprichoso (azul)? Nessa parte do País, o bumba-meu-boi ou boi-bumbá, é um espetáculo que ganhou uma superdimensão em termos de estrutura, apoio financeiro, envolvimento em número de pessoas, etc. Lá, incorporou-se à história mais conhecida, aquela dos personagens Pai Chico, Mãe Catirina, fazendeiro, entre outros, o imaginário mítico e lendário da Amazônia. Essa é apenas uma, das muitas feições da festa do bumba-meu-boi em diferentes partes do País.

²⁴¹ Se no Piauí, Maranhão, Rio Grande do Norte e Alagoas é chamado de Bumba-meu-boi, no Pará e Amazonas é Boi-bumbá ou Pavulagem; em Pernambuco é Boi-Calemba ou Bumba; no Ceará é Boi-de-Reis, Boi-Surubim e Boi-Zumbi; na Bahia é Boi-Janeiro, Boi-Estrela do Mar, Dromedário e Mulinha-de-Ouros; no Paraná e em Santa Catarina é Boi-de-Mourão ou Boi-Mamão; em Minas Gerais e Rio de Janeiro é Bumba ou Folguedos de Boi; no Espírito Santo é Boi-de-Reis; no Rio Grande do Sul é Bumba e Boizinho; em São Paulo é Boi-de-Jacá e Dança-de-Boi.

para a outra do País, na maioria as atenções voltam-se para o boi²⁴², uma “peça” reavivada e moldada pelos membros dos grupos, circundado por uma encenação teatral onde há a morte e a ressurreição deste animal.

Não é objeto desta tese definir uma variante específica da festa e conferir-lhe autenticidade, ou uma “descrição densa”, para lembrarmos Geertz. É certo que há similaridades e diversificação nos bumbas do Brasil a fora, e o bumba-meu-boi do Piauí não se configura um mundo à parte aos de outras regiões brasileiras. Esta manifestação cultural está presente em um sem-número de cidades, povoados e na capital piauiense, onde se concentra boa parte dos grupos do Estado. Grupos que fazem deste folguedo uma festa de grande heterogeneidade. Vale dizer que, cada entrevista colhida para este trabalho, descortinou um universo particular de significados que cada festa delimita, com normas próprias, modos diferentes de apreender, ser e de fazer-se ver, principalmente nas comunidades onde o evento acontece. Entendo assim a festa do bumba-meu-boi como um ritual.

Em *Rituais ontem e hoje*, Mariza Peirano principia pronunciando que “em qualquer tempo ou lugar a vida social é sempre marcada por rituais”²⁴³, para a autora o ritual é como um “fenômeno especial da sociedade, que nos aponta e revela representações e valores de uma sociedade, mas o ritual, expande, ilumina, ressalta o que já é comum a um determinado grupo”²⁴⁴. Além, destes pontos de vistas, Peirano nos equipa com a definição formulada pelo antropólogo Stanley Tambiah – que se debruça sobre os estudos contemporâneos de rituais -, na qual ela faz uma tradução livre:

O ritual é um sistema cultural de comunicação simbólica. Ele é constituído de sequências ordenadas e padronizadas de palavras e atos, em geral expressos por múltiplos meios. Estas sequências têm conteúdo e arranjos caracterizados por graus variados de formalidade (convencionalidade), estereotipia (rigidez), condensação (fusão) e redundância (repetição). A ação ritual nos seus traços constitutivos pode ser vista como “performativa” em três sentidos; 1) no sentido pelo qual dizer é também fazer alguma coisa como um ato convencional [como quando se diz “sim” à pergunta do padre em um casamento]; 2) no sentido pelo qual os participantes experimentam intensamente uma performance que utiliza vários meios de comunicação [um exemplo seria o nosso carnaval] e 3), finalmente, no sentido de valores sendo inferidos e criados pelos atores durante a performance [por exemplo, quando identificamos como “Brasil” o time de futebol campeão do mundo]²⁴⁵.

²⁴² Em algumas regiões do Brasil se troca o boi por outros animais: cavalos-marinhos, mulas, jabutis, emas, etc.

²⁴³ PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003, p. 07.

²⁴⁴ *Ibidem*, p.10.

²⁴⁵ *Ibidem*, p.11.

Tal definição postula que o ritual, no caso do bumba-meu-boi, pode ser visualizado em todo esse universo de performance da festa, como a sua transmissão pela fala, onde é dita, compreendida e absorvida; na festa em si, com as fases do batismo e da morte do boi; e no processo de feitura da festa, instituído na rotina dos membros dos grupos (confecção de instrumentos, confecção do boi, etc.). O bumba-meu-boi se configura desta maneira em um ritual, sobretudo, de interação.

Roberto DaMatta explica que como o mundo social é fruto de convenções e símbolos, portanto, os próprios atos sociais são possibilidades ou rituais estabelecidos, mas só podem ser compreendidos como tal em um dado contexto social, por seu caráter de representação²⁴⁶. Creio, deste modo, que o bumba-meu-boi no Piauí tem particularidades próprias. No geral, as variações das formas e da maneira como a festa é idealizada, produzida e conduzida são plurais porque na medida em que se propagam por espaços/lugares diversificados, outras referências, experiências e significados vão sendo incorporados à manifestação. Os campos culturais são, portanto, maleáveis, razão pela qual a festa do bumba-meu-boi ultrapassa qualquer fronteira, por isso existir (de) semelhanças.

Venho afirmando que o bumba-meu-boi do Piauí mantém certo “padrão” da festa, mas também tem particularidades alegóricas que variam de região para região. Por exemplo, a maioria dos grupos pode ser encaixada naquilo designado de “boi junino”²⁴⁷ ou “boi de São João”, que é aquele brincado a partir do dia 23 de junho, véspera de São João, quando o boi é batizado e qualificado a estar no mundo. O “boi junino” é uma festa de muitas etapas, distribuídas ao longo do ano: ensaios, produção do material necessário à realização da brincadeira, batismo, período junino, morte. Essa festa é típica da região de Teresina, Parnaíba, Amarante e de muitas outras cidades piauienses, diria mais, é o boi característico do Piauí. A cidade de Parnaíba tem por tradição brincar tanto o “boi junino” quanto o “boi de dezembro”.

O chamado “boi de dezembro” tem suas brincadeiras estreadas na noite de Natal, em comemoração à chegada de Jesus Cristo se prolongando e encerrando-se até o dia de Reis (em tributo aos Três Reis Magos), ou seja, seis de janeiro. O “boi de dezembro” poderia ser aproximado ao Reisado, por sua similaridade com esta manifestação cultural, já que o boi interage com outros personagens, como a burrinha, o cavalo-marinho, os caretas, etc. Entretanto, é bom salientar que não se trata da mesma brincadeira. Determinados personagens do “boi de dezembro” não estão presentes nos grupos de bumba-meu-boi da capital Teresina,

²⁴⁶ DAMATTA, Roberto. Carnavais, malandros e heróis. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

²⁴⁷ Os grupos trabalhados nesta tese estão dentro da designação de “boi junino”.

entre eles estão o Cazumbá e a Cunhã. Para além dos personagens, o “boi de dezembro” também se difere pelas roupas e adereços.

A par destes aspectos, os grupos de bumba-meu-boi do Piauí têm mais ou menos a mesma hierarquia interna com clara diferença entre os papéis dos compartes: cabe ao Mestre o comando, os demais participantes a ele se subordinam tanto na organização do grupo quanto na apresentação da festa. É certo que os amos, caboclos de penas, caboclos reais, vaqueiros, personagens como Catirina, Nêgo Chico, o doutor, compositores de toadas e toda a rede humana imprescindível à construção da festa têm indiscutivelmente cada qual seu valor.

Em muitas falas, não só de Mestres, mas também de brincantes e familiares estão presentes nuances da festa do bumba-meu-boi um tanto quanto diferenciadas daquelas atualmente praticada nos grupos investigados. Nas narrativas dos sujeitos mais velhos, destacaram-se as lembranças das brincadeiras de bumba-meu-boi no interior do estado²⁴⁸. Surgiram alguns casos de histórias de grupos, cujas origens estão em cidades do interior e que posteriormente foram reavivados à luz de sentidos de outros espaços/lugares. Práticas lúdicas vivenciadas na meninice, adaptadas a uma nova conjuntura (como Teresina, por exemplo), num fluxo migratório/cultural. Na oportunidade de uma das entrevistas, Dona Raimunda Nonata Pedreira, 72 anos, mãe de Mestre Edmilson, Seu Francisco e Seu Raimundo, do grupo Dominador do Sertão, relata que o contato com o bumba-meu-boi veio das brincadeiras a que ela assistia ainda pequena na cidade de São Gonçalo²⁴⁹, onde nasceu e se criou. “Eu tinha um padrinho de fogueira, num sabe, que botava boi, aí o nome do boi mesmo era só Dominador, não tinha Sertão, aí meu pai e minha mãe eram os padrinho do boi, aí eu achei bonito [...]”²⁵⁰. Dona Raimunda em sua fala faz constante referência às brincadeiras de boi no interior, recordando-se que anteriormente a festa principiava mais cedo: “não é como agora, começa tarde, termina tarde”²⁵¹. O batismo, por exemplo, iniciava no meio da tarde, ela ainda rememora que eram longas as caminhadas que fazia seguindo o boi pelas veredas da cidade/povoado, parando de casa em casa, dançando e se divertindo²⁵².

²⁴⁸ Sempre que tive oportunidade em minhas viagens, sobretudo para lecionar em cidades do interior do Piauí, na qual as turmas eram compostas de estudantes das mais variadas localidades, indagava-se homens e mulheres conheciam ou tinham contato com algum grupo de bumba-meu-boi no lugar em que eles moravam. Praticamente todos respondiam sim, muitos inclusive falavam de suas experiências quando crianças.

²⁴⁹ O município de São Gonçalo do Piauí está localizado na região centro-norte piauiense, distante 126 km de Teresina.

²⁵⁰ PEDREIRA, Raimunda Nonata. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁵¹ PEDREIRA, Raimunda Nonata. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁵² PEDREIRA, Raimunda Nonata. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

As narrativas de Mestre Raimundo, Mestre Valdemar, Seu Ribamar, Seu Raimundo se encontram ao afirmarem que as festas vivenciadas no interior vêm revestidas de certa aura de “autenticidade” e ainda carregada de boa dose de saudosismo. Por serem versões mais “rústicas” estão associadas a uma “tradição” mais “verdadeira” – fenômeno marcante na memória de Mestres, brincantes e familiares, mesmo quando o grupo tem origem e continuação num mesmo lugar.



Foto 19

Outra particularidade expressiva é das brincadeiras de bumba-meu-boi do interior do estado é o significado religioso, ensejo de uma promessa feita a um santo, normalmente os santos que marcam o período junino: Santo Antônio, São Pedro e São João. Mas esta não é a única motivação da brincadeira, no interior, além disso, a festa promove interação social nos espaços em que ela é praticada, ou seja, nos circuitos familiar e comunal, especialmente quando os grupos vão de casa em casa apresentando-se em troca de comida e bebida (na maioria das vezes alcóolica), seguidos de muitos brincantes. Esta característica que se cultiva, com certa designa, nas festas de Teresina - nas comunidades mais humildes, este aspecto solidário da festa é um dos que mais seduzem os partícipes.

As motivações dos sujeitos de fazerem parte do bumba-meu-boi são várias, mas primeiramente destaco que em boa parte dos testemunhos obtidos, o envolvimento dos Mestres e dos brincantes se originaria na infância. Na maioria dos casos, o amor pela festa iniciou-se por influência dos próprios pais ou por estarem em locais onde a prática festiva acontecia. Na memória de Mestre Raimundo, do Imperador da Ilha, afloram as lembranças dos primeiros contatos com o bumba-meu-boi:

Eu comecei a brincar o bumba-meu-boi porque o meu pai já brincava desde criancinha, eu já com sete anos eu já acompanhava o grupo, a minha mãe mais minha tia vendia, porque antigamente o bumba-meu-boi acompanhava aquelas mulheres vendendo, tinha as banca, café, bolo e aí a mamãe acompanhava e eu sendo o filho mais velho e só era eu que existia e eu acompanhava, fui acompanhando até enquanto cheguei a idade de eu, mais ainda participava, mas quando eu comecei a me entender mesmo dentro do bumba-meu-boi já tava com uma idadezinha, dez anos por aí, eu já começava minha função dentro do bumba-meu-boi, a primeira vez foi brincar de caboclo de pena, de caboclo de fita [...]

Como Mestre eu já vim participar já de 60 [...] meio acanhado aí, porque o nosso Mestre morreu, Raimundo Cambota, era o Mestre do boi, não era eu não [...] quando faleceu o finado Raimundo, quando ele faleceu, aí eu fui me entrosando, fui cantar, já tava brincando mesmo e aí passei brincar como miolo de boi e também brinquei um ano ainda de Catirina [...]²⁵³

Os laços que vão sendo criados com o bumba-meu-boi, tanto para Mestres quanto para brincantes, estão repousados principalmente nesta vivência familiar e comum praticada desde muito cedo e desempenham papel essencial no plano espiritual e lúdico, bem como no social, pelo valor que cumprem na construção de redes de reciprocidades identitárias. É certo que a festa propicia unicidade e junção.



Foto 20

De acordo com a investigação de pesquisa, as crianças²⁵⁴ são estimuladas a participar do bumba-meu-boi. Esta participação no arranjo da manifestação cultural se configura em

²⁵³ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

²⁵⁴ Penso, para este trabalho, que as fases da vida humana (crianças, juventude, adulto e velhice) são categorias sociais construídas em espaços e tempos históricos variados. Para melhor compreender a visibilidade da criança na história ver: ARIËS, P. História social da criança e da família. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1981; e no caso do Brasil: DEL PRIORE, M. História das crianças no Brasil. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000.

uma ação de aprendizagem que, sem dúvida, garante o prosseguimento da brincadeira. No processo de apropriação da festa como tradição, os mais novos - alguns ainda bebês de colo ou que mal aprenderam a andar - são introduzidos às práticas mais simples como se vestirem de vaqueiro, conduzirem os “boizinhos” como miolo, serem índiazinhas, catirinzinhas e chiquinhos. Mestre Raimundo, ao falar sobre esse assunto, aponta em direção ao seu filho e diz

esse bem aqui é meu menino, começou pequeno, eles tudinho aqui começaram pequeno, hoje já tão tudo adulto [...] O mais novo agora vai fazê um ano, já caminha, a mãe dele tem que ir, todas as mães vão acompanhar [...] Só de um ano, eu tenho oito, já tudo passeiro, tenho que cortar as roupinha tudinho pra eles²⁵⁵.

A inserção das crianças, conduzidas por membros da família, muito embora não siga a risca as “regras” da festa, vai de fato se conformando com os ritos do bumba-meu-boi.



Foto 21

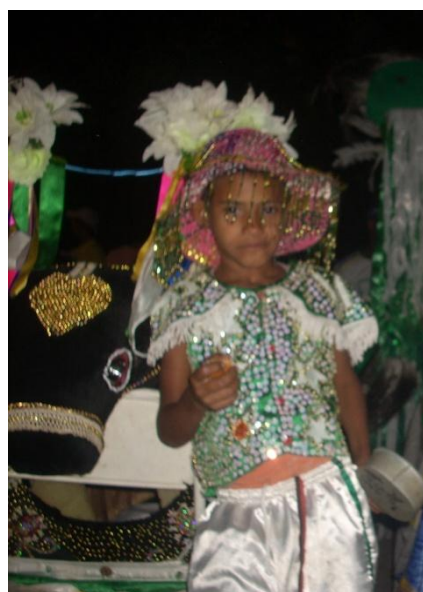


Foto 22

A assimilação dos passos e movimentos de dança, a imitação das batidas dos instrumentos, a cantarolação das toadas aos poucos vão sendo aprendidos pelos brincantes mirins, criando um ambiente de difusão da manifestação cultural associado aos valores, comportamentos e relações cotidianas daquela coletividade. Ao vivenciar o bumba-meu-boi desde pequena, a criança vai estabelecendo a sua identidade, a representação de si e do universo que a rodeia. A brincadeira, diz Bruner, quando interagida com adultos ou outras

²⁵⁵ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

crianças, permite o descobrimento de regras, ou seja, a criança se depara com o conjunto de ações que compõem a modalidade do brincar, não somente a repetindo, mas tomando a iniciativa, transformando sua sequência ou introduzindo novos elementos²⁵⁶.



Foto 23



Foto 24

Para a criança, o bumba-meu-boi pode representar muitas coisas: o boi, como um ser que desperta temor, tal qual personagens sinistros das histórias infantis - sendo comum adultos relatarem acerca do “medo” pelo boi quando pequenos; a oportunidade de puramente se divertirem brincando, sem nenhum compromisso com algum grupo; ser membro de um grupo, inserindo-se naquela organização; ou, finalmente, formar um grupo de bumba-meu-boi, lembrando Bruner logo acima, tomando a iniciativa, transformando a sequência ou introduzindo novos elementos.

²⁵⁶ De acordo com Bruner, a criança desde cedo, por meio da relação com outras pessoas emprega a linguagem – mesmo que pré-lingüística - para expressar o que pensa e sente, ou seja, para se comunicar. Tal habilidade de comunicação da criança antecede inclusive a linguagem formal e o incremento desta será beneficiado pela capacidade da criança de dar significado de algum modo pré-lingüístico a conjuntura do que está sendo falado. A construção desta teia de significados é uma atividade capital na cultura, uma vez que os mesmos são participados pela comunidade na qual a criança está inserida. BRUNER, Jerome. Atos de significação. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.



Foto 25

Foi surpreendente, no decorrer da pesquisa de campo, perceber a quantidade de crianças e jovens envolvidos com o bumba-meu-boi. Nas atividades que incidem nos espaços da comunidade, muitas crianças se aglomeram, curiosas, para assistir à brincadeira. E umas vão mais além, interatuam dançando, Tateando os instrumentos, as roupas, fazendo folia em volta da fogueira, enquanto os maiores afinam os instrumentos. Esse contato precoce com a manifestação vai abrindo os olhos da criança para festa, despertando o interesse em se tornar componente do grupo. Nos ensaios em que estive presente, conversei com algumas delas²⁵⁷ que relataram “gostar muito” do bumba-meu-boi. Perguntei para aquelas que não faziam parte do grupo, a razão de estarem fora e muitos responderam que os pais não permitiam, porque para eles o tempo a ser dedicado aos ensaios do grupo poderia afetar a vida escolar. Mas estes casos não são a regra, foi possível averiguar que a presença das crianças é estimulada por uma rede social que passa pela família - e o universo que a circunda -, por amigos e vizinhos, que “persuadem” os pequenos a sentir e viver a brincadeira.

Mestre Edmilson, do Dominador do Sertão, e outro componente do mesmo grupo, Raimundo Nonato de Oliveira, 46 anos, começaram brincando boi de lata com a família e os amigos, este último diz que “é o sangue mesmo que puxa, né, quase tudo da família gosta de brincar bumba-meu-boi”. Em depoimento, Mestre Edmilson narra sua experiência desde a infância:

O Dominador do Sertão começou na época eu tinha uns 11 anos de idade, começou com aquela brincadeira de menino, eu brincava em outro boi aí era muito ligado ao bumba-meu-boi e aí eu comecei a convidar os coleguinha e fazê um boi de caixa e aí

²⁵⁷ Nos ensaios do grupo Dominador do Sertão, numa roda de conversa, registrada por meio de gravação, em maio de 2010.

os pandeiros daquelas lata de doce, e a chiadeira era aquelas lata de leite ninho e aí nós montemo o boizinho [...] e aí começemo, aí passei um ano, dois ano, quando foi no terceiro ano aí eu aprendi a fazê o boi, aprendi a fazê pandeiro, aprendi a fazê tudo, aí depois eu fui me inscrevi na Associação do Boi de Teresina aí como boi mirim, daí passou a nós receber uma pequena quantia, não igual os outros boi adulto [...]²⁵⁸



Foto 26



Foto 27

Determinados grupos de Teresina nasceram bois mirins, como ocorre, além do Dominador do Sertão, com o Touro da Paz e do Mimo de Santa Cruz. Este último apareceu pela obstinação do pequeno Juvenal Dias Pereira Júnior em criar um bumba-meu-boi para a família, moradora do conjunto “Vamos Ver o Sol”, em Teresina. A perseverança do menino levou o pai, Juvenal Dias - um apaixonado pelo bumba-meu-boi -, em 20 de setembro de 2001, a formar um grupo.

É certo que os adultos têm papel essencial nesta inserção, como no caso acima, do grupo Mimo de Santa Cruz. São eles que proporcionam as condições, ainda que mínimas, para a criação de um grupo e empreendem ações neste sentido: confeccionam roupas, instrumentos e boizinhos para que as crianças possam ir se conectando à festa. Os instrumentos são produzidos em tamanho menor para as crianças terem mais agilidade e conforto no manuseio.

Mestre Afonso Sérgio Carneiro Machado, 43 anos, um dos fundadores do Grupo Touro da Paz, conta

Nós começemo aqui por brincadeira de rapaz, de vizinhos, garoto, cada um tinha 9 anos, 8, começaram com a brincadeirazinha fazendo um boi de brincar, de papelão, aí eles começaram, começaram com um negócio de lata, quebraram um guarda-roupa da vizinha, aqui em casa também quebraram uma cadeira fizeram um

²⁵⁸ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

boizinho de chifre de carneiro [...] Essa moçada que tá passando aí [...] tem deles aqui que começou com 1 ano de idade [...]²⁵⁹



Foto 28

A experiência de vida daqueles que fazem o bumba-meu-boi, a maneira como tomaram contato com a manifestação faz com que, quando adultos, eles repitam ou modifiquem com seus filhos ou no próprio grupo em que atuam, situações vivenciadas quando pequenos. Neste sentido, Mestre Edmilson conta:

Eu tenho um boi que é feito por brincadeira [...] eu disse, meu filho, você não vai ser igual ao papai não, não vai anda de caixa, não, o papai vai fazê um boi pro meu filho [...] mas dizê que tenho um boi mirim eu não tenho, tenho só o boi mesmo, mas, não é o boi completo” [...] tem muita criança brincando [...] faz as roupas igual a dos adultos [...] até os recém-nascido eles tem deles que tem uma fantasiuzinha aí no braço, no colo da mamãe, do papai [...] vai passando de geração a geração, pai e filho [...] Agora eu não, não foi dessa forma não, não foi passando de pai pra filho, não, eu já comecei brincá em outro boi, aí eu gostei, comecei brincar eu tinha dois anos de idade, de lá pra cá eu nunca falhei um ano [...] era lá no Buenos Aires, na zona norte [...]²⁶⁰

²⁵⁹ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

²⁶⁰ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.



Foto 29

Vivenciar o bumba-meu-boi desde criança, este gostar espontâneo, arrebatador que leva inúmeros sujeitos ao longo de suas vidas a doar seu tempo a uma atividade que não gera “lucro” (pelo menos no Piauí) - a qual muitas vezes é “disputada” com os horários de trabalho, quando não depois dele, já cansados, mas com disposição para brincar - não se configura na exclusiva motivação para se estar no bumba-meu-boi, seja como Mestre, brincante ou colaborador.



Foto 30

Mestre Afonso Sérgio explica que foi encorajado por uma razão particular para criar um grupo de bumba-meu-boi, “a maioria, pra mim, são todos filho meu, são vizinho que eu vi tudo nascê, e eu não quero vê essa moçada na perdição, tirei uns já, hoje tem uns aí que tão

bem empregados com profissão boa [...] tem uns que já tão até formado já [...]”²⁶¹. Boa parte dos grupos de bumba-meu-boi de Teresina estão localizados em comunidades da periferia da cidade, com as mazelas já conhecidas como pobreza, violência, tráfico de drogas e outras, umas com mais, outras com menor intensidade. A disciplina das atividades do grupo e a figura presente e forte do Mestre tem sido um caminho para a abertura de novos horizontes para estes adolescentes

Ainda, continuando na indagação, o que leva sujeitos tão variados a dedicar boa parte de seu tempo e sua vida a brincar o bumba-meu-boi? Constatei que são muitos motivos: o contato desde a infância, já narrado; a influência familiar, de vizinhos e amigos; uma promessa, entre outros tantos. Seu Francisco das Chagas Oliveira sintetiza o sentimento em relação ao bumba-meu-boi: “é uma brincadeira que eu gosto, tenho paixão pelo grupo, pela brincadeira [...] se eu ouvir uma batida do pandeiro, assim, pode ser outro grupo, eu vou lá olhá, pode ser qualquer hora da noite do dia eu vou lá”²⁶². O tempo que se gasta para confeccionar instrumentos, roupas e o boi, exige muita dedicação, disciplina e amor pelo que se faz, completa Seu Francisco, um chapéu, por exemplo, “leva uns 15 dias, só um deles, dá trabalho”²⁶³.

Em inúmeras entrevistas, percebe-se estas distintas motivações para brincar o bumba-meu-boi. Segundo Mestre Afonso Sérgio

[...] Aqui não tem, você vai, trabalhá pra ganhá público, não, não tem, você vai montá um boi pra ganhá, você vai montá um boi pra ter dor de cabeça, porque aqui você não ganha nada [...] só pelo prazer de botá o boi [...] eu gosto da brincadeira [...] gosto dos menino que ficam brincando, nos ensaio vem, é aquela alegria, mas só que é muito trabalho pra você montá um grupo hoje, pra compra tudo: tênis, calça, bermuda, meião, camisa, colete, chapéu, capacete, pluma, pena, pena de pato, pena de pavão, espanador [...] aquele que a maioria das madame usa pra limpá os móveis [...] um espanador daquele custa na faixa de 22 reais, não dá pra fazê nem um capacete, no mínimo tem que comprá dois pra fazê um capacete [...], aí vem borracha, vem cola [...] é gasto, muito gasto²⁶⁴.

Seu Mauro descreve que principiou

A brincá boi na chiadeira, como caboclo de pena, passei a ser miolo, eu não queria ser amo de boi, aí o meu Mestre de amo, tava muito bêbado e vinha um boi muito pesado visitá nós [...] aí me entregaram, ele mesmo me chegô e me entregô o apito, toma, você vai brincá porque eu não aguento não, aí eu recebi o boi, aí parece que eu

²⁶¹ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

²⁶² OLIVEIRA, Francisco das Chagas Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁶³ OLIVEIRA, Francisco das Chagas Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁶⁴ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

cantei bonito [...] um dos boi cantou uma toada de deboche, né, que tem isso no bumba-meu-boi, eu respondi, e deu certo, aí pronto [...] eu sem querê brincá [...] hoje em dia eu sou um dos cantadores de bumba-meu-boi, né, faço as toada, eu não gosto de cantá as toada dos outro, muitos dele tocam as minhas toada, eu gosto que cante [...] ²⁶⁵

Mestre Edmilson, fala da interação da família,

a minha mãe começô a se apegar mais, meus irmãos [...] eles brincavam em outro boi, não era o mesmo boi que eu brincava, eu já brincava boi, comecei a brincar boi com dois anos de idade e aí eles foram chegando né, saíram do outro boi, aí passaram a vir brincar no meu, aí, daí por diante, aí começô a família, minha mãe começô me apoiá, o meu padrasto [...] aí veio os primos, aí veio sobrinho [...] trabalhando em conjunto com a família e alguns integrantes também que dá a sua contribuição ²⁶⁶.



Foto 31

Já Dona Raimunda, começou com o boi por causa de uma promessa

O Ed teve uma queda muito grande de um pé de manga, num sabe, ele quebrou o braço, e o braço dele era para ser cortado, aí eu fiz uma promessa para Senhor São João e Senhor São Pedro, que, se meu filho ficasse bom, eu botava sete anos de boi, aí graças à Deus ele me ouviu minhas palavras, ficou bom e eu botei sete anos, agora não é mais promessa [...] ²⁶⁷

A religiosidade do bumba-meu-boi é proclamada nos relatos dos membros e familiares dos grupos, na qual se evidencia como elo entre os devotos e os santos. Vale ressaltar que, sem dúvida, os preceitos do catolicismo prevalecem na festa, o que não implica dizer que

²⁶⁵ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

²⁶⁶ SILVA, Edmilson Soares da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁶⁷ PEDREIRA, Raimunda Nonata. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani em 06 de agosto de 2009.

outras práticas religiosas estejam excluídas dos rituais do bumba-meu-boi. Mestre Raimundo fala que

O bumba-meu-boi vem de dentro da Igreja [...] Quando eu faço a história, sempre eu digo que o bumba-meu-boi tem as mandingas [...] antigamente a gente fazia promessa, se eu brincasse de amo, eu só brincava 7 anos [...] Era a promessa que a gente fazia, por exemplo, eu tô doente, como apareceu uma moça que adoeceu bem aqui no boi do São Pedro [...] ela adoeceu, mas aí ela pediu, ela não caminhava, ela disse que se pudesse caminhar, ela ia brincar os 7 anos de vaqueiro, e foi a melhor vaqueira que deu aqui dentro do estado do Piauí foi ela, bem aqui no São Pedro. Nunca mais eu vi ela, ficou boa, brincou de vaqueiro, foi a única vaqueira que apareceu, bem aqui no boi da Dona Zica [...] Então tinha promessa, eu levo como promessa[...]²⁶⁸



Foto 32

Na pluralidade cultural do bumba-meu-boi o viés religioso é pleno de práticas que constantemente são ressignificadas e reapropriadas e que reforçam a noção de sentido comum ao reafirmar os vínculos comunitários entre os sujeitos, no compartilhar das próprias crenças.

Continuando na ideia de que a festa do bumba-meu-boi tem significados próprios nas comunidades onde são praticadas, destaco o depoimento colhido de Mestre João Bosco da Rocha. Durante muito tempo ele comandou o grupo Chapada do Corisco, fundado em 1983. Hoje o grupo está desativado. Mas Mestre João relata a maneira peculiar como o grupo surgiu e em suas memórias aparece Mestre Passarinho, citado no primeiro capítulo, um dos fundadores do Riso da Mocidade.

Eu iniciei com o bumba-meu-boi quando me mudei pro bairro Matadouro, lá eu já vinha com uma escola de samba. E aí, pra surpresa minha ninguém gostava de carnaval [...] Então pra mim [...] chegá nesse pessoal, eu tinha primeiro que gostá do

²⁶⁸ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

que eles gostavam e descobri que o divertimento deles era brincá bumba-meu-boi. E eu adquiri um bumba-meu-boi e comecei a brincar lá, ao lado da minha casa, pra trazer esse pessoal e começá a multiplicá, diversificá a diversão [...] Daí lá eu tive uma surpresa, conheci o finado Passarinho, pra mim, a maior expressão de cultura popular é esse homem, rústico, pobre, mas uma grande sensibilidade, ele era compositor, parece que quando começou era ele e o irmão dele. Ele trabalhava no Matadouro e naquele tempo, ninguém ligava pra bucho, o pessoal fazia buchada, esse negócio, tripa de boi [...], ele pegava aquelas tripas e fazia aqueles panelão pro pessoal depois do ensaio. Então, ele era um homem duro, ele tinha, por exemplo, um cassetete [...] aquilo ali era pra bater na canela de quem errasse²⁶⁹.

Estas são falas permeadas pela emoção e projetos individuais que se entrecruzam com o compromisso de perpetuação da festa. Representações culturais entrelaçadas ao contexto maior da manifestação na sua interlocução com a comunidade, porque o bumba-meu-boi, obviamente, não é festa de uma pessoa só. Maria Michol Carvalho assinalou que as apresentações de bumba-meu-boi têm dois caracteres: a de maior dimensão, ela tituló de “boi espetáculo” e a menor, de “boi doméstico”²⁷⁰. As motivações expostas por vários indivíduos inclinam-se para esta vertente mais “doméstica” das apresentações, que entendo como aquelas que ocorrem no âmbito comunitário com sentidos e significados bem delineados. As práticas discursivas dos membros dos grupos e daqueles sujeitos próximos realçam o sentimento de consideração e identificação com o bumba-meu-boi e com a comunidade²⁷¹ do lugar no qual ele se encontra.

Nas observações não participantes que realizei, ficou evidente o envolvimento da população local na construção da festa durante o ano inteiro, se se recorda que o bumba-meu-boi se desenrola em várias etapas neste percorrer. No período do batismo e da morte do boi, os eventos ficam mais no âmbito comunitário, os grupos transgridem normas de controle, garantindo sua autonomia.

A festa do bumba-meu-boi em sua face comunitária é tecida por uma rede de sociabilidade estabelecida pela interposição de famílias, de vizinhos, de amigos, ou ainda de pessoas que pouco se conhecem, de diferentes faixas etárias. O ritual do batismo e da morte do boi e mesmo os encontros para ensaios ao longo do ano são atravessados por um *continuum* de sentidos que cativam a comunidade onde o evento sucede. Além deste aspecto, é significativo ressaltar o valor dos Mestres como mediadores, pois a eles cabe a perpetuação da tradição, comunicada consecutivamente pelo circuito de relações comunitárias que se

²⁶⁹ ROCHA, João Bosco da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 27 de abril de 2010.

²⁷⁰ CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-Boi do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1995.

²⁷¹ Ver os diversos artigos sobre o tema em: FERNANDES, Florestan. (org.). *Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação*. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1973.

desenham graças a festa. Os dois depoimentos que seguem ilustram estas questões. Mestre Afonso Sérgio, ao retratar o cotidiano da construção da festa elucida que,

A maioria só é rapazes, moças, nós tem no grupo, aqui todo mundo trabalhando, trabalha minha mulher, cuida da costura, meu rapaz, cuida do setor de fantasia, ele é o estilista, outros que trabalham que é vizinho, que é bordando [...] que ajuda também, o amo também, que o amo é que faz o boi, ele que cobre o pandeiro, estica o couro do boi, ele dá a maior força do mundo [...] e hoje nós tamo na beleza²⁷².



Foto 33

Para Mestre Raimundo,

A família vai crescendo, aqui é de pai pra filho, de filho pra neto, aqui tem os bisnetos [...] de bisneto parece que tem oito [...] Então toda a família o Imperador da Ilha, nós todos da família e os amigos que vêm pra dentro do grupo já são conhecido, quase todos são do bairro, tem poucos que é de longe, aí nós vem com essa tradição do Imperador da Ilha²⁷³.

Para Ferdinand Tönnies²⁷⁴, a experiência de processos comunitários estaria a princípio vinculada aos laços de sangue, num segundo momento à aproximação espacial, e, finalmente, à aproximação espiritual. Tönnies afirma ainda que “aonde quer que os seres humanos estejam ligados de forma orgânica pela vontade e se afirmem reciprocamente, encontra-se

²⁷² MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

²⁷³ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

²⁷⁴ TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais. In: FERNANDES, Florestan. (org.). Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação. São Paulo: Editora Nacional e Editora da USP, 1973.

alguma espécie de comunidade”²⁷⁵, ou seja, são as relações sociais que escoram a vida em comunidade. Neste mesmo texto, o autor completa que a comunidade de sangue inclina-se a se desenvolver como comunidade de lugar, motivada pelo compartilhar da mesma habitação que, acaba por estender-se a comunidade de espírito, fundamentada em uma atividade comum. A comunidade de pensamento, de acordo ainda com Tönnies, figura como o conjunto lógico de vida mental, a mais abrangida forma de comunidade. Em outras palavras, a base da vida comunitária estaria na comunhão de pensamento e de ideais²⁷⁶.

Tönnies entende, portanto, três gêneros de comunidades: a de parentesco; a de vizinhança; e a de amizade. As comunidades de parentesco se caracterizam pelos vínculos de sangue e à vida partilhada em uma mesma casa, contudo esta condição pode ultrapassar a condição física, pois o sentimento de adesão pode permanecer mesmo com o afastamento corporal. Os sujeitos, todavia, continuamente estarão à cata da presença física e real do núcleo familiar e de parentesco²⁷⁷. A sede de muitos grupos como o Imperador da Ilha, o Terror do Nordeste, o Riso da Floresta, o Dominador do Sertão, Renascer do Sertão, para ficarmos apenas em alguns exemplos, é a casa do próprio Mestre, ou de alguém da família, que ali mora há muito tempo, tornando-se estes lugares referências de encontro dos parentes, onde a sociabilidade e interação acontecem. Essa interação avança, sob outro aspecto destacado por Tönnies, que é a vizinhança, pois esta se distingue pelo que há de comum entre indivíduos próximos – nesse caso, estar perto fisicamente é essencial -, num aflorar de sentimentos recíprocos de confiança e de troca²⁷⁸. A amizade é costurada por pessoas com objetivos comuns, no caso a festa do bumba-meu-boi, que se reconhecem entre si. Mestre Edmilson do Dominador do Sertão diz que alguns membros do grupo vêm de outros bairros - como Parque Piauí, Promorar, Lourival Parente, Santa Maria da Codipi, São Joaquim - para participarem, porque é uma “questão de gosto”²⁷⁹.

Então, na prática do bumba-meu-boi, as redes de solidariedade²⁸⁰ construídas por múltiplos sujeitos reafirmam os valores comunitários, seja de sangue, de vizinhança ou de

²⁷⁵ TÖNNIES, Ferdinand. Determinação geral dos conceitos principais. In: MIRANDA, Orlando de (org.). Para ler Ferdinand Tönnies. São Paulo: EDUSP, 1995, p.239.

²⁷⁶ Ibidem.

²⁷⁷ Ibidem.

²⁷⁸ Ibidem.

²⁷⁹ SILVA, Edmilson Soares da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁸⁰ Na obra *A Solidariedade: laços de Sangue, laços de Razão*, Jean Duvignaud traça um panorama da história daquilo que aproxima e une os homens, dos laços de sangue, passando pela solidariedade que surge dentro da sociabilidade urbana/ industrial até o que ele denomina de solidariedades errantes, como as atividades lúdicas ou de festas. A partir destas últimas Duvignaud demonstra uma multiplicidade de solidariedades das quais os homens fazem uso para controlar sua cultura, suas interações sociais e a sua vida. DUVIGNAUD, Jean. *A Solidariedade: laços de Sangue, laços de Razão*. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 1995.

amizade, determinantes para o seguimento da festa, preservando assim a tradição cultural local, reforçando a memória e a identidade.

Neste sentido, o preparo da festa durante o ano inteiro exige a mobilização, a participação e o conhecimento de muitas pessoas dentro da esfera comunitária - sempre sob o comando do Mestre.

A seguir, descrevo como o fazer do bumba-meu-boi é um processo coletivo que se manifesta na confecção do boi, dos instrumentos, das roupas, nos ensaios, no batismo e na morte do boi.

2.3 Os preparos para a festa do bumba-meu-boi

O bumba-meu-boi do Piauí não é uma festa de um único dia, sua dinâmica se estende durante o ano todo, tendo como ápice o batismo, que ocorre na véspera de São João, dia 23 de junho; as apresentações durante os festejos juninos; a morte do boi, que acontece nos meses de agosto e setembro; nos ínterims desses acontecimentos, ensaios e, reuniões; em dias comuns, sem qualquer motivação particular que não aquela de foliar; e também nas apresentações fora de época, que são realizadas para atender às escolas e eventos. Etapas de uma manifestação com seus ritos e cerimônias ricas de sentidos, sobretudo no *locus* onde é praticada.

O fazer a festa do bumba-meu-boi integra-se à vida diária de um determinado coletivo, ela é o alvo dos esforços empreendidos pelos componentes dos grupos e por aqueles que se prestam a auxiliar de alguma maneira sua produção, reforçando os mecanismos de ajuda mútua, incidindo nesse processo as trocas simbólicas e afetivas. Cada uma destas ações realizadas no percorrer das várias etapas do bumba-meu-boi visam à manutenção da interação e do vínculo social e à consolidação de um patrimônio cultural próprio, assentado no que Bordenave qualifica de “modos de pensamento e de ação, crenças e valores, hábitos e tabus”.

Nas atividades de preparação da festa do bumba-meu-boi, os sujeitos que compõem a brincadeira se dispõem aos ensaios, à criação dos figurinos, à confecção do boi e dos instrumentos, a compor as toadas, às apresentações (batismo, morte, etc). Roberto DaMatta, na apresentação da obra *Ritos de passagem*, de Arnold de Van Gennep²⁸¹ e nas próprias considerações desse autor no corpo do texto, explica quão imprescindível é ter-se uma visão universal do ritual, ou seja, antes, durante e depois de sua realização, pois todas as etapas se

²⁸¹ VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1978.

conectam umas às outras. Para DaMatta, os grupos, do mesmo modo como que os sujeitos, vivem em um estado constante de transformação, de reconstituição, de mudar de estado e de forma, de morte e renascimento, portanto, o ritual não deve ser apreendido apenas em seu ápice e, sim, na sequência que sistematicamente admite outros momentos e movimento²⁸².

È válido observar que as fases de invenção, de organização, de produção e de execução do bumba-meu-boi – pensadas como um conjunto – são atravessadas pela preocupação com a qualidade estética da festa. O “consumo” de um modelo estético²⁸³ cada vez mais buscado pelos grupos, como forma de valorização de si e dos outros, acaba por ser adaptado aos sentidos próprios da festa do bumba-meu-boi e à materialidade (objetos) dela advinda, e assim pode melhor ser entendida pela noção de *apropriação* elaborada por Roger Chartier²⁸⁴.

De acordo com o autor, a noção de *apropriação* desmantela a relação polarizada entre criação/consumo e produção/recepção. O modelo estético é assimilado por meio de novos conhecimentos, adquiridos através de oficinas e cursos ofertados por Instituições como o SEBRAE, a FUNDAC e a FCMC, ministrados por profissionais especializados, portadores de um determinado conhecimento “formal”, que transmitem aos grupos técnicas de manejo de materiais modernos; ensina-lhes danças contemporâneas; a padronizarem a confecção de objetos; a terem postura para apresentação em público, entre outros. Assim, os grupos passam a “consumir” tais elementos, trazendo-os para dentro da produção da festa, ao mesmo tempo que os reelaboram e dão a eles novos sentidos.

Portanto, quando abordo as nuances da constituição da festa do bumba-meu-boi pelos grupos piauienses, como confecção do boi, dos instrumentos musicais, das toadas, dos ensaios, do batismo e da morte do boi, penso sob a perspectiva da noção de *apropriação*. Na sequência, mostro a pluralidade dos usos e dos entendimentos dada a estas fases.

²⁸² DAMATTA, Roberto. Introdução. In: VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1978.

²⁸³ Modelo estético associado ao belo, elaborado por grupos dominantes de profissionais que compactuam da ideologia do mercado consumidor.

²⁸⁴ O historiador francês, na sua revisão do conceito historiográfico de cultura popular, esclarece que a “cultura erudita” é quem delibera o que é popular por uma “uma diversidade de práticas que nunca são designadas pelos seus atores como pertencendo à ‘cultura popular’”. Como antes destacado, Chartier anota que só é aceitável refletir o popular e o erudito para além dessas divisões e vê-las como soma ótica das trocas culturais. CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. Estudos Históricos, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995.

2.3.1 A confecção do boi

Para a composição da festa do bumba-meu-boi, expressam-se saberes de variados sujeitos presentes em toda a escala de produção da festa. Início pelo boi, figura central desta manifestação, que traduz a teia de conhecimento necessário ao seu feito.

Do lado de fora, a configuração do boi - moldada através de adornos e apliques que utilizam múltiplos materiais - congrega inúmeros significados: quer os de importância mais conexa aos membros dos grupos, relacionados às suas vivências (referência ao bairro onde o grupo se localiza; imagens de Teresina, entre outros), quer os da cultura regional piauiense (bandeira do Piauí, por exemplo).



Foto 34



Foto 35



Foto 36

A construção do boi se principia pela carcaça, uma armação de madeira. De acordo com Mestre Raimundo, hoje esta madeira é o que ele chama de “varinha de mororó”²⁸⁵ [...], antigamente nós usava o buriti, mas nós estamos deixando de usar o buriti, porque nós estamos usando outro tipo de material que é mais maneiro”²⁸⁶.



Foto 37



Foto 38

Mestre Edmilson destaca também o uso do mororó e descreve a técnica para se fazer o boi:

A gente pega, vai no mato tira o cipó, o nome do cipó é mororó, a gente faz a grade quadrada de tábua mesmo [...] o corpo, aí vai começá o esqueleto, faz uma grade de 50 por 50 [...] aí a gente tira, faz as costela e aí a gente vai começando a fazer o formato do boi [...] depois do esqueleto feito, a gente pega um papelão pra fazer a cobertura dele, depois do papelão a esponja e depois da esponja vem o pano, pode ser um cetim de seda, qualquer pano, aí depois do pano, aí, que vem o couro do boi [...] é um veludo [...] que finge ser o couro do boi [...] aí a gente borda com paetê, com miçanga, as vezes canutilho, tem gente que usa canutilho no couro do boi, e aí vai dependendo da criatividade de cada um [...]

²⁸⁷

Como relata Mestre Edmilson, o “boi” vai ganhando vida com o emprego de inúmeros materiais, mas, principalmente, ganha vida pelas mãos talentosas e criativas daqueles que se empenham em se doar a esta obra. De modo óbvio, a construção do boi não depende exclusivamente de boa vontade e dedicação, a condição financeira dos grupos se reflete

²⁸⁵ O mororó é uma árvore de pequeno porte com incidência do Piauí até a Bahia. Curiosamente recebe nomes populares como bauínia, casco-de-vaca, mão-de-vaca, miroró, mororó, mororó-de-espinho, pata-de-boi, pata-de-vaca-branca, pata-de-vaca-com-espinho, unha-d'anta, unha-de-boi, unha-de-vaca, unha-de-vaca-de-espinho.

²⁸⁶ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

²⁸⁷ SILVA, Edmilson Soares da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

diretamente na “qualidade” estética do objeto. Atualmente, esta qualidade é uma preocupação corrente, como veremos no próximo capítulo, pelas apresentações e concursos a que se sujeitam os grupos. Esta motivação alterou o sentido estético do bumba-meu-boi, pois há algumas décadas atrás, como relataram alguns Mestres que comandam bois mais antigos, a preocupação era puramente com a brincadeira em si, empregavam-se apetrechos simples e rústicos, com tecidos baratos, chitas, ou como denominou Mestre Edmilson, “pano volta ao mundo”, papéis, que segundo ele, eram os de “carteiras de cigarros”, entre outros, como fitas e fibras naturais. As novas demandas, mas, sobretudo, a concorrência entre os grupos, alavancou a competição para se ter o boi mais “formoso”.

O corpo do boi é finalizado com a barra, que tem o papel de disfarçar as pernas do “miolo”, ou seja, a pessoa que conduz e dá bailado à estrutura. A barra, além disso, constitui espaço para assentar as imagens dos santos, como São João, São Pedro e Santo Antônio. De acordo com Mestre Edmilson

isso aí vai de acordo com cada dono de boi [...], todos os anos eu trago quando não é no couro ele vem na barra do boi, eu trago [...] isso já é tradição todos os bois têm que ter [...] usa mais São João e São Pedro [...] porque a festa mesmo do bumba-boi, começa com São João, o batizado do boi é véspera de São João [...]²⁸⁸.



Foto 39

Feita a estrutura do corpo, vem a cabeça. Dos grupos com que mantive contato para esta tese e que descreveram os modos de fazer a cabeça, todos se valem da carcaça natural do animal. Mestre Edmilson apresenta esse processo: “O boi é feito assim, uma cabeça, uma

²⁸⁸ SILVA, Edmilson Soares da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

caveira mesmo de um boi [...], a gente consegue nos matadouro, a gente vai lá, aí a gente, às vezes, encomenda, aí um colega da gente pega sequinha a gente chega só faz descarnar ela e deixa um pouco no sol pra fica bem sequinha pra tirá aquele mau cheiro [...]”²⁸⁹. Mestre Raimundo completa dizendo: “A gente vai atrás, aí quando ela vem verde, a gente bota para secar, bota sal, deixa pegar chuva e sol”²⁹⁰ [...] pra quando montar não tá fedendo”²⁹¹.

Depois da secagem da caveira, ela é enfeitada. Os adornos são compostos não só pelos materiais já mencionados como lantejoulas, miçangas, canutilhos e fitas, mas ainda com muitas flores, presas ao chifre. Esses enfeites aparecem em maior ou menor quantidade na morte e no batismo do boi. Na morte, eles são mais ricos e recobrem bem mais a cabeça do bicho. Os olhos são vivificados por peças com efeitos luminosos, como o vidro, por exemplo. Externamente é desta maneira que o boi é construído.



Foto 40



Foto 41

Entretanto, não basta o boi ser bem feito, todo este empenho precisa ser finalizado pela boa performance do brincante, o “miolo”, que completa a “reanimação” do animal, juntando-se ao resto do grupo e desempenhando assim cada um seu papel na festa, na qual são produzidos um continuum de significados.

²⁸⁹ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

²⁹⁰ O processo de salgar e expor a carne ao sol, seja para aproveitar partes do animal, como couro, ou mesmo os ossos e carcaça, seja para dar durabilidade ao alimento, é herança dos conhecimentos das culturas, sobretudo portuguesa e indígena, que certamente foram adaptadas às necessidades do cotidiano do nordestino brasileiro. Sobre o assunto consultar: SILVA, Paula Pinto e. Farinha, feijão e carne-seca: um tripé culinário no Brasil colonial. São Paulo: Editora Senac, 2005; e CASCUDO, Luís da Câmara. História da Alimentação no Brasil. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 1983.

²⁹¹ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.



Foto 42

2.3.2 Aspectos musicais da festa do bumba-meu-boi no Piauí: confecção e interação na feitura dos instrumentos e toadas

O nome “bumba-meu-boi” ou mais especificamente “bumba” é uma interjeição onomatopaica, que alude a uma batida, a uma pancada. Os instrumentos musicais da festa são fiéis a essa onomatopeia, pois as batidas fortes dão cadência e ritmo. Hermilo Borba Filho, em *Apresentação do bumba-meu-boi*²⁹² compreende que estas pancadas são as que verdadeiramente marcam o ritmo do bumba-meu-boi, mas também alude que a palavra “bumba” procede da expressão “zabumba meu boi”, e, segundo ele, o bailado do boi seria seguido do compasso do zabumba.

Na tradição do bumba-meu-boi do Piauí os instrumentos mais corriqueiros são os de percussão como o maracá, o pandeirão e o tambor- onça, em alguns casos matracas, tan-tans e o apito, com função peculiar, como veremos. As origens desses instrumentos são derivadas da diversidade cultural proveniente dos conhecimentos e dos bens materiais das etnias consideradas formadoras desta manifestação cultural (branca, negra e indígena). Um instrumento é, sem dúvida, um equipamento cultural que pode ser revelador dos distintos modos como os povos compreendem e instituem o mundo ao seu redor²⁹³.

²⁹² BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.

²⁹³ Nas práticas percussivas afro-brasileiras, a gestualidade ocupa lugar de destaque. Os gestos realizados pelos músicos possuem funções musicais, visuais, sociais e rituais. Para que um iniciante possa tocar um ritmo com “sotaque” adequado, é preciso não somente dominar o instrumento e saber executar uma linha rítmica, mas entender e vivenciar o gesto musical que o produziu. FREITAS, Emília Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal de Minas Gerais, 2008.

Na sequência, demonstro como os Mestres e demais partícipes confeccionam os instrumentos mais utilizados.

2.3.2.1 Pandeirão

O pandeirão é o instrumento característico das brincadeiras de bumba-meu-boi do Piauí. Trata-se de um instrumento bem variado em tamanho, coberto de couro de bode. A forma de produção desta ferramenta musical é similar entre os grupos, e, sem dúvida, do feitio à batida, existe todo um ritual que o envolve. Muitos brincantes participam da confecção dos instrumentos, mas esta função fica a cargo dos mais experientes.



Foto 43

De acordo com a tradição, usa-se a madeira do jenipapo para fazer o pandeirão, uma madeira tida como flexível e adequada. Atualmente a extração de jenipapo é proibida pelo IBAMA e muitos brincantes mostraram-se cientes deste impedimento. Um brincante fala que “a gente cai no matagal aí atrás de jenipapo que é até proibido, né? A gente pega escondido, a gente dá um roteiro no mato [...]”²⁹⁴. Nos arredores de Teresina está cada vez mais difícil encontrar o jenipapo, mesmo porque a fiscalização do IBAMA, segundo os brincantes, é maior, e por essa razão a tirada da madeira tem sido feita nos interiores próximos. Os fabricantes dos instrumentos ainda não acharam uma madeira alternativa com as particularidades do jenipapo, quando perguntei a alguns, eles até mencionaram o cedro, mas foram taxativos em dizer que é uma madeira mais apropriada a instrumentos de formato quadrado.

²⁹⁴ Por razões éticas oculta-se o nome do entrevistado que cede essas informações, já que a extração do jenipapo é ilegal.



Foto 44

Para Seu Raimundo, dada as dificuldades, a primeira atitude a se tomar é “você ter coragem, né? De tirar aquela madeira e pegá o machado [...]. Achou a árvore, tem que cortar, um metro e meio, destrói a árvore, de cada árvore se retira em média vinte ripas”²⁹⁵. Sobre a retirada do jenipapo Seu Francisco explica:

Você tira ela quando a lua tá boa, nova, você tira, bota dois dias pra ela muchá [...] se não for tirado no tempo da lua, ela racha [...]. Aí a gente leva para serraria [...] aí você enrola ela [...] aí vem a parte da pele do bode, pega aquele couro verde, aí bota três dias no sol pra secar, sem o sal, com sal ele não dá o som do pandeiro, aí tem que esquentar ele, aí a gente vai cobre ele com tachinha²⁹⁶.

Seu Raimundo completa: Quando encontrou o jenipapo,

a primeira coisa que eu vou fazer é examinar ele, porque com nó não presta; [...] nó é igual uma, pessoa, não tem assim um caroço, num é? [...] Se você encontrar um pau de Jenipapo e tiver um nó, aquele dali num presta não, não dá para isolar não, tem que ser aquele reto [...] corta o jenipapo, mas também tem um mistério, só presta quando a lua tá boa [...] fora da lua nova não presta pra isolar [...] aí leva pra serraria, manda serrar do jeito que você quer [...] chega em casa [...] não mexe não, faz logo um carinho [...] a madeira tem que ser envergada [...] tem que ter paciência²⁹⁷.

De acordo com Mauro Lima da Silva, conhecido como “Dadinho”, amo do boi Touro da Paz, 44 anos, a lasca para a feitura do instrumento é retirada “no primeiro fruto, na primeira carne que ele dá, aí você corta ele aí deixa ficá uns 4 dias, 5 dias, pra muchá mais, e

²⁹⁵ OLIVEIRA, Raimundo Nonato de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁹⁶ OLIVEIRA, Francisco das Chagas Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

²⁹⁷ OLIVEIRA, Raimundo Nonato de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

quando muchá mais, você pode fazê os cortes dele, tirá as tira de lado e enrola [...] se não dé certo este processo [...], não é um trabalho bem feito [...]”²⁹⁸. A remoção do jenipapo da maneira correta e na ocasião certa, revela a incorporação do conhecimento indígena sobre as fases da lua e seu efeito sobre a madeira. Compreende-se que conhecimento e objeto não estão dissociados, ao contrário, um condiciona o outro, mesclam-se a uma só estrutura e a um só tempo.

Todo o conhecimento “popular” de extração do jenipapo com o fim de confeccionar o pandeirão e os usos deste objeto, poderiam, grosso modo, ser compreendidos no contexto das ideias de Roger Chartier²⁹⁹ e Michel de Certeau,³⁰⁰ quando esses explicam que um grupo não pode ser caracterizado pelo modelo de cultura por ele produzido e, sim, pelo uso que esse grupo faz do objeto. Assim como Chartier, Certeau³⁰¹ não escalona o popular em algum nível da camada social, seu entendimento passa pela ideia da cultura talhada entre dominantes e dominados. A cadeia produtiva do fabrico do pandeirão é atravessada, em dados momentos, pela burla de normas e regras, pelo papel que o objeto representa na lógica fértil da festa. Continuando ainda com Chartier e Certeau³⁰², as ações de persuasão da cultura dominante são possíveis por meio de táticas e estratégias firmadas por instituições que produzem objetos, regras e modelos sociais de conduta. Já as estratégias dos dominados consiste nos modos de fazer e resistir, através da subversão, da astúcia e da recusa em deixar-se envolver na trama social, saltando certas regras.

Ainda em relação à árvore do jenipapo e sua utilidade, Mestre Afonso Sérgio diz que “uma retirada de um pé de jenipapo dá em média entre 15 e 17 grades”³⁰³. Depois da grade montada, parte-se para a fixação do couro de bode ou de cabra. O couro é comprado a uma média de 8 a 10 reais a peça e, com cada peça é possível fazer uns três ou quatro pandeiros em torno de 50 por 30 cm. O couro é adquirido “verde”.

Mestre Afonso Sérgio fala da peregrinação para se adquirir o couro:

Hoje mesmo fui comprá couro de manhã, saí de casa, aqui era quinze pras seis da manhã, quando eu cheguei lá, não tinha nenhum, não comprei nem um couro hoje,

²⁹⁸ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

²⁹⁹ CHARTIER, Roger. Op. Cit., 1995.

³⁰⁰ CERTEAU, Michel de. Op. Cit., 1994.

³⁰¹ Ibidem.

³⁰² Ibidem.

³⁰³ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro Machado. Entrevista concedida a Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

vou saí amanhã de casa aqui de novo, no mínimo 4 horas da manhã [...] tem que chegá cedo, se não você não encontra [...]”³⁰⁴.

Ele completa, explicando as etapas da composição do instrumento e inicia falando do couro:

Compro na CEASA [...] a 8 reais a peça, tem peça que só dá um pandeiro, e há outros couros que dá 3 ou 4, quando a grade é pequena [...] A pele vem fresca, espicha no muro, no prego, passa dois, três dias pegando sol, depois a gente tira ela, estica ela no sol [...] aí vai botando as grade em cima do couro, aí vai numerando 1, 2, 3, 4, tanto de couro que dé, vai numerando até, deu 15 grade, corta, vai pelando, pela, pela, pela, tira o couro todinho e bota de molho no balde de água, quando bota de molho vai tirando os primeiro [...] e vai duas pessoas uma puxando no alicate e outra batendo com o martelo com tachinha número um [...] aí coloca no sol [...] e aí é só esquentá [...] enquanto tivé couro ali vai afinando na faca ou na gilete os courozinho que fica ainda [...] que pode rasgá ele [...], ele pode pegá fogo e engia [...] com o couro não dá certo o pelo³⁰⁵.

Seu Francisco tem explicação parecida, de acordo com ele, a madeira é coberta com o couro pregada com tachinhas, após esta etapa “aí se pega um sol o dia todinho [...], a gente coloca em cima da casa, pra pegar o sol, a gente vai deixá ele pra secar de noite, com dois dias de seco [...] coloca na grade, deixa mais um dia e uma noite [...], secou bem, de noite ele já tá seco pra pegar o calor do fogo”³⁰⁶. Pode passar até uma lixa no couro “pra não fazer uns calinho na mão quando tiver batendo”³⁰⁷.

Quanto ao couro, Seu Francisco revela ainda que “tem um segredo, essa aqui é pele de cabra [...], do macho ele não dá o tom, é o chamado bode pai de chiqueiro [...] aquela pele que fede”³⁰⁸. Mestre Afonso Sérgio acrescenta: “O melhor que tem é de cabra! [...] ele é mais fininho, o pelo é mais fino, é melhor de raspá”³⁰⁹. Dadinho remata, “como diz o ditado, o couro do macho num dá primeiro, só da fêmea, a cabra, que o da cabra, ele é mais resistente [...] ele tem um som mais acústico [...]”³¹⁰.

O pandeirão é um instrumento de curta durabilidade, por esse motivo praticamente não é aproveitado de um ano para o outro, quando bem manuseado pode prolongar-se por dois

³⁰⁴ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro Machado. Entrevista concedida a Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³⁰⁵ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro Machado. Entrevista concedida a Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³⁰⁶ OLIVEIRA, Francisco das Chagas Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁰⁷ OLIVEIRA, Francisco das Chagas Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁰⁸ OLIVEIRA, Francisco das Chagas Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁰⁹ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³¹⁰ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

anos, se o brincante tiver cuidado, diz Seu Francisco³¹¹. Os cuidados seriam não expor muito próximo ao fogo, em um tempo de, no máximo dez minutos, distante uns 50 cm e, um bom acondicionamento do instrumento. O pandeirão, além disso, não pode ser feito com muita antecedência, “não tem condição [...] as traça parte pra cima, acaba com tudo, não segura [...] o couro não segura de um ano para o outro”³¹², diz Mestre Afonso Sérgio.

Por se tratar de uma técnica e uma arte que necessitam de saber, habilidades especiais e dedicação, muitos são os percalços no correr da fabricação do pandeiro.

Essa dona moça (Mestre Afonso Sérgio aponta para sua esposa) tem hora, que ela só falta chorá, quando dá um problema ali [...], ela falta chorá e eu também, porque é trabalho pra voce fazê, você chega [...], você vai no mercado, na CEASA, compra o couro de bode, bota pra secá bem nesse muro aí, você estica, o muro fica cheio de couro de bode esticado no prego, tira, mede na grade, raspa todinho, é um trabalho pra raspá no facão, bota de moio pra trazê, pra cobri o couro que pega quase 200 tachinhas de cada grade, pra você batê, no mesmo dia você bota no fogo pra esquentá o pandeiro e rasga aquela grade, que tal? [...] De repente rasga³¹³.

Dentro do processo de geração do instrumento, a finalização é realizada no fogo. É o momento de “afinar” o instrumento. A complexidade da produção do pandeirão que vai desde a retirada da madeira do jenipapo, passando pelo beneficiamento do couro até o momento da afinação e da confraternização ao redor do fogo, pode ser considerada um ritual à parte da festa.



Foto 45

³¹¹ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³¹² MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³¹³ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

Esse processo, expresso nos materiais e nos conhecimentos imprescindíveis à elaboração do objeto em questão, estão envoltos em uma teia de sentidos, que podem ser compreendidos à luz dos pensamentos de Seu Raimundo, quando ele fala sobre a inserção de instrumentos musicais sintéticos nas batidas das toadas. Segundo ele, “só é bom para escola de samba, mas pra brincadeira de bumba-meu-boi, não presta” [...] o plástico, ele não pode pegar uma quentura [...] já não leva pro fogo, enquanto o de couro pode”³¹⁴. Seu Francisco diz que, “É porque no bumba-meu-boi, sempre a tradição [...] é a pele de bode”³¹⁵. Sob este ponto de vista, a admissão de instrumentos “prontos” retiraria o sentido dos esforços empreendidos pelos membros dos grupos e por aqueles que se dão a ajudar de certa maneira a produção deste instrumento, ceifando as trocas simbólicas e afetivas.

2.3.2.2 Maracá

O maracá ou chiadeira, como também é denominado no Piauí, é um instrumento que se assemelha a um guizo. Sua confecção é bem mais simples que a do pandeirão; seu fabrico exige bem menos esforço e tempo. Os grupos o fabricam com zinco. Internamente ele é recheado com material que produz som estridente “aqueles chumbinhos que a gente coloca naquelas coisas da bicicleta”³¹⁶, diz Seu Francisco.



Foto 46



Foto 47

³¹⁴ OLIVEIRA, Raimundo Nonato de Oliveira. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³¹⁵ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³¹⁶ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

Embora menos trabalhoso, o maracá, junto com o pandeirão, compõem os dois instrumentos que predominam nas batidas de bumba-meu-boi, sobretudo dos grupos de Teresina. O maracá é tocado principalmente pelas mulheres que representam as índias.

2.3.2.3 Tambor-Onça

O tambor-onça confeccionado pelos grupos de bumba-meu-boi tem características artesanais, feito de madeira ou material reciclado em formato cilíndrico com uma das pontas fechadas normalmente por couro de boi – neste caso, é indiferente ser de macho ou fêmea -, onde uma pequena vareta é posta. Para extrair o som do tambor-onça, o músico unta azeite ou água em uma tira de pano, friccionando-a em ritmo acelerado o que causa um som grave que lembra perfeitamente o mugido ou o urro de uma onça, daí a designação do instrumento.



Foto 48

São poucos os aptos a ser tocadores de tambor-onça, por se tratar de um instrumento que demanda força, o que rapidamente fadiga o tocador com menos resistência. Seu Raimundo elucida que

É difícil encontrar quem sabe puxar [...] este instrumento aqui cansa [...] Por enquanto não tá tendo um puxador profissional porque esse é o instrumento mais difícil de brincar o bumba-meu-boi [...] Fica mais bonita a pancada com ela, com a onça, os pandeiros, fica a pancada mais segura e mais bonita³¹⁷.

³¹⁷ OLIVEIRA, Raimundo Nonato de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.



Foto 49

Tal qual o pandeirão, o tambor-onça passa pelo mesmo procedimento de afinação ao fogo, exercício constantemente repetido. Instrumentos como o pandeirão e o tambor-onça, além de toda a dinâmica que envolve sua confecção, que vai desde a “caça” pelos materiais até a feitura propriamente dita, são objetos que traduzem força e virilidade e, não por acaso, o processo de produção e o tocar ficam a cargo dos homens. As mulheres, que aparecem nesta feitura, desempenham as tarefas restritas ao “espaço doméstico” e de caráter auxiliar, como na curtição do couro.

Na confecção destes instrumentos, sem se restringir ao tambor-onça, é tecida uma trama de sociabilidade onde se evidenciam os significados dos papéis e das atribuições a cargo dos compartes responsáveis pelo fazer da festa, da qual a feitura dos objetos nela utilizados está incluída. É de fundamental importância a função que cada um cumpre na rede de relações que se configuram nestes momentos de constituição da festa, porque são as práticas e as ações desses sujeitos, embora com distintos papéis, que garantem a continuidade da tradição.

2.3.2.4 Apitos

Instrumento comprado pronto, mas com significativo papel simbólico que exprime a liderança e a coordenação do amo do boi sob os demais membros do grupo. Segundo Seu Francisco, “é o instrumento principal, não tendo ele, os componentes não atendem”. Nos ensaios, por exemplo, “quando tá lá no pé do fogo, esquentando os pandeiros, aí você apita

três vezes, hoje em dia eles não atendem mais, tem vez que você apita dez vezes e eles não vêm”³¹⁸.

O chamado primeiro apito é de plástico, tem som mais estridente e é tocado três vezes para reunir o grupo. O barulho dele, “é mais chatinho [...] quando está unindo o grupo no ponto de brincar”³¹⁹, explica Seu Francisco. Já o segundo apito tem a função de dar o ritmo à brincadeira, fazendo as marcações.



Foto 50



Foto 51



Foto 52



Foto 53

³¹⁸ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³¹⁹ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

2.3.2.5 Matraca

A matraca é um instrumento musical simples, fabricado com madeira, de formato retangular, 25 cm de extensão por 10 cm de largura e média de um dedo de espessura. O som surge pela batida das duas tábuas de madeira que compõe o instrumento. De acordo com a investigação, este instrumento praticamente caiu em desuso entre os grupos de Teresina. O único da capital que ainda vale-se da matraca é o Estrela Dalva, comandado por Mestre Pedro Barros e seu filho Francisco das Chagas Silva, que é o amo do boi.

Algumas justificativas são interessantes para o banimento do instrumento. Os sujeitos entrevistados do Dominador do Sertão (Mestre Edmilson, Seu Francisco e Seu Raimundo) explicam que se abandonou a matraca, pois que, com a participação das mulheres, optou-se por um instrumento mais adaptável a elas, no caso o maracá. Já quando perguntei a Mestre Afonso Sérgio, do Touro da Paz, a ausência da matraca, ele justificou deste modo: “porque a matraca fica mais pro lado do MA (Maranhão), o MA é que usa mais [...] e ninguém qué imita ele, a gente qué que ele imite a gente [...]”³²⁰.

Este litígio com o Maranhão atravessa as falas de muitos brincantes piauienses, em variados aspectos; no campo musical, os grupos investigados têm bem definidos três instrumentos: o pandeirão, o maracá e o tambor-onça, os quais, como vimos, são objetos decorrentes dos modos de fazer praticados pelos grupos e plenos de significado. A matraca, por não fazer mais sentido aos brincantes daqui, acaba por ser associada aos grupos maranhenses³²¹, fato rechaçado e que encontra no discurso dos Mestres – sobretudo -, o ranço da avelhantada querela pela “origem” do bumba-meu-boi, de tal jeito que não se cobiça ser comparado ao estado vizinho e, sim, suplantá-lo.

2.3.2.6 Toadas

A toada completa o conjunto musical do bumba-meu-boi. Sua marcação ritmada se mescla às batidas dos pandeirões e dos maracás, produzindo a harmonia inconfundível desta manifestação cultural piauiense.

³²⁰ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³²¹ No bumba-meu-boi maranhense, há o "sotaque" chamado de "matraca", ele tem como característica principal o emprego das matracas pelos brincantes. Completando esta informação, no Maranhão, os grupos distinguem-se por uma série de particularidades que se denominam "sotaques". São exemplos: boi de matraca; boi de zabumba; boi de orquestra; boi costa-de-mão; boi de Pindaré.

Nos grupos do Piauí as toadas desdobram o mundo cotidiano dos brincantes, expressando aspectos pessoais da vida do compositor; vivências do próprio grupo, relembrando as toadas citadas do Riso da Mocidade no primeiro capítulo que exaltam a tradição, a memória e glorificam a figura de Mestre Maleiro; aquelas que abordam temas sociais, culturais e políticos, que estão em voga no período; ou simplesmente toadas inspiradas em temas aleatórios.

Seu Mauro, autor das toadas do Touro da Paz, ao falar sobre como é o processo de criação retrata que

Tem várias toadas que a gente inspira mesmo o sentido quando tive bem tranquilo, assim no vento, aí inspira aquela toada, essas toada é muito bonita, mais a toada que tá na cara é essa toada *Falsidade é a arma da covardia*: eu vi a falsidade, um companheiro com uma falsidade comigo, aí escrevi essa toada: “A falsidade é a arma da covardia, a quem tem inveja, não tem competência, o mundo tá cheio de traidor, cuidado, meu povo, da traição nem Jesus Cristo se livrou [...] eu aspirei essa toada nas condições que eu vi, tá na vista.”³²²

No caso das toadas do Dominador do Sertão, Mestre Edmilson explica que “quem compõe é o meu filho mais velho, eu digo James, o nome dele é James [...], ano que vem eu quero a toada falando nesse tema, aí faz a toada [...]”³²³. A composição de uma toada fica a cargo daqueles que mantêm estreita relação com o Mestre. Em muitos grupos, quando não é o próprio Mestre que produz a toada, ele designa esta missão ao amo do boi ou alguém muito próximo. Esta condição extrapola inclusive a experiência e o dom.

Mais do que os temas eleitos, propriamente ditos, o feitio de uma toada envolve, contagia todo o grupo, a composição é apenas o primeiro passo, depois há os ensaios, onde o Mestre e o amo do boi exercem função pedagógica de ensinar os membros a cadência das batidas dos pandeirões e maracás com o coro produzido pelos brincantes. A toada de um grupo é sua moldura.

Outro aspecto interessante é que boa parte dos grupos de bumba-meu-boi como o Dominador do Sertão, Touro da Paz, Renascer do Sertão, Bugarim da Noite, Riso da Floresta, entre outros, não têm o hábito de registrar as toadas e armazená-las em suporte escrito ou gravá-las em algum formato. No entanto, Mestre Edmilson observa que mesmo não existindo o registro, as toadas estão presentes na memória dos brincantes e “tem muitos deles que, às vezes, lembra do pezinho e aí canta, tem toada do tempo que eu era menino [...]”³²⁴. Mestre

³²² SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³²³ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³²⁴ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

Edmilson justifica o não registro das toadas porque “nosso tempo é muito corrido, agora mesmo não tenho tempo nem de me coçá”³²⁵

Para as fases da festa do bumba-meu-boi, que ocorrem durante o ano, as toadas são cantadas de acordo com o andamento da apresentação. Principia-se com a toada que prepara o grupo para entrar em ação, denominada *Guarnecer*, seguida do *Lá vai o boi*, toada com o boi transeunte, a toada de *Chegada*, que proclama o comparecimento do boi no lugar de agrupamento. A mostra segue com as novas toadas criadas para aquele ano, que giram em torno de quatro a cinco, e se encerra finalmente com a toada do *Urrou*, já na morte do boi.

Para além de qualquer função definida, a toada clarifica quão envolvidos os grupos estão com o bumba-meu-boi que representam, porquanto uma toada por mais bem arranjada que seja de sentidos poéticos, de fato, só se define plenamente com a atuação de cada voz, de cada mão a tocar um instrumento, de cada bailado que a acompanha no mesmo movimento.

Estas manifestações de integração que a toada simboliza e reforça, como já foi dito antes, derivam dos valores desenvolvidos em comunidade advindos da própria prática festiva. Os ensaios são ocasiões significativas do intercâmbio social.

2.3.3 Os ensaios e o preparo para a festa do bumba-meu-boi

Os ensaios dos grupos de bumba-meu-boi piauienses são um preparo para os três momentos ápicos da festa: o batismo, o período junino e a morte do boi. A organização e o andar se assemelham um pouco àquele esquema das escolas de samba do Rio de Janeiro, guardadas as devidas magnitudes. Uma boa festa não é organizada no dia anterior, durante o ano todo ocorrem os preparativos com a ajuda de pessoas envolvidas e comprometidas. Mestre Edmilson diz que assim que se encerram as atividades daquele ano, com a morte do boi, começa-se a pensar no que virá para o próximo ano: “a parte de material a gente já começa depois da morte do boi, a gente já começa a trabalhar”³²⁶.

Um grupo de bumba-meu-boi é composto por sujeitos de diferentes faixas etárias, exercendo todo tipo de atividade, não somente aquelas visíveis do público, presentes nas apresentações, mas igualmente as atividades de bastidores. A maioria dos membros dos grupos pertencem ao lugar onde está situada a base ou sede do grupo, mas muitos também vêm de fora, às vezes, do outro lado da cidade. Nessa rede humana, a cada dia novos componentes chegam e outros saem pelos mais variados ensejos.

³²⁵ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³²⁶ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

Normalmente, para ser um brincante de bumba-meu-boi, basta ter tão-somente a aspiração e manifestá-la a alguma pessoa que o conduza ao Mestre do grupo de que anseia ser componente. Mestre Raimundo é taxativo em dizer: “eu não convido não [...] ele tem que saber se vai bater pandeiro, se não bater pandeiro vai para a chiadeira e vai treinar, cantar [...] [...]. Em primeiro lugar ele tem que ensaiar [...] pra pegar as toada, os passo das dança e o ritmo de sacudir o maracá [...], o ensaio é para ensinar”³²⁷.

A condição para alguém entrar no grupo, diz Mestre Raimundo, é se mostrar disposto a ensaiar³²⁸. Aceita essa condição, as pessoas preenchem uma ficha com seus dados e a partir daí devem adotar as regras instituídas pelo Mestre, que já são seguidas pelos demais componentes do Imperador da Ilha, um dos grupos de bumba-meu-boi mais bem organizados do Piauí. O Renascer do Sertão, conduzido por Mestre Edmilson dos Santos Sousa, situado na Vila Wall Ferraz, zona sul de Teresina, igualmente adota o sistema de cadastro dos novos participantes. Estabelecer as bases, ter noção de quem faz parte do grupo, assim como se “oficializar” perante órgãos públicos são procedimentos cada vez mais correntes e essa formalização não é meramente cadastrativa, ela é essencial para o “crescimento” do grupo ao tempo em que eles são cobrados pelas instituições e entre eles mesmos a se organizarem.

Em uma das reuniões realizadas para debater o processo eleitoral de escolha do novo presidente da Associação dos grupos de bumba-meu-boi do Piauí³²⁹, era evidente, entre as questões levantadas pelos que lideram grupos, a inquietação em se legitimarem perante os órgãos municipais e estaduais, pois que há uma consciência estabelecida acerca da necessidade de enquadramento nesta lógica burocrática, sabendo-se que estar a margem e aquém dela implica ser considerado “pequeno e sem importância” diante daqueles com um nível de organização avançado, como o grupo Imperador da Ilha e junto às instituições, inclusive.

Nada é feito mais de qualquer jeito, de improviso. Reunir-se aleatoriamente para dançar, brincar, sacudir os instrumentos sem um mínimo de organização, sobretudo para os grupos aos grupos de bumba-meu-boi de Teresina, é prática que vem sendo paulatinamente abandonada. Hoje eles se reinventam. Quando no ritual da morte do boi, os grupos levantam o “mourão”, onde o boi será amarrado para ser sacrificado, o tronco da árvore costuma ser muitíssimo enfeitado por razões que Mestre Edmilson comenta: “Tem muita disputa de dono

³²⁷ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

³²⁸ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

³²⁹ Estive presente como observadora em reunião realizada em 08 de novembro de 2009, no Museu do Piauí.

de boi e de brincante que brinca em outro boi, aí, as vezes, vêm e repara muito pelo mourão: ah! vamô ver qual o mourão mais bonito? Se é do boi Dominador ou é do boi fulano de tal [...]”³³⁰. Há, assim, uma inquietação com a qualidade estética da festa e da concorrência entre os grupos para se destacarem neste sentido. De acordo com Mestre Raimundo

Pra trás era tudo mais fraco [...] Hoje não, subiu, mais rápido, tá ficando mais bonito, como diz a história. Antigamente o papel de cigarro entrava em cima do bumba-meu-boi, fazia os efeitos [...] botava no boi, hoje não, hoje tem que ser tudo no brilho, tudo é no canutilho [...] na miçanga. Hoje se não tiver dinheiro, não sai, como diz o caboclo brincando [...] quer saí bonito. Antigamente, era o brincante que comprava as roupa dele, que era só pegar a camisa, cortou [...] e vestiu, e hoje não, tem detalhes na roupa, calçado, não é negócio de muleque, andar descalço. Aqui mesmo nós usamo sapato branco [...] Se nêgo sai as veis com um sapato diferente, o grupo colá: tava descalço! Aquele negócio todo, já cai em cima do grupo, que na hora do concurso eles tão ali observando tudo³³¹.

Por um lado, na comunidade, o bumba-meu-boi promove o conagraçamento coletivo por meio do lúdico, ao mesmo tempo em que enche o ambiente de sentido e de valores, é nela que os ensaios se realizam. Por outro, ter *status* de grupo organizado é uma maneira de ser consagrado pelo outro, para o de fora da comunidade. A seriedade nos ensaios é, por esses ensejos, manifesta. Para Mestre Raimundo, os ensaios têm inúmeras finalidades, ele narra que “durante o ano começa os ensaios [...] que é para treinar as toadas, pra gente saber o tipo de dança que nós tamô dançando, como nós vamô se encontrar nos Folgedos³³², que aí tem esse despeito dentro do bumba-meu-boi, quem dança [...] como vai ser a entrada nos Folgedos”³³³.

³³⁰ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³³¹ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

³³² Encontro Nacional de Folgedos.

³³³ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.



Foto 54

A maioria dos grupos de bumba-meu-boi começam a ensaiar no dia primeiro de maio. Mestre Afonso Sérgio dá o tom em sua fala do clima festivo e alegre que contagia os brincantes quando os ensaios se iniciam:

Vai começá o batuque dia primeiro de maio, é sagrado, começa o batuque [...] porque é tradição já, dia do trabalhador [...] às vezes na chuva [...] a chuva batendo, nós no meio da rua batendo pandeiro, dia primeiro de maio [...] só que o som cai porque esfria os pandeiro [...] aí nós, xiii, pá dentro, aí ficou o cordão (rsrs) [...] é gostoso, a brincadeira é gostosa, a gente encontra muitos amigo [...]³³⁴

Para os grupos há o entendimento de que o dia primeiro de maio faz parte do calendário do ciclo de acontecimentos que envolvem o bumba-meu-boi durante o ano. Quando questionei aos entrevistados a razão de ser primeiro de maio, eles associaram ao dia do trabalhador e ao feriado. É muito provável que esta ligação com a data venha reforçada pela ideia, que postei logo acima, de organização. Essa constatação revela que, com o árduo trabalho inaugurado pelos ensaios eleve-se a qualidade do grupo em várias frentes.

Determinados grupos, como o Imperador da Ilha, principiam aos ensaios no dia primeiro de maio, porém há uma particularidade especial, o ensaio é encerrado no dia vinte de junho, data do Aniversário de Mestre Antônio Araújo, pai de Mestre Raimundo, que durante muitos anos comandou o grupo. Neste caso, fatos da história da própria família se embrenham

³³⁴ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida a Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

na tradição do bumba-meu-boi. No dia 20, explica Mestre Raimundo, “a gente encerra [...] Aí fica três dias pra gente ajeitar a fantasia, que no dia 23 é o batismo do boi [...]”³³⁵.

O ensaio é assim: uma parte da totalidade do processo ritualístico da festa do bumba-meu-boi se completa com o batismo, apresentações e morte. Para melhor entendimento do batismo e da morte do boi, principio fazendo uma apresentação dos personagens que constituem o “auto”.

2.3.4 Os personagens centrais da festa do bumba-meu-boi

No Piauí, não há grandes variações de personagens no bumba-meu-boi. Tomo como referência os grupos de Teresina, onde mais centrei a pesquisa. Como posto logo acima, um indivíduo quando se dispõe a ingressar em um grupo, é alocado onde melhor possa expressar sua vocação, tocando um instrumento específico ou fazendo o papel de algum personagem. Nos ensaios e depois nas apresentações, pude visualizar a maneira como os brincantes são organizados. Dispõem-se em forma de semicírculo, que se chama de cordão. O bumba-meu-boi herdou muitos traços das danças de salão praticadas na Europa, com suas coreografias compassadas em pares. Basicamente formam-se vários cordões, onde são tocados os instrumentos e cantadas as toadas.

No centro deste semicírculo se movimentam o boi, Nêgo Chico, Catirina, os vaqueiros, o doutor, os caboclos e o Amo a quem se designa o comando e a organização do grupo durante as apresentações. Dadas essas explicações mais gerais, exponho os principais personagens do bumba-meu-boi e suas funções dentro desta manifestação.

2.3.4.1 Amo ou fazendeiro

É o senhor da fazenda, designado amo ou patrão, que concebe o poder intrínseco ao *status* social como latifundiário, proprietário da gadaria e, em particular, do boi mais garboso. Na festa do bumba-meu-boi, em geral, cabe a esse personagem preparar e reger o grupo, governando-o por meio de um apito e um maracá. É ainda o puxador principal das toadas que serão acompanhadas pelos outros brincantes.

³³⁵ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.



Foto 55



Foto 56

2.3.4.2 Pai Chico

Recebe também o apelido de Nêgo Chico, um dos principais personagens da festa. Normalmente é tido como o agregado da fazenda responsável pelo roubo e morte do boi, para acolher a vontade de sua esposa, Catirina, cujo desejo era comer a língua do animal.



Foto 57

2.3.4.3 Mãe Catirina

Ou simplesmente Catirina, é a esposa de Pai Chico. Ao ficar grávida, é tomada pelo insaciável desejo de comer a língua do boi mais quisto da fazenda em que vive com Pai

Chico. Ele, para fazer o gosto de sua mulher grávida, dá cabo ao bicho. Na encenação da festa, Catirina é interpretada por um homem vestido de mulher³³⁶.



Foto 58



Foto 59

2.3.4.4 Vaqueiros

O(s) vaqueiro(s) na festa é (são) uma alusão ao caboclo rústico, o sertanejo, a quem o amo atribui a responsabilidade de localizar o paradeiro de Pai Chico e do boi desaparecido. Na trama, cabe a ele contar ao amo da fazenda o fim de seu prezado boi. O vaqueiro se constitui em um personagem coadjuvante na festa do bumba-meu-boi, porém, sua participação é significativa por sua indumentária, quase sempre caracterizada pelo aspecto rústico, que embora não seja de couro verdadeiro, os apetrechos são estilizados como tal. Conforme Gilberto Freyre,³³⁷ ao caracterizar o vaqueiro nordestino, na obra *Nordeste: a influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*, as vestimentas dos vaqueiros são compostas de chapéu de couro macio, guarda-peito ou peitoral curtido, jaleco de couro macio, gibão, casaco comprido com mangas longas, guantes (luvas), perneiras de couro curtido para cobrir as coxas e, assim, protegê-las e sandálias de couro rústico.

³³⁶ Ressalva-se que, muitos entrevistados, como Mestre Raimundo, Mestre Edmilson, Mestre Afonso Sérgio, Mestre João Bosco, entre outros brincantes, relataram que o veto à mulher em participar do bumba-meu-boi estava relacionado com a própria condição de submissão social da mulher. Por isso Catirina ser interpretada por um homem, já que em outrora as mulheres não podiam brincar o bumba-meu-boi.

³³⁷ FREYRE, Gilberto. Op. Cit., 2004.



Foto 60

2.3.4.5 Índios

Junto com os vaqueiros, têm a tarefa de sair à cata de Pai Chico. Dão um belo ritmo e efeito visual à festa, ornamentando-a com as vestes e coreografias alegres. Há não muito tempo atrás, eram personagens representados exclusivamente por homens. Atualmente as mulheres têm ampla participação na composição dos grupos, elas são designadas de Caboclos de Pena. Seu Francisco, ao falar sobre a participação das mulheres, explica que naquela época “as pessoas tinham preconceito contra as mulheres”³³⁸, mas hoje, para ele, “o grupo fica mais bonito, as mulheres enfeitam mais o grupo”³³⁹.



Foto 61



Foto 62

³³⁸ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³³⁹ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

O Caboclo Real tem função de prender o Nêgo Chico, Seu Francisco: “Os caboclo vai e prende o Nêgo Chico, aí ele traz pra perto do amo, pergunta pra ele porque ele matou o meu boi de estimação”³⁴⁰.

2.3.4.6 Doutor da medicina



Foto 63

Personagem que vai examinar o boi, para saber o estado em que se encontra o animal, a mando do Amo. Ele veste-se todo de branco.

2.3.5 O batismo do boi

O bumba-meu-boi é atravessado por rituais que estão diretamente ligados ao ciclo da vida. O ritual do batizado faz parte de um *continuum* de etapas, em que cada uma tem sentido particular, sem perder de vista, entretanto, como já foi posto por DaMatta³⁴¹, cujo ritual deve ser compreendido em sua totalidade e não em suas fases, já que estas estão conectadas umas às outras.

Entendo o rito do batismo presente no bumba-meu-boi tal qual a definição de Terrin,³⁴² que ele denomina de “ritual de causação,” quando existem as fases na condição precedente, no período de marginalidade e na inserção na nova condição, onde o ritual

³⁴⁰ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁴¹ DAMATTA, Roberto. Introdução. In: VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 1978.

³⁴² TERRIN, Aldo Natale. O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade. São Paulo: Paulus, 2004.

objetiva a transformação do *status* da vida e está vinculado a momentos de batismo e morte, por exemplo.

Os grupos de bumba-meu-boi têm por tradição batizarem o boi no dia 23 de junho, véspera de São João. O batismo afiança, entre outras coisas, a proteção e qualifica o “animal” e o que ele representa no mundo e, desta maneira, autoriza-o a se apresentar publicamente no período de maior atividade para os grupos de bumba-meu-boi, que são nas festas juninas.



Foto 64



Foto 65

Esse rito se assinala pela transformação de uma condição para outra, ou seja, de pagão para cristão³⁴³. Para Mestre Edmilson, o boi “novo” não sai de maneira nenhuma antes do dia 23 de junho, “não sai assim, não sai o boi que a gente está trabalhando nesse ano, mas a gente tem muito contrato, aí a gente sai com o boi do ano passado, mas o novo não sai”³⁴⁴. Sobre o batizado, ele fala que “a gente já tem o ritual, que acha assim, se você sair com o boi antes do batizado, as coisas anda tudo pra trás, às vezes não dá certo, entendeu, às vezes tem um concurso, é só superstição [...] Eu noto que é uma tradição mais velha, os mais velhos também pensam dessa forma”³⁴⁵. Seu Mauro, amo do boi do Touro da Paz, produz sua versão a respeito do batismo:

Sobre o batismo do boi, uma coisa tradicional que já vem de muitos e muitos anos atrás, é uma coisa que ninguém pode tirá, o batismo do boi, até a morte do boi, o batismo do boi é uma coisa que começô ainda do Nêgo Chico e da Catirina, que antigamente o Nêgo Chico e a Catirina era muito fanático pelo boi que eles atiraram, aí surgiu, a história que surgiu do Nêgo Chico, que foi verdadeira, certo, que hoje

³⁴³ Neste caso de não-batizado (pagão) para batizado (cristão).

³⁴⁴ SILVA, Edmilson Soares da Silva. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁴⁵ SILVA, Edmilson Soares da Silva. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

em dia ninguém sabe mais por onde fica [...] aí nós conseguimos fazê o batismo do boi em homenagem aos outros [...] todo ano, nós de bumba-meu-boi tem por obrigação fazê o nosso batismo de bumba-meu-boi, o que é o dia do batismo? O dia tradicional do batismo [...] é 23 de junho [...] porque 23 de junho é véspera de São João, entences na véspera de São João [...] o São João já recebe o boi dele já batizado, todos os bois, tem vários bois que batiza na véspera de São Pedro, mas a tradição não é esta [...] Aí a gente faz o batismo daquele boi pra recebe alegria, paz, tranquilidade na nossa brincadeira, aquele batismo daquele boi muita gente vê como uma coisa qualquer, mas num é, é muito importante, nada pagão serve [...] tem que tê o batismo, e tem que chega até a morte, todos os ano a gente tem que fazê esta tradição, fazê o batismo e fazê a morte do boi, nós temo por obrigação batizá a nossa tradição, o nosso boi [...].³⁴⁶

A passagem do estado pagão para o estado cristão do boi, a partir do batismo denota a visão da Igreja Católica e sua visão de mundo, nas práticas festivas dos elaboradores do bumba-meu-boi. De acordo com Mestre Raimundo, “quando é o dia do batizado do boi, eu tenho que rezar o terço pra São Pedro, pra São João, que na véspera do dia 23 é o batizado do boi”³⁴⁷.



Foto 66



Foto 67

O batismo do animal segue preceitos semelhantes àqueles realizados pelo catolicismo³⁴⁸, há o padre, a água benta, os ramos, o padrinho e a madrinha que são eleitos entre os componentes da comunidade ou gente graúda da sociedade local, uma vez que cabe aos padrinhos presentear a “roupa” do boi e também oferecerem as bebidas para

³⁴⁶ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

³⁴⁷ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani em 10 de novembro de 2009.

³⁴⁸ Durante a entrevista coletiva com Mestre Edmilson e seus familiares, eles relataram que alguns grupos de Teresina antigamente batizavam o boi dentro da Igreja mesmo. Era o caso do grupo Touro da Zonda. Este grupo foi fundado em janeiro de 1990 por Mestre Félix Madeira, no Bairro Santo Antônio, zona sul de Teresina. Mestre Félix já é falecido. É citado por muitos brincantes de boi, que lamentam a família não ter dado continuidade ao grupo.

comemoração pós-cerimônia. “No dia do batismo, a madrinha do boi e o padrinho, o amo que vai jogar água benta, canta umas toadas do ritual de batismo do boi”³⁴⁹, diz Mestre Raimundo.



Foto 68



Foto 69

Os aprestos para a cerimônia dos batizados que testemunhei, começam com a preparação do cenário, quase sempre na sede do grupo ou na rua onde se localiza a casa do Mestre ou de algum familiar. Enfeitam-se com bandeirinhas a rua ou o pátio, acentuam-se a iluminação, ajeitam-se bancos e cadeiras para os espectadores, preparam-se alimentos. Há um conagração coletivo e um clima festivo entre os brincantes e os comunitários que vão se achegando para assistirem ao cumprimento do batismo.

Um grande corre-corre se instala no ambiente. No batismo do boi Terror do Nordeste, minutos antes do início da cerimônia, o boi recebia os últimos retoques no bordado, para então ser encoberto e posto sobre cavaletes por trás do “altar” improvisado. Os membros do grupo iam trazendo e dispendo os artefatos que comporiam a consagração feita pelo “padre” como flores, ramos e a água benta.

A cerimônia do batismo, entre os grupos investigados, costuma começar no início da noite. De acordo com Mestre Raimundo, “antigamente a gente batizava o boi era cinco pra seis horas, todo mundo três horas da tarde já andava brincando já fantasiado. Hoje não,

³⁴⁹ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

mudou, chega de noite, todo mundo, muda as coisas, cansativo”³⁵⁰. Mestre Edmilson vê de maneira similar esta questão

O batizado do boi é geralmente pra começar 5 horas da tarde [...] pra quando der 6 horas, que é pro boi já tá batizado, agora já que tá fugindo mais essa tradição, porque o batizado do boi hoje em dia tá começando 8 horas, mas de primeiro era 5 horas, era pra tá batizando o boi e 6 horas era pra tá batizado, hoje em dia as coisa mudou nesse lado [...] Hoje o batismo começa às 8 e termina às 9, o batismo é relativamente rápido³⁵¹.

Depois de estar adequado o cenário, e o boi, e todos estarem arrumados com as indumentárias feitas especialmente para ocasião, o Amo chama com seu apito e sinais os componentes e todos se aglomeram junto com os padrinhos em torno do boi. Seu Francisco descreve deste modo a cerimônia:

O boi novo, chega, leva todo pessoal fantasiado, a gente bota aqui fora [...], em cima da mesa, com duas velas e água benta, que é água do mar e três galinhos de arvoredo [...]. Aí o padrinho do boi batiza o boi, eu sou o Amo e o padrinho do boi, e a madrinha de lado, com a velinha diz as palavras [...] Como se fosse batizado da Igreja, as palavras são essa aqui: “São João disse, São Pedro confirmou, vou batizar o Dominador, porque ele não é cristão” [...] diz três vez, jogando a água e a madrinha vai dizendo, o batalhão todinho, os componentes [...] daí o boi vai brincar, tá batizado, por exemplo vou brincar numa casa e daí convida outros donos de boi para vir para a festa.³⁵²

Dadinho, do Touro da Paz, elucidada que no ritual do batismo do boi

Tem a madrinha, o padrinho, umas vela na mão como uma criança mesmo e o Amo, que é eu, diz as palavras: ‘eu não sou padre e nem sou sacristão, Touro da Paz, não dou a luz dos olhos porque tu não é cristão’, acabou dizendo tudo [...], aí já vou batizando e cruzando o boi, com ramo de flor, a água muito perfumada, cheirosa, e a madrinha, são três vezes as palavra [...] aí eu passo a cantá uma cantiga de paz, um hino de paz de Nossa Senhora, que é um pouco assim comprido, vou cantá só o pezinho dela [...]: ‘ela é mãe dos anjos, Rainha da dor, ela é mãe dos anjos, Rainha da dor. Encontrei Senhora na beira do rio, lavando os paninhos de seu Bento Filho’³⁵³, hoje em dia, muitos boi num canta esse hino bonito, esse bendito maravilhoso, porque muitos Mestre, num explico pros Mestre de hoje em dia como era a coisa, eu sempre tô na antiguidade, eu tô segurando sempre que é pras pessoa no dia que eu chegá a num brincá mais, meus auxiliar já sabe o que faz³⁵⁴.

³⁵⁰ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

³⁵¹ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁵² OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁵³ O canto completo é assim: Nossa Senhora na beira do rio. Lavando os paninhos de seu bento Filho. Maria lavava e José estendia. O menino chorava do frio que fazia. Não chore, menino, calai meu amor. Que a faca que corta dá o golpe sem dor. Os filhos dos ricos em berço dourado. E vós, meu menino, em palha deitado. No monte Calvário, avistei uma cruz. É cama e travesseiro de meu Bom Jesus.

³⁵⁴ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

Os padrinhos, junto com o Amo dão o consentimento para que o boi esteja habilitado a estar no mundo e deste modo, imerso na vida terrena, ou seja, preparado para bateria de apresentações que seguem naquele período. O batismo é, sem dúvida, um rito de passagem³⁵⁵, de pagão para cristão, da casa para a rua. Autorizado a circular livremente pelo mundo da rua, o boi passa literalmente a ter uma vida “mundana”.



Foto 70



Foto 71



Foto 72

O batizado do animal acontece no limiar da casa e da rua. Roberto DaMatta na obra *A Casa e a Rua*, pensa ambas como “categorias sociológicas”, para ele, essas duas categorias têm aporte peculiar para nós brasileiros, a “casa” e a “rua” não indicam meramente espaços geográficos ou coisas físicas medíveis, mas sobretudo entidades morais, esferas de ação social, lugares éticos imbuídos de possibilidade, lócus de cultura institucionalizados. Por

³⁵⁵ PEIRANO, Mariza. Op. Cit., 2003.

todos esses fatores a “casa” e a “rua” despertam sentimentos variados, orações, atos, códigos, músicas e imagens esteticamente emolduradas e inspiradas³⁵⁶.

Completado o batismo, o boi está apto às apresentações públicas. Assim sendo, retira-se o boi de cima dos cavaletes e o miolo assume sua função, que é dar vida e bailado ao novo ser cristão. Uma nova etapa da festa é estreada, cheia de alegria, ritmada pelas novas toadas e danças.



Foto 73



Foto 74

No Piauí quase todo ano o Encontro Nacional de Folguedos coincide com o tempo de batismo do boi. Mestre Edmilson diz que “às vezes coincide o batismo do boi com as apresentações dos folguedos [...] terminou o batismo a gente já faz apresentação”³⁵⁷. Os Mestres se angustiam, pois, de um lado, pesa a tradição de não sair com o boi sem estar batizado e, de outro, estar no Encontro com o novo boi e cumprir o papel de se apresentar.

2.3.6 A morte do boi

O ritual da morte do boi é o fim do ciclo da festa do bumba-meu-boi. É a ocasião da despedida do boi junto a todos aqueles que deram suas contribuições em todas as fases. A morte vem seguida da ressurreição, possibilitando ao animal seu retorno para o ano seguinte, quando então tudo renasce e recomeça novamente e assim sucessivamente³⁵⁸.

A ideia de Van Gennep de que o simples ato de estar vivo alude a uma constante transformação ajuda a explicar esses ciclos pela qual passa a festa do bumba-meu-boi, pois o próprio fato de “viver” estabelece a passagem de um estado, condição ou situação a outra, cujos pontos extremos são o nascimento e a morte³⁵⁹.

³⁵⁶ DAMATTA, Roberto. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

³⁵⁷ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁵⁸ Sobre o assunto ver: ELIADE, Mircea. *O mito do eterno retorno*. São Paulo: Mercuryo, 1992.

³⁵⁹ VAN GENNEP, Arnold. *Op. Cit.*, 1978.

A morte do boi é um espetáculo à parte, não só pela encenação do “auto” que é belíssima e emocionante, mas pela rede de solidariedade e reciprocidade que ela possibilita. Vem-se afirmando que o bumba-meu-boi é uma festa que envolve a comunidade e gera laços identitários, esta fase é certamente a que mais suscita este entrosamento, por sua complexidade e dimensão.

O espetáculo da morte do boi quase sempre acontece entre os meses de agosto e setembro, mas alguns grupos chegam a realizá-lo em outubro. Não há um dia específico, normalmente os grupos vão criando suas próprias tradições neste sentido. O que há de comum naqueles com que mantive contato, é a morte sempre ocorrer num domingo. Então a os que definem o último domingo de agosto, ou o primeiro domingo de setembro e assim por diante. O grupo Imperador da Ilha tem por tradição sempre batizar no último domingo de agosto.



Foto 75

Entretanto, o domingo é o desfecho de uma “caçada” que se inicia no dia anterior. Mestre Edmilson narra os acontecimentos que antecedem o momento da morte do boi.

Tem a fuga do boi [...] é no sábado, a gente sai daqui oito horas da noite [...] a gente sai no mundo, aí o boi quando dá duas horas já é liberado pra fugir [...] duas horas da madrugada, ele libera o boi pra fugir. E aí o boi vai fugir de quem? Vai fugir dos vaqueiros, o vaqueiro não é pra deixar o boi fugir, entendeu, [...] aí tem aquela disputa do miolo de baixo do boi com os vaqueiros, o miolo fugindo com o boi e os vaqueiros não deixarem, aí que começa, quando o boi foge, as vezes não foge, de qualquer forma o boi tem que ir, fugir e vaqueiro vai trazer o boi [...] quando de primeiro era assim, quando desse umas nove horas da manhã, quando o boi fugia, os

vaqueiro tinha que ir atrás do boi sozinho, hoje em dia, o vaqueiro já vai atrás no domingo oito, nove horas da manhã [...] mas não faz mais isso [...] a gente vai pegá lá onde o boi tá escondido [...]

Onde está escondido? Depende, o miolo do boi é que escolhe as casas, ele foge [...] Os vaqueiros vão procurar onde o boi pode estar. Isso leva a noite todinha [...] nós para nas casa que a gente marca, sabe, oh, são tantas casas, oh, a gente vai brincando nessas casa [...] Cada brincante ele tem direito a parte dele, do boi brinca, sem pagá nada, que ele é brincante [...] tem brincante que diz, ó a minha parte eu quero no dia da fugida do boi [...] parte que chama é no caso a senhora tem um boi, a senhora tem o direito do boi brincá lá na sua casa.³⁶⁰

Mestre Edmilson esclarece que os componentes do grupo têm “privilégios” na escolha da casa onde se fará uma apresentação. Já quem não faz parte do grupo, se quiser que o boi pare à porta de sua casa e se apresente tem que pagar. Mas “quem num brinca, se num brinca, mas faz também parte, não custa nada a gente fazê uma apresentação pra essa pessoa, é conhecido da gente, e ajuda a gente e a gente faz isso [...] a gente brinca da faixa de cinco a seis casas, pra passá a noite todinha [...]”³⁶¹. Em cada residência se passa o tempo de um ou duas horas, “aí tem uma janta, uma merenda pro povo”.³⁶² Segundo Carlos Rodrigues Brandão, o sistema de trocas entre os indivíduos se caracteriza como sendo o típico da festa popular no Brasil, diz ele: “ela afinal não é mais do que uma sequência cerimonial obrigatória de atos codificados de dar, receber, retribuir, obedecer e cumprir”³⁶³. Na comunidade onde a morte do boi acontece é comum essas situações de “troca”, de dar e receber, são gentilezas que reafirmam consórcios sociais.

Em todo o trajeto percorrido para se chegar a uma casa ou outra eleita para as apresentações, os grupos vão cantando as toadas, tocando os instrumentos e dançando, sempre tendo o Mestre à frente e o Amo para organizar a movimentação. Quando se aproxima de uma das casas escolhidas, energizam-se as batidas e o tom de voz que dá vida as toadas. De parada em parada, a confraternização está presente, seja pelo alimento recebido, seja pela afinação dos instrumentos que vão ocorrendo no percurso. Os membros dos grupos detêm-se em certo ponto para “caçar” madeira e todo material visível e possível de ser queimado e, desta maneira, armam a fogueira, ficando então todos à frente do fogo afinando seus instrumentos, já que isso garante a boa batida.

Depois das andanças madrugada adentro, percorrendo ruas e vielas da comunidade, o grupo se reúne no domingo bem cedinho. Neste momento, há um clima de confraternização,

³⁶⁰ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁶¹ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁶² SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁶³ BRANDÃO, Carlos Rodrigues. A cultura na rua. Campinas: Papirus, 1989, p.11.

A gente chega domingo de manhã aqui na frente, chega umas sete, oito horas da manhã, e aí pronto, todo mundo vai tirá a fantasia, vai guardá, quem quiser se aquietá, dormi, que vá dormi, outros num vão dormi, fica lá no quintal bebendo, outros fazendo aquela brincadeira que todo mundo chega pra se aquetá, os vaqueiro chega aí tem aquela gaiofa do miolo: ah! vaqueiro páia! o boi fugiu! [...] às vezes quando o vaqueiro não deixa o boi fugi: oh! miolo páia! cadê, não fugiu? Fica aquela brincadeira³⁶⁴.



Foto 76

A maioria dos integrantes se recolhe, após a noite brincando, para a segunda fase da maratona, que é a morte do boi propriamente dita.

E daí, quando dé no domingo, é a partir das três horas da tarde é a passeata é aquele batuque todo mundo vai pegá o boi lá onde tá escondido, Aí de lá a gente passa em quatro casa e aí vem, a gente traz o boi pro curral e o ritual de matar o boi, que é o vaqueiro laçar o boi, entendeu [...] a morte ela tem um ritual, um ritual que a gente diz as toadas, são muitas toadas, aí depois de cantar tantas toadas aí que vem a toada de matar o boi que é aquela ‘laço, laço, vaqueiro laçador, laço, laço, laço, vaqueiro laça o boi’, enquanto ele não laça vai cantando a toada, aí quando laça, canta outra, aí vem, tem o vinho do boi, padrinho do boi, aí o vaqueiro leva o boi pro pé do mourão, ele vai de cabeça baixa, e aí a madrinha com o vinho, bota numa bacia e derrama que é pra dizer que é o sangue do boi, entendeu, e aí tem muitas toadas que às vezes tem muita gente que chora, na hora da matança do boi [...] depois daquilo ali pronto, você pega o boi, bota de papo pra cima, guarda lá pra dentro e aí, todo mundo se aqueta, aí vai só bebedeira [...] só brincadeira, é a festa mesmo [...] dura até de madrugada, aí quando é na segunda-feira, tá todo mundo baqueado, uns vão trabalhá, outros num vão [...]³⁶⁵

³⁶⁴ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

³⁶⁵ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.



Foto 77



Foto 78



Foto 79



Foto 80

No “auto” do bumba-meu-boi, toda a representação que envolve Nêgo Chico, Catirina, o Amo da Fazenda, os índios e o doutor, sucedem neste momento. Normalmente a morte do boi é feita na rua. Levanta-se o mourão e, a partir dele, circula a festa. Mestre Edmilson aclara que “o mourão é um pé de árvore que a gente corta inteiro no pé e aí a gente desfolha ele todinho entendeu [...] aí a gente enfeita ele de seda [...]”.³⁶⁶

³⁶⁶ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.



Foto 81



Foto 82

Depois da representação do “auto,” finalmente o boi é morto simbolicamente. A madrinha e o padrinho “aparam” o sangue. Este sangue, logo após o término da apresentação é oferecido a todas as pessoas adultas presentes na festa que queiram beber, pois trata-se de uma mistura de vinho e cachaça, por sinal muito forte. Para as crianças, essa representação do sangue é feita com um suco de groselha, cuja cor é avermelhada.



Foto 83



Foto 84

Se durante a encenação do “auto,” o sentimento é de pesar, porquanto o fim é carregado pela dor do afastamento, o instante *post-mortem* é manifestado pela alegria da festa e pelo recomeço que ela simboliza.



Foto 85



Foto 86

A derradeira fase do ciclo do bumba-meu-boi se delinea em uma festa de muitos sentidos e significados. Para os grupos, representa o fim dos eventos daquele ano; para a comunidade, é a possibilidade de encontrar vizinhos e amigos; para os vendedores ambulantes, a chance de ganhar um dinheiro a mais; para as mídias diversas, a oportunidade de proclamar a “tradição do bumba-meu-boi piauiense”; para os agentes institucionais, a ocasião de atarem mais intensamente as relações com os grupos e conferir-lhes prestígio, e, para os espectadores, a chance de ver um belo espetáculo.

A realização do bumba-meu-boi demanda trabalho árduo. É fato que o empenho dos Mestres, brincantes e da comunidade em manter essa manifestação como um patrimônio cultural piauiense, é expressivo. Mas é fato igualmente que esse processo de manutenção depende de inúmeros fatores, dentre eles o apoio do Estado e de políticas culturais específicas. No capítulo que segue, mostro a relação quase maniqueísta mantida entre os grupos de bumba-meu-boi e as instituições culturais piauienses, quando, desta relação, a festa sai do âmbito comunitário e caminha para a “espetacularização”.

III – DAS VEREDAS DAS RUAS AOS BECOS FORMAIS DO PALCO

3.1 A construção da concepção de um patrimônio cultural plural: o reconhecimento da festa do bumba-meu-boi

O bumba-meu-boi é hoje, sem dúvida, um patrimônio cultural³⁶⁷ reconhecido não só pelas instituições públicas, como pela coletividade brasileira, haja vista a festa acontecer de Norte a Sul do País. A luta por este reconhecimento vem obtendo conquistas significativas nas últimas duas décadas, pelas novas práticas e paradigmas conceituais emergidos, corporificados através da Constituição Federal de 1988, bem como pelo decreto 3.551, de 4 de agosto de 2000³⁶⁸, que instituiu o “Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial”, possibilitando a democratização das políticas culturais, minimizando das discrepâncias históricas na valorização das diferentes etnias e culturas formadoras da sociedade brasileira e todo o complexo de bens tangíveis e intangíveis, produtos de seus saberes e modos de fazer.

O decreto de 2000 foi a culminância de um processo que se iniciou na década de 1930, com políticas pela valorização e preservação - em nome da memória e da identidade da nação -, dos bens culturais do País. Se apenas recentemente nossas manifestações culturais populares foram “percebidas” pelas instituições públicas, isto é efeito direto do arquétipo de política de preservação instaurado na década acima citada, que retardou o desenvolvimento de uma mentalidade dinâmica e plural da cultura do País, pois teve como princípio a seleção de bens de natureza material, representativos, quase na sua totalidade, de uma concepção de história e arte, aos moldes elitistas europeus, positivista e imperioso. Em outro aspecto, o “atraso” em um reconhecimento amplificado de nossa riqueza cultural foi decorrência ao mesmo tempo de uma organização tardia da sociedade civil brasileira.

No caso do Piauí, as instituições voltadas para a cultura, como a Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves, em seu devido tempo, participaram desse processo, incorporando as diretrizes das políticas culturais nacionais no âmbito regional, desenvolvendo, sobretudo nos últimos decênios, uma série de programas que visam à valorização do patrimônio cultural piauiense, dentre eles, o bumba-meu-boi.

³⁶⁷ Para o presente trabalho, usarei a expressão “patrimônio cultural” independente do período referido, mesmo tendo amplo conhecimento de que esta é uma terminologia relativamente recente. A referência é feita desta forma, por uma questão de estética textual e não por desconhecimento das mudanças conceituais e paradigmáticas sobre a matéria. No entanto, no decorrer do presente capítulo, esclarece-se a passagem da ideia de um patrimônio histórico e artístico para a concepção de um patrimônio cultural.

³⁶⁸ Informações que podem ser verificadas no site do IPHAN, disponíveis em: www.iphan.gov.br. Acessado em 23/11/2008.

Para esta tese de doutoramento, defendo que a tomada de consciência dos grupos culturais populares, quanto à significância e o valor das manifestações que eles representam e de que participam e quanto à consequente “aurificação” destas, como patrimônio cultural - fruto de um longo percurso de lutas pela memória, história e identidade -, vem, de um lado, fortalecendo as subjetividades dos grupos culturais e dilatando os espaços de comunicação, onde estes sujeitos têm a possibilidade de garantir minimamente suas posições nas instâncias participativas do processo coletivo e, a partir deste entendimento, interagir, produzir e compartilhar decisões na dinâmica estatal. E é compreensível que estas mudanças ganhem visibilidade com as novas práticas dos grupos de bumba-meu-boi, justamente em um período em que se proclama a redefinição das linguagens e exercícios de mediação entre a sociedade e o Estado.

Por outro lado, as ações decorrentes da patrimonialização da cultura popular se constroem sobre uma dialogicidade truncada entre as diferentes esferas sociais, assentadas na interseção da inovação institucional com a inovação social - para o nosso objeto -, entre as instituições e os grupos de bumba-meu-boi. É significativo frisar que a articulação e interlocução entre o Estado e os grupos de bumba-meu-boi na constituição desta manifestação, como um patrimônio cultural - e as políticas culturais relacionadas -, seja de âmbito nacional ou regional, não são percebidas, no presente trabalho de doutoramento, como uma relação maniqueísta em que em um sentido estão os grupos de bumba-meu-boi, as “vítimas”, e na contramão, o Estado “carrasco”. Considerar-se-á a experiência da troca entre eles. Esta pesquisa, sobretudo, por meio das fontes orais colhidas, retrata, no decorrer deste capítulo, os processos desses vieses.

3.1.1 As trilhas dos novos conceitos, paradigmas e diretrizes para o patrimônio cultural brasileiro

Nas derradeiras décadas do século XX e na primeira década do XXI, firmaram-se novos conceitos, redefiniram-se paradigmas e diretrizes que subsidiaram novas práticas do Estado e da sociedade civil quanto ao complexo conjunto de bens culturais do País. É fato que, durante muito tempo, o patrimônio ficou reduzido quase unicamente aos bens denominados de pedra e cal, e em função deste modelo adotado, muitos aspectos da cultura brasileira praticamente foram extirpados da atenção dos gestores, como é o caso do bumba-meu-boi. Na sequência, explicito melhor as trilhas deste processo, ainda em construção pelo

Estado, pelos cidadãos, intelectuais, acadêmicos, jornalistas, e, claro, pelos próprios grupos de bumba-meu-boi.

Até a Constituição de 16 de julho de 1934, o Estado brasileiro ainda não havia chamado para si a responsabilidade na área cultural. Mesmo já possuindo grandes museus nacionais, como o Museu Nacional e o Museu Histórico Nacional e os Institutos Histórico-Geográficos, faltavam meios, como lembra Fonseca, “para proteger os bens que não integravam essas coleções”³⁶⁹. Mas houve na década anterior à Constituição de 1934, uma série de manifestações públicas que revelam o eminente interesse de alguns grupos na institucionalização do patrimônio. Todavia, para as autoridades brasileiras, até então, essa era uma discussão irrelevante, e mesmo após a Independência, nem no período do Império, nem da República Velha, manifestaram-se perante a lenta e gradual destruição dos bens culturais do País. O pouco patrimônio que era preservado, era-o na forma material e acontecia nos redutos particulares, entre colecionadores ou intelectuais, considerados guardiões isolados de nosso patrimônio.

A mobilização de diversos setores, sobretudo na década de 1920, para a proteção do patrimônio cultural brasileiro, ganhou forma no texto constitucional de 1934, que traz em seu Artigo 148: “Cabe à União, aos Estados e aos Municípios [...], proteger os objetos de interesse histórico e o patrimônio artístico do país [...]”.³⁷⁰ A Constituição Federal de 1934 foi o passo decisivo na proteção dos bens culturais no Brasil; a partir dela, todas as demais constituições brasileiras incluíram em seus textos o tema, até finalmente a atual Constituição vigente ter sacramentado o assunto.

Em 1936, iniciam-se os trabalhos para a criação de uma instituição específica para proteger o patrimônio cultural brasileiro. Entre os idealizadores estariam os intelectuais modernistas, dentre os quais Mário de Andrade³⁷¹, que desenvolveu um belo trabalho sobre “as danças dramáticas do Brasil”. A criação do SPHAN (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), em 1936, foi o gesto mais significativo do Estado brasileiro para a preservação do patrimônio cultural. Ele foi reflexo de dois momentos importantes pelos quais passava a nação brasileira naquele período: o primeiro, relacionado com o movimento modernista e o segundo, com a situação política do País, na década de 1930.

³⁶⁹ FONSECA, Maria Cecília Londres. O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997, p. 85.

³⁷⁰ As informações referentes à Constituição de 1934 foram consultadas no site oficial da Presidência da República, disponível em: http://www.presidencia.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7ao34.htm. Acessado em: 26/02/2004.

³⁷¹ Mário de Andrade foi um dos pioneiros a escrever sobre o bumba-meu-boi no Brasil de forma densa. Reporto o leito a: ANDRADE, Mário de. Danças dramáticas do Brasil. São Paulo: Itatiaia/ Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

Os anos 20 se constituíram em tempos de efervescência cultural muito intenso no Brasil. Em 1922, um grupo de artistas e letrados inspirados nas mudanças gerais pelas quais passava a sociedade brasileira, organizou uma semana de exposições e apresentações que visavam romper com a influência hegemônica cultural europeia, notadamente a francesa. Na chamada Semana de Arte Moderna, expressou-se uma arte inovadora, de vanguarda. A proposta do movimento era combinar as tendências artísticas mundiais, a herança cultural e os impulsos da modernização com as particularidades nacionais, numa redescoberta dos valores culturais brasileiros. A preocupação dos intelectuais do movimento modernista em identificar e afirmar uma cultura brasileira autêntica³⁷² estava sintonizada com o momento de mudanças políticas e sociais pelo qual passava o Brasil.

A partir de 1930, o País assume um grande projeto de modernização política, social e cultural, idealizado por um grupo heterogêneo, liderado por Getúlio Vargas, que passou a administrar o Brasil sob a orientação de uma ideologia nacionalista, autoritária e modernizadora. Tal projeto estava associado à produção de uma imagem singularizada do Brasil como cultura e como parte da moderna civilização ocidental. A valorização do patrimônio cultural brasileiro, dentro deste projeto, tinha o propósito fundamental de construção de uma memória e de uma identidade nacionais³⁷³. Segundo Smith, para os ideólogos nacionalistas - e os ideólogos brasileiros não fugiam à regra - a “nação por vir” seria “uma comunidade de história e de cultura, que possuiria um território compacto, uma economia unificada e direitos e interesses legais comuns a todos os seus membros.”³⁷⁴. E continua: “o êxito do projeto nacionalista depende da persistência, da antiguidade e da repercussão da etno-história da comunidade.”³⁷⁵.

Com efeito, os reformistas que assumiram o Brasil, a partir da década de 30, a exemplo do que já haviam feito os governantes de outras nações, implementaram políticas

³⁷² Segundo Gonçalves, a concepção do que é ou não autêntico dentro de uma cultura, deve ser pensada como construção ficcional, narrativa que confortavelmente justificam as crenças nacionalistas. A oposição autenticidade e inautenticidade parece embebida em critérios ideológicos nacionalistas, onde o nacional e autêntico é definido por oposição ao não-nacional e inautêntico. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: ESTERCI, N; FRY, P.; GOLDENBERG, M. (org.) Fazendo Antropologia no Brasil. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

³⁷³ Para Gonçalves, no Brasil, é certo que os intelectuais que pensaram a questão do patrimônio cultural situam o começo de suas narrativas em uma situação histórica presente, caracterizada pelo desaparecimento de valores culturais nacionais. Em consequência, a nação é apresentada sob o efeito de um perigoso processo de perda da memória e, conseqüentemente, da identidade. Se perguntados sobre o que representam suas ações preservacionistas, eles responderão que a alternativa será tão somente a destruição dos valores nacionais. Nesse contexto, a identidade nacional existe como uma resposta positiva à possibilidade de sua irreparável perda. GONÇALVES, José Reginaldo Santos. A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

³⁷⁴ SMITH, Anthony D. Para uma cultura global? In: FEATHERSTONE, M. (org.). Cultura Global (nacionalismo, globalização e modernidade). Petrópolis: Vozes, 1999, p. 194.

³⁷⁵ Ibid. Id.

variadas para definir e afirmar a identidade³⁷⁶ da nação brasileira, dentre as quais destacam-se as políticas culturais³⁷⁷. Era reconhecida a necessidade de se consolidarem tais políticas, especialmente aquelas voltadas para a preservação do passado. Isso significava organizar os “autênticos” valores nacionais, simbolizados, notadamente, pelo patrimônio cultural. E foram os intelectuais modernistas que desempenharam um importante papel na criação da instituição para a finalidade de selecionar e preservar a memória nacional. Nesse sentido, Lia Motta diz: “o Patrimônio teve sua criação ligada aos desdobramentos do Movimento Modernista, que foi um momento de grande reflexão, revisão de conceitos de cultura e tomada de posição frente aos problemas culturais do país”³⁷⁸.

Para Fonseca os intelectuais modernistas:

[...] elaboraram a partir de suas concepções sobre arte, história, tradição e nação, essa ideia na forma de patrimônio que se tornou hegemônico no Brasil e que foi adotado pelo Estado, através do SPHAN. Pois foram esses intelectuais que assumiram, a partir de 1936, a implantação de um serviço destinado a proteger obras de arte e de história no país³⁷⁹.

Em seu artigo *SPHAN: Refrigério da Cultura Oficial*, Sérgio Miceli sintetiza bem o que representou a criação da instituição naquele contexto histórico:

Os conteúdos substantivos dessa política têm muito haver com a conjuntura de sua criação. Nesse sentido, o SPHAN é um capítulo da história intelectual e institucional da geração modernista, um passo decisivo da intervenção governamental no campo da cultura e o lance acertado de um regime autoritário empenhado em construir uma ‘identidade nacional’ iluminista no trópico independente³⁸⁰.

³⁷⁶ A formação da identidade brasileira no contexto histórico nacionalista pode ser encaixada numa das três formas e origens de construção de identidades de Castells. Entraria na classificação que o autor chama de identidade legitimadora, introduzida pelas instituições dominantes da sociedade no intuito de expandir e racionalizar sua dominação em relação aos atores sociais. CASTELLS, Manuel. *O Poder e a Identidade: a era da informação*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

³⁷⁷ Para Lopes, por política cultural normalmente se entende o conjunto de princípios filosóficos, políticos, doutrinários que orientam a ação cultural (execução da política) nos seus diversos níveis. LOPES, Regina Clara Simões. A propósito de política cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 22, 1987; Ou, segundo Coelho, “política cultural é entendida habitualmente como programa de intervenções realizadas pelo Estado, instituições civis, entidades privadas ou grupos comunitários com o objetivo de satisfazer as necessidades culturais da população e promover o desenvolvimento de suas representações simbólicas. [...] A política cultural apresenta-se assim como o conjunto de iniciativas, tomadas por esses agentes, visando promover a produção, a distribuição e o uso da cultura, a preservação e a divulgação do patrimônio histórico e o ordenamento do aparelho burocrático por elas responsável”. COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 293.

³⁷⁸ MOTTA, Lia. *A SPHAN e Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 22, 1987, p.108.

³⁷⁹ FONSECA, Maria Cecília Londres. *Op. Cit.*, 1997, p.86.

³⁸⁰ MICELI, Sérgio. *Sphan: refrigério da cultura oficial*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 22, 1987, p. 44.

Conforme revela Miceli, a criação do SPHAN teve muito haver com a conjuntura do Brasil naquele momento e, apesar dos entraves sofridos pela proposta original³⁸¹ de Mário de Andrade, foi bastante firme a posição do Estado na direção do desenvolvimento de políticas culturais como parte da construção de uma identidade e memória nacional.

Em 30 de novembro de 1937, as ações de governantes, intelectuais e artistas ganharam forma de lei com a promulgação do Decreto-Lei nº 25³⁸² que organizou a proteção do patrimônio cultural, instituindo o tombamento³⁸³ como instrumento legal pátrio de preservação. Além de ser o suporte legal utilizado pelo órgão competente da administração pública federal para a proteção do patrimônio cultural brasileiro, o Decreto-Lei 25/37 também se tornou a norma norteadora para os estados-membros e municípios, na promoção e proteção de seus bens culturais em seus respectivos territórios. Para Castro, “por possuírem os estados-membros e municípios diplomas legislativos similares ao Decreto-Lei 25/37, poder-se-ia aplicar-lhes as considerações às análises relativas aos princípios e à natureza jurídica do instituto”³⁸⁴.

Com a promulgação da Constituição de 05 de outubro de 1988, o Decreto-Lei 25/37 passou a ser interpretado em conformidade com a nova legislação. O artigo 1º deste Decreto prevê que “[...] os bens a que se refere o presente artigo só serão considerados parte integrante do patrimônio histórico e artístico nacional, depois de inscritos, separada ou agrupadamente num dos quatro Livros do Tombo, de que trata o artigo 4º desta lei [...]”, já o artigo 216, da Carta de 1988, não considera o tombamento como o único instrumento legal de acautelamento

³⁸¹ Na proposta original de Mário de Andrade em dar princípio a um serviço federal de patrimônio, ele se preocupou em abarcar diversos elementos da cultura brasileira, passíveis de ser preservados pela instituição. Para Lemos, “nota-se que, na verdade, Mário já naquela época estava tentando resguardar a totalidade dos bens culturais de nosso Patrimônio Cultural [...]”. Na realidade, o que Mário propunha era uma política de preservação. Apesar de o SPHAN ter sido criado dentro do aspecto conceitual e organizacional proposto no anteprojeto por Mário de Andrade, havia questões extremamente delicadas ligadas aos meios legais para a atuação da instituição e reconhecimento como legítimas. A principal delas era a questão da propriedade. Assunto complexo, motivo inclusive de reprovação de muitos projetos de proteção ao patrimônio brasileiro no Congresso Nacional antes de 1937. E a política de preservação proposta por Mário não tinha os instrumentos legais necessários para efetivar uma intervenção na propriedade. LEMOS, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. 4 ed. São Paulo. Brasiliense, 2004, p. 40.

³⁸² A consulta sobre o decreto esta disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em 26/02/2004.

³⁸³ Segundo Marés, “o tombamento é o ato administrativo da autoridade competente que declara ou reconhece valor histórico, paisagístico, arqueológico, bibliográfico, cultural ou científico de bens que, por isso, passam a ser preservados. O tombamento se realiza pelo ato administrativo de inscrição ou registro em um dos livros do Tombo criados pela legislação federal, estadual ou municipal”. MARÉS, Carlos Frederico. *A proteção jurídica dos bens culturais*. Cadernos de Direito Constitucional e Ciência Política, São Paulo, n.02, jan./mar. 1993, p. 23-24.

³⁸⁴ CASTRO, Sônia Rabello de. *O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991, p. 02.

e preservação do patrimônio cultural brasileiro; a desapropriação, o inventário, a vigilância e o registro são outras formas legais colocadas à disposição do poder público para a proteção de bens culturais.

A política de preservação do patrimônio cultural brasileiro, desde a década de 1930, com a criação do SPHAN, e a promulgação do Decreto-lei 25/37, até a Constituição de 1988, foi cingida de muitas discussões acerca dos limites físicos e conceituais, das regras e das leis relativas à preservação. Na trajetória da política de preservação do nosso patrimônio, distinguem-se dois momentos: o primeiro referente aos tempos de Rodrigo Melo Franco de Andrade, diretor-fundador do SPHAN, entre 1937 e 1967; e o segundo relativo a Aloísio Magalhães, diretor-fundador do Centro Nacional de Referência Cultural e diretor da Fundação Nacional Pró-Memória, de 1980 até a sua morte em 1982.

O nome de Rodrigo Melo Franco de Andrade³⁸⁵ está intrinsecamente ligado à experiência de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Além de organizar e dirigir o SPHAN, por cerca de 30 anos, ele idealizou e desenvolveu todo um estilo de prática preservacionista enquanto esteve à frente da administração da instituição (1936–1967). A orientação da instituição comandada por Rodrigo era primordialmente voltada para a descoberta dos monumentos³⁸⁶ arquitetônicos. Ele próprio justificava os bens arquitetônicos como núcleo primacial de nosso patrimônio, e quanto à preservação, mais facilmente praticável a investigação a seu respeito³⁸⁷. Nesse aspecto, observa Mariza Velozo Motta Santos: “é interessante observar que somente a condição de monumento garantia a preservação e tal condição só podia ser adquirida mediante inscrição em alguns dos livros, conforme estabelecido no Decreto-Lei nº 25”³⁸⁸.

³⁸⁵ Ver: ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Mec-FNPM, 1986.

³⁸⁶ Segundo o Artigo 1º da CARTA DE VENEZA – Carta internacional sobre Conservação e Restauração dos Monumentos e Lugares (1964) – da qual o Brasil é signatário, e “a noção de monumento compreende não só a criação arquitetônica isolada; mas também a moldura em que ela está inserida. O monumento é inseparável do meio onde se encontra situado e, bem assim, da história da qual é testemunho. Reconhece-se conseqüentemente um valor monumental tanto aos grandes conjuntos arquitetônicos, quanto às obras modestas que adquiriram, no decorrer do tempo, significação cultural e humana. Daí advém, para efeito da presente norma, a necessidade de fixar como tal, o conjunto de edificações ou as edificações isoladas, ou ainda lugares de interesse histórico e/ ou cultural, tombados ou não, mas reconhecidos pelo significado às gerações presentes e futuras, pelo poder público, em seus diversos níveis através de mecanismos legais de preservação dos mesmos”. Tais informações estão disponíveis em: www.iphan.gov.br. Acessado em 26/02/2004.

³⁸⁷ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

³⁸⁸ SANTOS, Mariza Velozo Motta. *Nasce à academia SPHAN*. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n.º 22. 1996, p. 82.

Essa prática específica – também quanto aos seus aspectos teórico-metodológicos³⁸⁹ – de seleção e preservação do patrimônio representativo da nação brasileira, e que se tornou credora de reconhecimento nacional, voltava às luzes, sobretudo para os bens em suas formas materiais, excepcionalmente para o monumental: as casas-grandes, as igrejas, os casarios suntuosos e os fortes militares, limitando assim os tombamentos aos bens chamados de “pedra e cal”, representativos da cultura branca europeia, que gerava uma relação de forças desiguais na área da preservação da cultura, memória e história daqueles sujeitos que habitavam as senzalas, as ocas, os cortiços e as periferias.

Se de um lado, Rodrigo Melo Franco de Andrade prestou, dentro de um contexto específico, considerável serviço à preservação do patrimônio cultural brasileiro, de outro, Aloísio Magalhães foi figura que transitou pelas instituições culturais desse País nos anos 70 e início dos 80, abrindo uma grande clareira conceitual, sendo um dos principais responsáveis pelo novo olhar sobre a cultura e as formas de preservá-la. Dizia ele:

A nossa realidade é riquíssima, a nossa realidade é inclusive desconhecida. Eu não creio que nós tenhamos condições de conhecer verdadeiramente, de ter uma noção precisa do potencial que existe dentro do espaço brasileiro. E é essa realidade que precisa ser conhecida. É essa realidade que precisa ser levantada. É como se o Brasil fosse um espaço imenso, muito rico, e um tapete velho, roçado, um tapete europeu cheio de bolor e poeira que tentasse cobrir e abafar esse espaço. É preciso levantar esse tapete, tentar entender o que passa por baixo. É dessa realidade que nós devemos nos aproximar, entendendo, tendo sobre ela uma certa noção.³⁹⁰

Em 1982, Aloísio Magalhães faleceu vítima de um derrame cerebral. As idéias mais importantes de Aloísio foram compiladas e publicadas no livro *E Triunfo?* O título, aparentemente sem sentido para quem o lê, expressa na realidade toda a clareza de pensamento que ele trouxe para o cenário das políticas culturais e as políticas de preservação do patrimônio cultural brasileiro. Explico o título, para aqueles que o desconhecem. Triunfo é uma cidadezinha localizada na Serra do Araripe, em Pernambuco. Visitando o local certa vez, Aloísio encantou-se com a harmonia existente entre a vida dos habitantes, suas necessidades técnicas e a ecologia daquele lugar. Triunfo permaneceu em sua memória. Ao participar de um Encontro em São Paulo, logo após sua visita à cidadezinha de Pernambuco, em que se discutiam projetos imensos, de tecnologias avançadas e com gastos altíssimos, Aloísio Magalhães percebeu ser aquele grau de discussão muito além da realidade da maior parte dos

³⁸⁹ Ver os estudos realizados por Santos quanto à ideia de interpretar o funcionamento da instituição SPHAN como Academia. SANTOS, Mariza Velozo Motta. Nasce à academia SPHAN. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, n.º 22. 1996.

³⁹⁰ ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. Op. Cit., 1987, p. 48.

lugares do Brasil. Em determinada altura dos debates, levantou e disse: E Triunfo? Ele, homem respeitadíssimo que era, chamou atenção. Todos pararam, olharam-no e perguntaram, o que é Triunfo? E lá foi ele explicar o universo magistral daquela cidadezinha. Mas o que Aloísio quis, foi expor aos participantes que havia um nível de abstração tão grande naquelas reuniões, que os lugares menores ficavam simplesmente apagados naquele orbe de recursos materiais e humanos, disponibilizados para os grandes centros. A preocupação com as diferentes maneiras de viver e compreender o mundo, habitar os espaços, apreender memórias e tradições, também deveriam sensibilizar os agentes representativos do Estado. E essa era a lição que ele desejava transmitir³⁹¹.

Os novos direcionamentos para o patrimônio cultural apontavam para uma perspectiva de patrimônio que compreendesse a diversidade cultural formadora da nação brasileira, ideia que está relacionada com a retomada da própria definição antropológica de cultura. Para Sérgio Miceli³⁹², o conceito de patrimônio foi se antropologizando e passou a se mostrar sensível a toda e qualquer experiência social.

Em 1982, a UNESCO, na “Conferência Mundial sobre Políticas Culturais”, realizada no México, lança sua concepção sobre cultura, que passa desde então a ser referência para a promoção de políticas culturais plurais e democráticas. Para a UNESCO, cultura versa o

[...] conjunto de características distintas, espirituais e materiais, intelectuais e afetivas, que caracterizam uma sociedade ou um grupo social [...] engloba, além das artes e letras, os modos de viver, os direitos fundamentais dos seres humanos, os sistemas de valor, as tradições e as crenças³⁹³.

No Brasil essa discussão ganhou feitiço na administração de Aloísio Magalhães que, embora não fosse antropólogo, orientou a política cultural “por alguns valores presentes, de forma distinta, em teorias que informam a moderna antropologia”³⁹⁴. O novo formato de preservação oficial do patrimônio propostas por Aloísio Magalhães, nas décadas de 1970 e 80, ampliava o complexo de bens culturais³⁹⁵ a serem protegidos, democratizando e valorizando

³⁹¹ MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

³⁹² MICELI, Sérgio. *Op. Cit.*, 1987.

³⁹³ As informações sobre a Conferência Mundial realizada em 1982 estão disponíveis em: www.portal.unesco.org.br. Acessado em: 08/03/2004.

³⁹⁴ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996, p. 52

³⁹⁵ Em incontáveis discussões sobre o tema, disse Aloísio Magalhães certa vez: “conceito de bem cultural no Brasil continua restrito aos bens móveis e imóveis, contendo ou não valor criativo próprio, impregnados de valor histórico (essencialmente voltados para o passado), ou aos bens da criação individual espontânea, obras que compõem nosso acervo artístico (música, literatura, cinema, artes plásticas, arquitetura, teatro), quase sempre de apreciação elitista. Aos primeiros deve-se garantir a proteção que merecem e a possibilidade de

as raízes culturais brasileiras. Todo esse ideal ficou explícito nas considerações básicas das *Diretrizes para a operacionalização da Política Cultural do Mec*, de agosto de 1981, indicadora das constatações e das reflexões em que se apoiam as propostas de trabalho sobre o processo cultural brasileiro:

A Secretaria da Cultura reivindica uma conceituação ampla e abrangente de cultura, entendida como todo sistema interdependente e ordenado de atividades humanas na sua dinâmica. Assim, privilegia não só os bens móveis e imóveis impregnados de valor histórico e/ou artístico, mas também toda uma gama importantíssima de comportamentos, de fazeres, de formas de percepção que, por estarem inseridos na dinâmica do cotidiano, não têm sido considerados na formulação das diversas políticas. Cultura, portanto, é vista como o processo global em que não se separam as condições do ambiente daquelas do fazer do homem, em que não se deve privilegiar o produto – habitação, templo, artefato, dança, canto, palavra – em detrimento das condições históricas, socioeconômicas, étnicas e do espaço ecológico em que tal produto se encontra inserido. Nesse processo destacam-se alguns bens culturais – aqueles fortemente impregnados de valor simbólico e continuamente reiterados – ao lado de outros, manifestações em processo que se constituem em evidências da dinâmica cultural. E é na interação entre os contextos que elegem e desenvolvem esses bens que se instaura a tensão criadora que impulsiona o processo cultural³⁹⁶.

A “fase moderna” do preservacionismo federal no Brasil lançada por Aloísio Magalhães, propôs um reposicionamento ideológico-administrativo da preservação nos anos 70 e 80. Dentre as inúmeras inovações trazidas por Magalhães em seu discurso, diz Gonçalves, aparecem categorias como “povo”, “segmentos sociais”, “comunidade” e outras que são usadas para objetivar a sociedade brasileira como entidade plural. Continua ainda Gonçalves:

A nação é visualizada não de modo monumentalista, mas como uma pluralidade de grupos sociais, segmentos, comunidades e suas respectivas culturas, compondo um quadro marcado pela heterogeneidade. Seu discurso ecoa uma visão antropológica ou etnográfica da cultura, incluindo como ‘patrimônio’ diversas espécies de objetos e práticas que integram o cotidiano de diferentes segmentos sociais. Mesmo os monumentos e relíquias, classificados como ‘bens patrimoniais’, são igualmente considerados como parte da vida cotidiana da população³⁹⁷.

difusão que os torne amplamente conhecidos. Deles podem provir as referências para a compreensão de nossa trajetória como cultura e os indicadores para uma projeção no futuro. Quanto aos segundos, basta assegurar-lhes a liberdade de expressão e os recursos necessários à sua melhor concretização. Permeando essas duas categorias, existe uma vasta gama de bens – procedentes, sobretudo de fazer popular que por estarem inseridos na dinâmica viva do cotidiano não são considerados como bens culturais nem utilizados na formulação das políticas econômica e tecnológica. No entanto, é a partir deles que se afere o potencial, se reconhece a vocação e se descobrem os valores mais autênticos de uma nacionalidade. Além disso, é deles e de sua reiterada presença que surgem expressões de síntese de valor criativo que constitui o objeto de arte.” MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997, p. 60.

³⁹⁶ BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC*, 1981.

³⁹⁷ GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Op. Cit.*, 1996, p. 87.

Os fundamentos dos discursos de Aloísio Magalhães, adicionados às discussões que já vinham sendo apontadas pelos organismos internacionais, influenciaram a composição do texto constitucional de 1988. E, por conseguinte, com a promulgação da Constituição, em 05 de outubro de 1988, nosso ordenamento jurídico imbuíu-se da vanguarda dos novos conceitos de patrimônio cultural³⁹⁸. Com isso, ampliou-se o leque de bens passíveis de proteção, inclusive a proteção sobre os bens imateriais, de natureza intangível. José Afonso da Silva anota que, com tal redação, “[...] sai-se também do limite estreito da terminologia tradicional, para utilizarem-se técnicas mais adequadas, ao falar-se em patrimônio cultural, em vez de patrimônio histórico, artístico e paisagístico, pois há outros valores culturais que não se subsumem nessa terminologia antiga”³⁹⁹.

Esta variação não é meramente semântica. O objeto é significativamente alterado. De um lado, pela perspectiva sociológica, cuja ideia de cultura é percebida como um sistema vivo de memória, reiterado pela dinâmica social e, de outro, pela acepção antropológica de cultura, que compreende a totalidade da produção humana, tanto em sua face material quanto simbólica. Isto é manifesto no artigo 216 da Constituição de 1988, que traz:

Constituem patrimônio cultural brasileiro os bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade brasileira, nos quais incluem:

- I - as formas de expressão;
- II - os modos de criar, fazer e viver;
- III - as criações científicas, artísticas e tecnológicas;
- IV - as obras, objetos, documentos, edificações e demais espaços destinados às manifestações artístico-culturais;
- V - os conjuntos urbanos e sítios de valor histórico, paisagístico, artístico, arqueológico, paleontológico, ecológico e científico.

§ 1º - O Poder Público, com a colaboração da comunidade, promoverá e protegerá o patrimônio cultural brasileiro, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento e desapropriação, e de outras formas de acautelamento e preservação⁴⁰⁰.

Assim, com a promulgação da Carta Política, de 05 de outubro de 1988, o patrimônio cultural brasileiro passou a ter o mais extenso significado de sua história, além da anunciada previsão de encargo quanto à promoção e proteção deste patrimônio, bem como o rol de instrumentos a serem aplicados nesta empreitada.

³⁹⁸ No cenário internacional, conforme a Convenção Relativa à Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural de 1972, promovida pela UNESCO (Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura).

³⁹⁹ SILVA, José Afonso da. Curso de Direito Constitucional Positivo. 8 ed. São Paulo: Malheiros, 1990, p. 709.

⁴⁰⁰ O referido artigo está disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em 26/11/2004.

O conceito contemporâneo de patrimônio cultural, contido na Constituição federal de 1988, incluindo o patrimônio imaterial foi recentemente, como posto no início desse capítulo, regulamentado pelo Decreto nº 3.551, de 4 de agosto de 2000, que “institui o registro de bens culturais de natureza intangível que constituem o patrimônio cultural brasileiro, cria o programa nacional do patrimônio imaterial e dá outras providências”. De acordo com informações postadas na página oficial do IPHAN na Internet:

A Unesco define como Patrimônio Cultural Imaterial "as práticas, representações, expressões, conhecimentos e técnicas - junto com os instrumentos, objetos, artefatos e lugares culturais que lhes são associados - que as comunidades, os grupos e, em alguns casos, os indivíduos reconhecem como parte integrante de seu patrimônio cultural".

O Patrimônio Imaterial é transmitido de geração em geração e constantemente recriado pelas comunidades e grupos em função de seu ambiente, de sua interação com a natureza e de sua história, gerando um sentimento de identidade e continuidade, contribuindo assim para promover o respeito à diversidade cultural e à criatividade humana⁴⁰¹.

O *registro* é um instrumento instaurado pelo Estado, já previsto como forma de acautelamento na Constituição de 1988, para identificar, reconhecer, preservar e promover manifestações culturais, tecendo, deste modo, políticas públicas. O instrumento versa a inscrição de bens culturais de natureza imaterial em um, ou mais de um, dos seguintes Livros de Registro:

I – Livro de Registro dos Saberes e modos de fazer enraizados no cotidiano das comunidades.

II - Livro de Registro das Festas, celebrações e folguedos que marcam ritualmente a vivência do trabalho, da religiosidade e do entretenimento.

III – Livro de Registro das Linguagens verbais, musicais, iconográficas e performáticas.

IV - Livro dos Lugares (Espaços), destinado à inscrição de espaços comunitários, como mercados, feiras praças e santuários, onde se concentram e reproduzem práticas culturais coletivas⁴⁰².

Com a regulamentação do Decreto 3551/2000, resgata-se uma dívida histórica da política de preservação brasileira referente aos bens culturais como: saberes, celebrações, expressões, os quais irão procurar salvaguardar⁴⁰³ os contos, lendas, hábitos, **festas**, rituais e

⁴⁰¹ Disponível em www.iphan.gov.br. Acessado em 23/11/2008.

⁴⁰² PATRIMÔNIO IMATERIAL. Estratégias e formas de proteção. GTPI-MinC Brasília 1998.

⁴⁰³ “Salvaguardar um bem cultural de natureza imaterial é apoiar sua continuidade de modo sustentável. É atuar no sentido da melhoria das condições sociais e materiais de transmissão e reprodução que possibilitam sua existência”. “O conhecimento gerado durante os processos de inventário e Registro é o que permite identificar de modo bastante preciso as formas mais adequadas de salvaguarda. Essas formas podem ir desde a ajuda financeira a detentores de saberes específicos com vistas à sua transmissão, até, por exemplo, a organização comunitária ou a facilitação de acesso a matérias primas”. Disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em 23/11/2008.

outras práticas populares, passando assim tais bens e valores culturais a ter direito ao acautelamento pelo Estado⁴⁰⁴. O relevo mais visível desta virada conceitual se encontra justamente nesta valorização das formas de expressão e dos modos de criar, fazer e viver. O patrimônio cultural imaterial é densamente marcado pelo dinamismo e pelo amoldamento espaço-temporal e, portanto, não deve enfrentar a mesma metodologia de preservação aplicada aos bens de natureza material.

A Carta Política de 1988 e o acréscimo tutelar acarretado com o Decreto de 2000 proporcionaram não só um novo paradigma conceitual para o patrimônio cultural brasileiro, pleiteado por Mário de Andrade, na década de 1930 e por Aloísio Magalhães nos anos 70, como do mesmo modo determinaram os bens que integram esse patrimônio, promovendo a democratização cultural ao assegurar que setores das diversas comunidades, das diferentes etnias, dos movimentos sociais, enfim dos distintos grupos formadores da sociedade pudessem efetivamente tomar parte na construção de suas origens, suas memórias e identidades.

Houve, sem dúvida, um salto qualitativo, alçando-se níveis conceituais e de gestão institucional mais condizentes com a nova realidade. Entretanto, bem manifesta Joaquim Falcão, ao dizer que deliberar conceitos e critérios, criar leis, instituir e institucionalizar um sistema nacional de amparo ao patrimônio imaterial não é o suficiente. É imprescindível avançar e tornar os conceitos operacionalizáveis, os critérios representativos, a legislação eficaz e o sistema, constante e poderoso⁴⁰⁵

3.1.2 O bumba-meu-boi como patrimônio cultural

Em 2001 iniciou-se o processo ou dossiê de reconhecimento do bumba-meu-boi do Maranhão como patrimônio cultural imaterial do Brasil, nas normas do Decreto 3551/2000. O dossiê encontra-se em fase de conclusão, citado no site oficial do IPHAN como um *Processo de Registro em andamento*, intitulado “Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão”. Após o término dos trabalhos, ele será avaliado pelo Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural, do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), em Brasília, que

⁴⁰⁴ Fazem parte do rol do patrimônio cultural imaterial já salvaguardado pelo Decreto 3551/2000 os seguintes bens: Arte Kusiwa – Pintura corporal e Arte gráfica Wajãpi; Samba de Roda do Recôncavo baiano; Ofício das Paneleiras de Goiabeiras; Viola-de-Cocho. Disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em: 08/01/2010.

⁴⁰⁵ FALCÃO, Joaquim. Patrimônio Imaterial: um sistema sustentável de proteção. In: Revista Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro: ORDECC, nº 147, 2001.

dará o veredicto sobre a matéria. Este dossiê é um desdobramento do projeto *INRC*⁴⁰⁶ - *Inventário Nacional de Referências Culturais: a experiência com o Bumba-meu-boi do Maranhão*, produto de outro projeto: *Celebrações e Saberes da Cultura Popular*, efetivado pelo Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular. Se o processo apresentar um resultado positivo, a festa do bumba-meu-boi será registrada no Livro das Celebrações.

Não obstante o reconhecimento pátrio do bumba-meu-boi como patrimônio cultural, em via de concretização, esteja sob a perspectiva do boi maranhense, sem dúvida, ganham todas as regiões onde a manifestação se faz presente. É um estímulo para as outras instituições (culturais, turísticas, educacionais) regionais e locais, para comunidades, pesquisadores, entre outros, fomentarem a festa e melhor compreenderem sua significância nos contextos onde elas ocorrem. Contudo, entendo também que “forjar” um patrimônio cultural em determinada região do País, estando esta manifestação igualmente presente em outros estados, suscita descontentamentos e questionamentos. Nas entrevistas realizadas com membros dos grupos de bumba-meu-boi é nítida a insatisfação geral em face do “desprestígio” do Piauí em relação aos grupos do Maranhão e, certa inconformidade pela pouca ou mesmo ausência de visibilidade em nível nacional da manifestação cultural piauiense. Mestre Raimundo, do grupo Imperador da Ilha, diz que “o Maranhão tomou de conta, eles têm mais atividade [...] O bumba-meu-boi lá é bem sucedido [...] tem muita presença dentro do Maranhão [...] eles querem sempre dizer que o boi é de lá, mas o boi é do Piauí”⁴⁰⁷. Já Seu Mauro, diz que “acha lindo o bumba-meu-boi do Maranhão: Porque eles adoram a nossa brincadeira [...]. A brincadeira do Maranhão e do Parintins é nossa! [...]”⁴⁰⁸.

Se antes, com o tombamento, o limite físico do bem não deixava dúvida quanto ao espaço a que ele pertencia, a consagração da natureza imaterial dos bens culturais tornou estes contornos mais pueris. De acordo com o Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, a fixação da área do inventário que resultará no *registro* de certo bem acontece

⁴⁰⁶ O Inventário Nacional de Referências Culturais (INRC) é um dos mais significativos instrumentos para a identificação e documentação de bens culturais. Ele possibilita tomar conhecimento de formas culturais e a partir das informações coletadas promove políticas de valorização do patrimônio imaterial, pois só se contempla com políticas aquilo que se conhece. O Inventário Nacional de Referências Culturais – INRC – “é uma metodologia de pesquisa desenvolvida pelo IPHAN que tem como objetivo produzir conhecimento sobre os domínios da vida social aos quais são atribuídos sentidos e valores e que, portanto, constituem marcos e referências de identidade para determinado grupo social. Contempla, além das categorias estabelecidas no Registro, edificações associadas a certos usos, a significações históricas e a imagens urbanas, independentemente de sua qualidade arquitetônica ou artística”. Disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em: 08/01/2010.

⁴⁰⁷ OLIVEIRA, Raimundo Nonato de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani em 06 de agosto de 2009.

⁴⁰⁸ SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

em função das referências culturais presentes num determinado território. Essas áreas podem ser reconhecidas em diferentes escalas, ou seja, podem corresponder a uma vila, a um bairro, a uma zona ou mancha urbana, a uma região geográfica culturalmente diferenciada ou mesmo a um conjunto de segmentos territoriais⁴⁰⁹.

Para o reconhecimento legal⁴¹⁰ da festa do bumba-meu-boi, espalhada em diversas partes do País, as forças variadas regionais têm peso decisivo neste processo de patrimonialização de âmbito nacional. Entra em cena o interesse político, a eficácia das instituições culturais locais - mesmo aquelas de caráter nacional, como o IPHAN, com suas sub-regionais -, a mobilização das comunidades e dos grupos e o sentimento de identidade da sociedade regional/local para com aquela manifestação. E foi o Maranhão quem conseguiu reunir os elementos imprescindíveis para requerer o *registro* do seu bumba-meu-boi como patrimônio cultural nacional. As diversas facetas deste processo e a tônica dos discursos vindos do estado vizinho mostraram-se bastante persuasivas para relacionar o bumba-meu-boi com a mencionada região, projetando esta manifestação revestida de patrimônio como representativa da “identidade e da memória nacional”. Como observa Pierre Bourdier em *O poder simbólico*, na construção do discurso tanto regionalista quanto nacionalista, são travadas “lutas simbólicas”⁴¹¹.

Para que o bumba-meu-boi transcendesse à “áurea” de patrimônio cultural nacional foram indispensáveis artifícios de negociação, uma vez que, por muito tempo, esta foi uma manifestação consideravelmente marginalizada, submetida ao julgamento e ação de grupos que pouco a compreendiam, principalmente por não se adequarem aos ritos civilizatórios, comuns nos núcleos urbanos desde o século XIX. Quando a festa começou a ser percebida, estimada e reconhecida pela sociedade e pelo Estado, ela tornou-se objeto de disputa, negociação, supressão e dominação entre os próprios grupos de bumba-meu-boi, entre as regiões que a brincam e entre as instituições e os agentes que, de alguma maneira, relacionam-se a ela.

Uma manifestação cultural como o bumba-meu-boi, quase sempre fechada em seu mundo de significações, com sentidos bem delineados aos grupos e à comunidade onde estão presentes, quando subordinada ao cerimonial de patrimonialização, desvirtua-se em frente à lógica primeira de sua essência, criando, a partir de novas trocas e elementos, uma percepção

⁴⁰⁹ Disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em: 08/01/2010.

⁴¹⁰ Para dar início a uma solicitação de reconhecimento de uma manifestação cultural como um patrimônio, é necessário reunir inúmeras informações tais como: justificativa do pedido; descrição do bem proposto para registro; informações históricas sobre o bem; documentação audiovisual; referências bibliográficas; descrição pormenorizada do bem; reunião de material já produzido sobre a manifestação cultural; proposição de ações de salvaguarda do bem; entre outros. Disponível em: www.iphan.gov.br. Acessado em: 08/01/2010.

⁴¹¹ BOURDIEU, Pierre. Op. Cit., 1998.

distinta daquele universo até então cerrado. Os resultados desta relação oscilam entre duas acepções: a primeira, nega este procedimento de patrimonialização, já que a interferência é percebida como ameaçadora e destruidora destas práticas culturais; e a segunda, a referencia, uma vez que produziria uma relação mais igualitária entre o Estado e os sujeitos pertencentes às culturas populares.

De um jeito ou de outro, é certo que a intervenção de múltiplos agentes em uma prática cultural dinâmica como o bumba-meu-boi é marcada por tensões e conflitos de relações de valor e visões de mundo variadas, expressas por um jogo de forças, ainda fortemente marcado pelo caráter hegemônico das ações dos “outros” (agentes externos), aqueles que detêm os meios e os recursos para subsidiarem a produção e difusão cultural, muitas vezes com medidas de reserva ao livre-arbítrio de invenção artística e cultural e de orientações sobre regras, teor e valores a serem empregados na tessitura da festa.

É necessário reconhecer, de um lado, que a adequação das práticas institucionais à essência e aos valores da manifestação a ser postulada como patrimônio cultural e salvaguardada, é marcada pela visão dicotômica e pelos enfrentamentos dos atores envolvidos, e de outro, que nas últimas décadas as relações estejam mais assimétricas, o que tem possibilitado condições mais equânimes para a criação, circulação e apropriação de bens e patrimônios culturais.

Ao longo da história, as políticas culturais no Brasil e, dentro delas, a construção do patrimônio cultural, foram assinaladas pela irregularidade e volubilidade de um modelo fundamentado na discrepância entre os interesses de segmentos diversos, com o que se podem novamente usar Chartier, na consolidação de esquemas intelectuais diversificados para a classificação, ordenação, divisão e delimitação do mundo social, produzindo representações deste mundo geradas pelos anseios dos grupos que as tramam, que lançam atos e manifestam a disposição e os seus interesses no mundo⁴¹².

Dadas as transformações na mentalidade acerca da cultura no Brasil e a conjuntura sóciopolítica atual, concordo com Durval Muniz de Albuquerque Júnior em artigo intitulado *Gestão ou gestação pública da cultura: reflexões sobre o papel do Estado na produção cultural contemporânea*⁴¹³ em que coloca:

Não se trata mais de pensar o Estado como mecenas, censor ou formulador de bens culturais, mas como regulador e investidor em áreas e expressões culturais que não sejam do interesse da iniciativa privada ou que não visem imediatamente o lucro,

⁴¹² CHARTIER, Roger. Op. Cit., 1990.

⁴¹³ 1ª Conferência Nacional de cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura, Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

mas a formação de subjetividades mais democráticas e mais “problematizadoras” do mundo em que vivemos [...]. Cabe ao Estado estabelecer relações com os agentes da produção cultural, inclusive populares, que não se baseiem no clientelismo, apadrinhamento, troca de favores e homenagens. Adotar uma política voltada para a gestão participativa e democrática dos recursos destinados ao patrocínio cultural, estabelecendo uma relação republicana com os agentes da produção cultural, baseada no reconhecimento do mérito, na oferta de oportunidades equânimes para todos e, em casos específicos, adotando políticas compensatórias e de estímulo a grupos sociais cujo grau de desorganização e déficit de poder os impeça de aparecerem com o mínimo de possibilidade de concorrência, no mercado de bens simbólicos⁴¹⁴.

Há uma construção apontando neste sentido permeando as três esferas (federal, estadual e municipal), presente nos mais variados discursos. Entretanto, é certo que o intrincado processo que envolve a participação social na preparação, implementação e, posteriormente, acompanhamento e abalçamento de políticas públicas direcionadas para a cultura, configura-se em um desafio histórico que envolve vários feitos da emaranhada relação Estado-Sociedade.

O Piauí também é atravessado por estes dilemas e aqui, do mesmo modo o bumba-meu-boi, ao ser mais bem percebido, estimado e reconhecido como um patrimônio cultural de interesse regional, suscita estratégias tanto dos grupos que desempenham este exercício cultural quanto das instituições como a Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves no fomento da festa.

3.2 O bumba-meu-boi e as instituições piauienses de cultura (FUNDAC e FCMC)

A festa do bumba-meu-boi acontece no Piauí, de acordo com os relatos orais colhidos, há pelo menos 80 anos. No entanto, é relativamente novo o interesse e a interferência do estado e da Prefeitura Municipal de Teresina, por meio de suas instituições e seus agentes, nesta manifestação cultural. O diagnóstico da conjuntura das últimas décadas demonstra alguns avanços na função, ação e desempenho do Estado, com a firmação institucional na área da cultura. É fato que este indicativo de organização é decorrente de um processo com múltiplos fatores, que vão desde reflexões conceituais, passando pelas demandas socioculturais, até a formulação de leis sobre o assunto⁴¹⁵.

⁴¹⁴ ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou Gestação Pública da Cultura: Reflexões sobre o Papel do Estado na Produção Cultural Contemporânea. In: 1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007, p. 140-141.

⁴¹⁵ Muitas informações deste tópico foram extraídas de minha pesquisa de Mestrado, intitulada: O Patrimônio Cultural de Teresina: o processo de preservação nas décadas de 1980 e 1990.

No Brasil, até os anos de 1970, ainda era vago o interesse público regional em políticas culturais e na própria preservação do patrimônio cultural e, no Piauí, não era diferente. No estado, o aparelhamento institucional da cultura se iniciaria em meados da década de 70 por meio de inúmeras leis e decretos, desdobramentos de reflexões sobre o tema, em um reconhecimento da necessidade de proteção aos seus bens culturais. Este procedimento estava vinculado aos macro objetivos oriundos de inúmeras recomendações internacionais⁴¹⁶, das quais o Brasil é signatário, e que influenciaram na preparação de políticas públicas em nível federal que terminaram por auxiliar estados e municípios na incumbência de salvaguardar seus bens culturais já que muitos deles não conseguiam sozinhos fazê-lo.

O Piauí deu passo importante nesta salvaguarda com a criação da Fundação Cultural do Piauí, em 04 de abril de 1975, pela Lei nº 3.320⁴¹⁷, promulgada pelo governador Dirceu Mendes Arcoverde. O artigo 94 da referida lei dispõe que a Fundação Cultural do Piauí tem por finalidade promover e executar a política cultural do governo e preservar o patrimônio natural, histórico e artístico do Piauí. Mesmo em presença de dificuldades iniciais, a concepção da Fundação Cultural do Piauí⁴¹⁸ atendeu à proposta do governo federal de envolvimento dos governos estaduais na preparação de políticas culturais, principalmente as voltadas para a preservação.

As duas instituições selecionadas para esta pesquisa, a Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves foram criadas, respectivamente, em 1975 e 1986. Este era um momento de redefinição da concepção oficial de Cultura⁴¹⁹ no Brasil, e de reestruturação da área cultural do governo federal. Fatos relacionados aos interesses políticos

⁴¹⁶ No plano internacional, o processo de delegar a órgãos regionais parte da responsabilidade na preservação de bens culturais aparece, segundo Carlos Lemos, como resultado da proliferação dos “encontros” – como o de Nairobi (1976) e o de Machu Picchu (1977), destinados a dar continuidade aos documentos realizados nos anos anteriores como a Carta de Veneza (1964), as Normas de Quito (Equador, 1967), organizado pela OEA (Organização dos Estados Americanos) e a Conferência da UNESCO (Paris, 1968). LEMOS, Carlos A. C. O que é Patrimônio Histórico. 4 ed. São Paulo. Brasiliense, 2004.

⁴¹⁷ DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí. Teresina, n. 59, 04 abr., 1975, p. 02.

⁴¹⁸ Pela Lei nº 3.385, de 02 de julho de 1975, publicada no DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí. Teresina, n. 118, 07 jul., 1975, p. 02, fica reconhecida a utilidade pública da Fundação Cultural do Piauí.

⁴¹⁹ Gabriel Cohn, em artigo intitulado: Concepção oficial de Cultura e processo cultural, publicado na Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1987, faz uma análise das redefinições da concepção oficial de cultura no período de 1975 a 1985 que segundo ele pode ser formulado nos seguintes termos: parte-se, em meados da década de 1970 (nas gestões Jarbas Passarinho e Ney Braga no MEC) de uma concepção de cultura como “somatória das criações do homem”, vale dizer, como herança e patrimônio, para acrescentar que essa somatória se dá no processo de criação do próprio homem, com o que se introduz um componente “humanista” ainda abstrato, que constituirá um dos temas básicos a serem reelaborados ao longo do período. Já no final da década de 70 (na gestão de Eduardo Portella no MEC) a ênfase recairá sobre a cultura como modo de ser, como vivência de determinadas parcelas da sociedade. Mais recentemente (já na vigência do Ministério da Cultura, na gestão de Aluísio Pimenta) passa-se a vê-la em seu papel de resistência à dominação hegemônica. Finalmente, na etapa mais recente (nas formulações de Celso Furtado) realça-se a sua condição de fonte de criatividade. COHN, Gabriel. Concepção oficial de cultura e processo cultural. Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Rio de Janeiro, nº 22, 1987, p.07-12.

de um regime militar cerceado por uma crise de legitimidade posta pelas contradições e conflitos que a sociedade brasileira passava naquele momento. É elucidativo lembrar que a política cultural regional não estava alheia aos acontecimentos nacionais.

A “abertura” política estreada pelo regime militar em 1974, com o governo Geisel, teve na década de 80 seu momento decisivo no processo de democratização, também estendido à política cultural. Isto estava explícito, segundo Fonseca, nas novas *Diretrizes para a operacionalização cultural do MEC* de 1981:

Nesse texto, reivindica-se a ampliação da imagem de cultura forjada pelos órgãos oficiais, não só pelo reconhecimento do que se denominava “patrimônio cultural não-consagrado”, como também e, sobretudo, pela participação de outros atores no processo de “gerenciamento da produção e da preservação dos bens culturais”. Formulou-se, assim, uma proposta de democratização da política cultural que, durante a década que se seguiu, foi um mote sempre reiterado nos discursos produzidos pelos órgãos culturais públicos e privados, federais, estaduais e municipais⁴²⁰.

No Piauí, Wilson Brandão, que na época estava a frente da Secretaria Estadual de Cultura, adotou, de certa forma, estas diretrizes, abrindo espaço para uma política voltada para aquele patrimônio, como assinala Fonseca, “não consagrado”, privilegiando, sobretudo, o artesanato e o folclore. Naquelas diretrizes do MEC isto fica posto nos seguintes termos:

Os bens culturais ainda não consagrados devem merecer a mesma proteção concedida aos bens já reconhecidos como valores históricos ou artísticos. É preciso um esforço para tornar os critérios que norteiam essa avaliação menos exclusivistas e mais amplos, cada vez mais expressivos da realidade cultural brasileira⁴²¹.

Estas observações colocadas sobre política cultural nacional servem para situar os contornos institucionais da experiência piauiense em termos destas políticas. As diretrizes brasileiras de política cultural foram incorporadas no âmbito regional, de forma clara, na minuta do *Plano Diretor de Cultura para o ano de 1983*, elaborado pelo Conselho Estadual de Cultura.⁴²² No *Plano*, logo de início se expõem as finalidades precípuas deste Conselho, como o estudo e a proposição de programas culturais; difusão da cultura; e defesa do patrimônio cultural. Para o Conselho, o *Plano Diretor de Cultura* pretendia suscitar a consciência de se tratar o fato cultural de uma forma não eventual, e sim como um processo

⁴²⁰ FONSECA, Maria Cecília Londres. Op. Cit., 1997, p. 189.

⁴²¹ MEC. Diretrizes para operacionalização da política cultural do Mec, 1981. Documento disponível no Arquivo Público do Piauí.

⁴²² Plano Diretor de Cultura para o ano de 1983. Minuta apresentada pelo Conselheiro Noé Mendes de Oliveira, em Teresina, no dia 10 de novembro de 1982.

dinâmico e reflexivo, preconizando uma postura inovadora diante do fenômeno da cultura. No *Plano* ainda expressa o novo posicionamento da política cultural do estado, a ser desenvolvida sob um processo contínuo, no qual deverão estar aliadas ação cultural e reflexão sobre esta ação cultural⁴²³.

As concepções sobre política cultural do estado do Piauí, a partir de meados da década de 70, foram suscitadas num momento em que, se trazia à cena novos sujeitos e novos conceitos para a cultura brasileira. As instituições antigas e as novas que surgiram, como foi o caso da FUNDAC e também da FCMC na década seguinte, passaram a ter que conviver com o paradigma de que todo artefato humano pode ser dotado de uma função de rememoração, de uma pretensão de escapar à ação do tempo, fenômeno denominado por Françoise Choay⁴²⁴ de “complexo de Noé”. O fato de as duas instituições pesquisadas terem suas atividades iniciadas dentro de um processo transitório, relativo à política cultural nacional, levá-las-á a difícil missão de ter que voltar seus olhares não só para o “novo”, como as festas, por exemplo, mas também para o patrimônio tradicional, chamado de “pedra e cal”, pois, do mesmo modo, pouco se havia feito em favor deste.

Diante deste quadro, seguindo as diretrizes nacionais, as diretrizes gerais formuladas pelo Conselho Estadual de Cultura para o *Plano Diretor* desdobram questões como a pluralidade da cultura piauiense e a participação da comunidade e de outras instituições no próprio processo de ação cultural. A particularidade do *Plano Diretor de Cultura para o ano de 1983* está, acredito, em uma das diretrizes contidas na minuta, onde se reforça a condição subalterna da cultura no Piauí⁴²⁵, historicamente considerada um apêndice nos planos e nas ações políticas do estado:

A finalidade deste Plano é criar condições para que a Cultura seja colocada no devido lugar de dignidade e de importância, passando a fazer parte das prioridades e das preocupações essenciais do Estado, deixando a injusta e equivocada posição

⁴²³ Para Coelho, ação cultural “é o conjunto de procedimentos, envolvendo recursos humanos e materiais, que visam pôr em prática os objetivos de uma determinada política cultural”. COELHO, Teixeira. Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999, p. 32.

⁴²⁴ CHOAY, Françoise. A alegoria do patrimônio. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2001.

⁴²⁵ Escrevendo em 1985 para a Revista Presença, em artigo intitulado: Aspectos da Cultura Piauiense, José Airton Gonçalves Gomes fez o seguinte comentário: “A análise da cultura piauiense em toda sua extensão e profundidade ainda não foi realizada. Um trabalho desta natureza implicaria numa pesquisa exaustiva da fenomenologia cultural do Piauí expressa em todas as manifestações culturais identificadas no espaço piauiense e fora dele”. GOMES, José Airton Gonçalves. Aspectos da cultura piauiense. Revista Presença. Órgão da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, Teresina, Ano VII, n.º 14, janeiro/junho, 1985, p. 29-31.

de atividade secundária, a reboque de outras que, na realidade, integram a própria Cultura e dela dependem⁴²⁶.

É lícito supor que a “tomada de consciência” do papel simbólico, político, social e econômico da cultura ajudaram no início dos anos 80 a consolidar uma visão dilatada sobre ela e a necessidade de intervenção do poder público. Entre o conjunto de atos postos em prática na entrada da década de 1980 também merece destaque a Lei nº 3.742, de 02 de julho de 1980⁴²⁷, instrumento instituído para a proteção dos bens de valor cultural regional. A configuração legislativa desta norma fora elaborada mais condizente com a realidade do estado e, segundo seus idealizadores, vinha compor o mosaico da nova política cultural do Piauí.

Este espírito de valorização da cultura foi igualmente acompanhado em nível municipal, já que na mesma década registrou-se a tendência em muitas cidades brasileiras de somarem órgãos municipais a instituições federais e estaduais de cultura. Em 1986, dando forma a este ideal, o então Prefeito de Teresina, Raimundo Wall Ferraz cria a Fundação Cultural Monsenhor Chaves, pela Lei nº 1.842, tornando-se o órgão, a partir deste momento, responsável pela execução da política cultural da cidade. Em entrevista à *Revista Cadernos de Teresina*, de 1987, Wall Ferraz fez a seguinte colocação, quando indagado sobre a razão de ter optado em instituir uma Fundação ao invés de uma Secretaria Municipal de Cultura: “A Fundação é mais flexível e se estrutura sem os trâmites burocráticos que estrangulam qualquer órgão. A Fundação Cultural Monsenhor Chaves é livre, um campo aberto para todos aqueles que querem fazer cultura”⁴²⁸.

Na mesma entrevista, Wall Ferraz revela o que considera prioritário em termos de cultura para município:

1º zelar pelo patrimônio histórico, 2º reviver o folclore, 3º editar publicações para jovens feita por jovens, 4º criação de Centros de Artes, 5º descobrir novas aptidões artísticas, 6º **tornar a Fundação Cultural Monsenhor Chaves uma entidade impessoal** e, por último promover eventos culturais sem interferência na forma de sua organização⁴²⁹. (grifo nosso).

⁴²⁶ PLANO Diretor de Cultura para o ano de 1983, 10 de novembro de 1982. Documento disponível no Arquivo do Público do Piauí.

⁴²⁷ DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí. Teresina, n. 128, 09 jul., 1980, p. 04.

⁴²⁸ FERRAZ, Wall. *Revista Cadernos de Teresina*. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, Ano I, nº 2, Ago/19, 1987, p. 3-4.

⁴²⁹ Ibid. Id.

Em artigo intitulado *As influências positivas da Fundação Cultural Monsenhor Chaves sobre a cultura teresinense*, José Reis Pereira, que esteve à frente da instituição, entre janeiro de 2000 a dezembro de 2008, sintetiza qual era a conjuntura política que cercava Wall Ferraz. Para Pereira, quando assumiu o poder municipal, em 1986, ainda não estava suficientemente claro o que era do município e o que competia à esfera estadual. De acordo com Pereira, a permuta de funcionários era feita sem grande burocracia: agentes públicos vinculados à Prefeitura de Teresina e pagos por ela trabalhavam em repartições do Estado e vice-versa. Mas, “principalmente, muitos serviços típicos da administração municipal eram desenvolvidos por entidades, pessoal e equipamentos do governo estadual”⁴³⁰.

O embaralhamento das esferas é decorrente de um longo processo histórico de constituição e estruturação dos poderes no Brasil e, certamente, também eram compreendidos de maneira pouco evidente pela sociedade. O desenho das atribuições e competências do que cabia à União, ao Estado ou ao Município só viria a ganhar forma definida na Constituição de 1988, quando se inicia o processo de acomodação dos entes, que passam, a partir daí, a construir políticas mais claras, estáveis e duradouras.

No entanto, este não era um processo absorvido facilmente por sujeitos pertencentes às culturas populares, pois se tinha pouca ou nenhuma consciência do papel do Estado na formulação e execução de políticas culturais, sobretudo aquelas voltadas para estas culturas e, menos ainda, no modelo de gestão participativa na área cultural, seja em nível estadual ou municipal. A “confusão” quanto à competência de cada ente é bastante presente na memória dos brincantes dos grupos de bumba-meu-boi mais antigos do estado. Quando os brincantes, por exemplo, precisavam de auxílio, quase sempre financeiro, se dirigiam à figura dos governantes, cujas relações davam-se no âmbito da pessoalidade, da troca de favores e do apadrinhamento. Mestre Raimundo, do Imperador da Ilha, lembra que “quando Dr. Agenor era prefeito, era o único que dava”. Agenor Barbosa de Almeida foi Prefeito de Teresina entre 1955 e 1959 e, posteriormente, deputado estadual. Em outras entrevistas colhidas, são comuns os integrantes dos grupos lembrarem-se mais das “personalidades” em si e do que elas propiciavam, do que propriamente de um conjunto de ações públicas.

Mestre João Bosco da Rocha, do extinto grupo Chapada do Corisco, tem viva em sua memória a figura de Noé Mendes, um dos mais respeitáveis folcloristas e defensores da cultura piauiense. Ele diz que Noé Mendes era do tipo que colocava a mão no bolso e ajudava

⁴³⁰ PEREIRA, José Reis. *Influências positivas da Fundação Cultural Monsenhor Chaves sobre a cultura teresinense*. Disponível em: http://www.fcmc.pi.gov.br/institucional/files/FCMC_Hist%C3%B3ria.doc. Acessado em: 27/10/2009.

com seu próprio dinheiro”⁴³¹. Noé Mendes de Oliveira, além de professor-pesquisador da Universidade Federal do Piauí, foi o primeiro superintendente da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, tornando-se assim, figura muito presente entre os grupos de bumba-meu-boi. Todavia, mais do que um representante do poder público, ele encarnava, no olhar dos grupos, o homem que lhes “socorria” e lhes ajudava.

Os discursos oficiais postulados na conjuntura da criação da FUNDAC e, posteriormente, da FCMC, entretanto, vão à contramão destas práticas. No início da década de 1980, publicizava-se, por exemplo, em matéria no Jornal *O Dia* que, para o então Secretário de Cultura do Piauí, Wilson Brandão, “[...] a nova política adotada pela Secretaria provocou reações dos setores intelectuais, mas agora a opinião pública compreendeu que o afastamento do paternalismo, através do **apoio a instituições e não a indivíduos**, foi o caminho mais racional [...]”⁴³² (grifo nosso). Disse ainda Brandão que “a Secretaria estabeleceu uma política séria, orientada para a preservação dos valores culturais do Estado”, salientando ainda “a necessidade de inverter-se o caminho até então percorrido”⁴³³. Em trecho da entrevista citada mais atrás, o ex-prefeito de Teresina, Wall Ferraz, enfatizava do mesmo modo como um item prioritário tornar a FCMC uma “entidade impessoal”.

A construção de um novo fazer político aliado à nitidez da competência relativa a cada ente, muito embora tenha organizado a administração pública e melhor definido o perfil do Estado brasileiro e as políticas emanadas dele, eram, ainda, absorvidos de maneira lenta no cotidiano da vida dos grupos produtores das manifestações culturais do País. De acordo com as entrevistas com os Mestres e brincantes do Piauí, indica-se que, por muito tempo, prevaleceu a pessoalidade das relações, ao mesmo tempo em que aqueles que não conseguiam alcançar estas relações sentiam-se excluídos das ações governamentais, seja do estado do Piauí ou da Prefeitura de Teresina - em indistintos governos.

Paralelamente às práticas viciadas de uso da máquina pública em prol de interesses políticos particulares, os gestores precisavam dar resposta a sociedade piauiense quanto aos rumos das políticas culturais nacionais que deveriam ser assimiladas e implantadas regionalmente. A consagração viria em 1992, quando foi elaborada pelo Piauí a Lei nº

⁴³¹ Fala de João Bosco da Rocha proferida em reunião da Associação dos Grupos de Bumba-meu-boi do Piauí, realizada no Museu do Piauí, Teresina, 14 de novembro de 2009, na qual me fiz presente como observadora não-participante.

⁴³² O DIA, Teresina, n. 7217, 2 mar., 1980, p.03.

⁴³³ O DIA, Teresina, n. 7217, 2 mar., 1980, p.03.

4.515⁴³⁴, um novo aparato legal mais condizente com as discussões que vinham sendo realizadas em âmbito nacional. Pelo artigo 1º desta Lei fica estabelecido:

O Patrimônio Cultural do Estado do Piauí é constituído pelos bens de natureza material e imaterial, tomados individualmente ou em conjunto, portadores de referência à identidade, à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da comunidade piauiense e que, por qualquer forma de preservação, prevista em Lei, venham a ser reconhecidos como valor cultural, visando à sua preservação⁴³⁵.

Com a Lei estadual de 1992, emergiram para cena jurídica regional os mais importantes conceitos relativos ao patrimônio cultural, a maior parte extraídos da Constituição Federal de 1988. A concepção de um patrimônio cultural regional de natureza material e imaterial, abarcando as festas populares, como o bumba-meu-boi, claro, foi expressiva para o alargamento da consciência dos partícipes destas manifestações, porque mesmo pausada essa tomada de consciência permitiu os grupos melhor se organizarem e transporem barreiras rigorosas para reivindicarem seus direitos enquanto produtores de bens culturais.

Os discursos do poder público relativos à área cultural, tanto estadual como municipal, principiados na década de 70, anunciavam a adoção do novo conceito de cultura, incluindo na década de 90, como está posto logo acima, a noção de patrimônio imaterial. Isto ficava explícito com a elaboração das leis citadas; com a dilatação da proteção patrimonial a bens culturais de regiões, comunidades e grupos antes excluídos, entre outras argumentações. Por exemplo, em artigo já mencionado, disponível na página oficial da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, José Reis Pereira robustece os direcionamentos da instituição. Segundo ele:

Logo no início de suas atividades a Fundação fez dois tipos de intervenção que marcaram indelevelmente a cultura da capital e vêm ainda produzindo frutos. Num conjunto de ações, tratou de resgatar manifestações da cultura popular em vias de desaparecimento. Foram realizados estudos, pesquisas, trabalhos de campo, publicações, edição de discos e outras atividades que objetivavam o descobrimento, a retomada e a divulgação, para a sociedade teresinense, de diversos fatos e manifestações da cultura de nossa gente.

O resgate da cultura popular, no entanto, enriqueceu-se com o trabalho junto a grupos da comunidade teresinense que tinham ligação com manifestações culturais. Muitos desses grupos estavam desativados, sem ânimo para continuar a reproduzir suas atividades, em face do pouco caso do conjunto da sociedade e, consequentemente, das carências financeiras.

A presença de técnicos da Prefeitura de Teresina em seu meio, à frente o Superintendente da Fundação Monsenhor Chaves, as reuniões realizadas, as discussões sobre a importância das formas populares de cultura e a ajuda financeira quando necessária – tudo isto permitiu uma retomada rápida desses grupos, inclusive com a ressurreição de alguns, tidos então como desaparecidos.

⁴³⁴ DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí, Teresina, n. 215, 13 de nov., 1992, p.02.

⁴³⁵ DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí, Teresina, n. 215, 13 de nov., 1992, p.02.

Os grupos de **bumba-meu-boi** e de reisado que a cidade dispõe hoje [...], são consequência desse trabalho⁴³⁶ (grifo nosso).

Reconhece-se a “interferência” do Estado nas manifestações culturais, porque os próprios produtores culturais se interessam em recorrer ao “apoio” estatal. Por isto, foi posto anteriormente a negativa para esta tese de se colocar de maneira antagônica a relação entre o Estado e esses grupos culturais. Há sim interesse mútuo no estreitamento desta relação, conquanto ela muitas vezes seja desigual, pois, de um lado, têm-se agentes institucionais quase sempre bem preparados e de outro, os sujeitos pertencentes à cultura popular que experimentam enorme dificuldades em ingressarem nas normativas da teia burocrática que rege o sistema público.

Expressões culturais como o bumba-meu-boi, podem ter potencial de mercado, gerando produtos e, por conseguinte, renda aos seus produtores, mas no Piauí praticamente todos os grupos pesquisados carecem de subsídio financeiro para se desenvolverem plenamente e, por isso mesmo, são subvencionados de alguma maneira pelo estado ou por prefeituras (para este objeto, Prefeitura de Teresina), ou por terceiros, que eventualmente cooperam com doações e, obviamente, por recursos próprios.

Sendo ou não uma atividade mercadológica vultosa, o bumba-meu-boi tem sua dimensão econômica, porque, recursos para sua materialização, são imprescindíveis, seja para aquisição de matéria-prima, seja para efetivação das tarefas necessárias à realização da festa durante o ano todo. E todos os anos, os representantes dos grupos de bumba-meu-boi fazem verdadeira peregrinação às duas Fundações, fato descrito na voz de Mestre Raimundo, que diz: “Faz uma reunião pra saber quantos grupos tem, é muita coisa, se caminha muito, se reúnem pra saber quantos grupos tem, o que se precisa, o que vai dá, o que precisa, dão uma amassadinha, vem hoje, vem amanhã”⁴³⁷.

Mestre Afonso Sérgio, do Touro da Paz conta que:

Tâmo trabalhando, não tem aquela força que o governo, o prefeito ajude assim, não, vô ajeita anual, direto, uma vez que ele vem, uma vez no ano que ele vem pra ajuda. Sacrifício demais [...] pra montar um boi dentro de Teresina, hoje, no Piauí [...] é trabalho. Hoje, se diz, vou montá um boi, cê tem que tê sangue no olho, porque o recurso é pouco, e demora muito, pra repassá o recurso pra gente. E outra coisa, hoje tâmo perdendo o folclore do Piauí para o Maranhão, porque no Maranhão se agarra de braços aberto, os governante lá apoia o bumba-meu-boi, é o ano todinho, eles

⁴³⁶ PEREIRA, José Reis. Influências positivas da Fundação Cultural Monsenhor Chaves sobre a cultura teresinense. Disponível em: http://www.fcmc.pi.gov.br/institucional/files/FCMC_Hist%C3%B3ria.doc. Acessado em: 27/10/2009.

⁴³⁷ ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes. Entrevista concedida a Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

apoia, aqui ninguém tem apoio, bora ter um apoio pra gente viajá, pra ir pra outra cidade, tem não, por conta própria [...] pra você saí pra um município aqui [...] não dá [...] a não ser se você trabalhar fazendo bingo, os brincante ajudando com uma rendazinha por fora pra fazê uma viagem pra algum município, ou quando o prefeito pede, se o prefeito pede pra gente brincá fora, aí tem condições de viajá, porque eles tão bancando, bancam o ônibus, a alimentação, o cachê, que a gente recebe um cachê no período da morte do boi, que a morte do boi gasta muito [...] no batizado, é muito gasto⁴³⁸.

Esta é, sem dúvida, uma relação conflituosa e tensa, de acordo com inúmeras manifestações feitas pelos Mestres no conjunto dos depoimentos coletados, em que criticam a condução das Instituições, orientadas por uma racionalidade instrumental. Muitos são saudosos do tempo em que apenas “recebiam” a contribuição sem se preocuparem em prestar contas de como e com o que o dinheiro foi gasto. De tempos relativamente recentes para cá, para receberem o auxílio estatal, os grupos precisam ser registrados junto aos órgãos públicos competentes, ter CNPJ, passar por fiscalizações e, claro, prestar contas, sob pena de não obterem subsídio financeiro, quando solicitados, entre outras coisas.

Os grupos de bumba-meu-boi prestam contas à FUNDAC e à FCMC de como utilizaram os recursos recebidos. A prestação de contas é uma obrigação e atravessa várias instâncias. Mestre Afonso Sérgio diz ter consciência da importância desse ato, pois, quando isto não ocorre, explica ele “o gaio quebra e só quebra pro lado mais fraco, você tem que trabalhar direitinho, você tem que usá a cabeça e o coração ao mesmo tempo, não, vô usá só a cabeça, não, usa os dois que é melhor, é um negócio muito trabalhoso”⁴³⁹.

No Piauí, a maior parte dos grupos de bumba-meu-boi pertencem a comunidades pobres e, sobrevivem a duras penas. Os brincantes são pessoas muito simples, alguns mal sabem ler e escrever e quase sempre são cercados por indivíduos de pouca instrução. Sentem muita dificuldade, de acordo com as entrevistas, em se situarem na lógica burocrática para ganhar recursos públicos. Segundo Max Weber⁴⁴⁰, a racionalidade burocrática tem por base fundamental a norma e esta, assim sendo, rejeita exceções ou a assimetria do que é espontâneo. De tal modo, o caráter contraditório entre a racionalização e institucionalização da cultura e a cultura como prática espontânea, inventiva e livre, pode chegar a comprometer a viabilidade dos escopos propostos.

Uma das principais motivações para a captação de recursos junto às Instituições públicas está no reconhecimento dos grupos e da festa por eles realizadas e, claro, das oportunidades advindas deste reconhecimento: viagens para se apresentarem dentro e fora do

⁴³⁸ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴³⁹ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁴⁰ WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

estado; melhor posição do grupo no Concurso de Toadas realizado pela FUNDAC e nas apresentações feitas no Encontro de Bois, promovido anualmente pela FCMC; exibição em mídias variadas; e, também, alguma recompensa financeira pelo esforço empreendido. Para muitos grupos, a projeção, o *status*, só é obtido pelo acréscimo da condição estética das apresentações.

A matéria-prima de melhor qualidade para confecção do boi, das roupas, e dos adereços não é barata, usam-se grandes quantidades de fitas, lantejoulas, canutilhos, miçangas, tecidos, couro, entre diversos outros materiais. A mão-de-obra, do mesmo modo, representa um custo significativo, visto que muitos grupos pagam para costureiras de fora fazerem as roupas, além de outros tantos gastos indispensáveis à feitura da festa que elevam as despesas. Os grupos veem a possibilidade de ter os recursos necessários para este cometimento por meio de ajuda financeira estatal.



Foto 87



Foto 88

Atualmente os grupos de bumba-meu-boi que ingressam com processo junto às Instituições para a captação de recursos, quando aprovados, recebem em média tanto da FUNDAC como da FCMC cerca de R\$ 2000 a R\$ 2100 reais por ano⁴⁴¹. Na FCMC, os grupos recebem uma classificação: A ou B. Os grupos A recebem 700 reais a mais dos que os grupos classificados como B. Essa classificação foi criada por João Bosco da Rocha como uma forma de incentivar os grupos que desenvolviam as atividades e aplicavam os recursos corretamente. Embora sejam semelhantes os procedimentos das duas instituições quanto à

⁴⁴¹ Valor dos recursos recebidos em 2010.

documentação requerida e as condições para a entrega dos recursos, elas não mantêm contato entre si por se tratarem de instâncias diferentes⁴⁴².

Desnecessário dizer que a aplicação de recursos, feita assim avulsamente, tanto em nível municipal quanto estadual, acaba por não destinar-se a ações e produtos, capazes de transformarem-se em multiplicadores dos ativos culturais, e se configura em uma política de pulverização de recursos aplicada disjuntamente. Durante o ano todo, várias são as ocasiões em que os grupos de bumba-meu-boi se reúnem, ora para os ensaios, ora para a produção do material necessário à festa, ora para a encenação do batismo e da morte do boi, e não somente na temporada das grandes apresentações como as que acontecem no Encontro Nacional de Folguedos e o Encontro de Bois, patrocinados pelas Instituições públicas. Aí temos um significativo paradoxo, de um lado estão os discursos dos gestores (em variados governos) e de outro a realidade vivida pelos que fazem a festa do bumba-meu-boi acontecer.

Abaixo se transcreve uma matéria postada na página oficial da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, intitulado *Bumba-meu-boi de Teresina* para se fazer um contraponto entre a fala dos brincantes e os discursos dos agentes institucionais.

O mês de junho chegou e o colorido de uma das manifestações folclóricas genuinamente piauiense começa a aparecer nas ruas de Teresina. São os grupos de Bumba-meu-boi que enchem de alegria os arraiais da cidade mostrando ao público a força das tradições populares através dos personagens e das toadas.

A Prefeitura de Teresina, através Fundação Cultural Monsenhor Chaves, apoia os 22 grupos de Bumba-meu-boi de Teresina dando continuidade ao projeto de revitalização folclórica realizada pelo órgão que contribuiu sensivelmente para a consolidação dos grupos locais e eleva a auto-estima de seus brincantes, uma vez que estes passam a entender sua função enquanto difusores da cultura.

O incentivo se dá todos os anos com o repasse de verba para confecção de instrumentos e figurinos. Em troca, os grupos realizam apresentações atendendo a solicitações de comunidades, escolas e festas que acontecem por toda a cidade durante o mês de junho. O prefeito Sílvio Mendes autorizou o repasse para os grupos que desde o mês de maio vêm trabalhando na confecção das indumentárias.

“Estamos apoiando este ano dois novos Bois: o Boi Estrela e Espada, do povoado Boquinha, que começou suas atividades no ano passado, e o Boi de Santa Teresa, do povoado Santa Teresa, criado este ano. Ficamos felizes em saber que o trabalho realizado pela Fundação Monsenhor Chaves está fortalecendo o movimento folclórico em Teresina, tanto pelo incentivo aos grupos quanto por poder proporcionar apresentações por toda a cidade abrillantando mais ainda as festas juninas”, comenta o presidente da FCMC, José Reis Pereira⁴⁴³.

Como é simples intuir pelo já exposto até o presente momento, os discursos dos agentes institucionais vão à contramão daqueles proferidos pelos brincantes dos grupos de

⁴⁴² Em algumas situações, as duas Fundações mantêm parceria como é o caso, ainda inconcluso, da revitalização do Boibódromo, onde a Fundação Monsenhor Chaves vem mantendo diálogo com Fundação Cultural do Piauí, que é gestora do espaço. Disponível em: www.fcmc.pi.gov.br/base.asp?offset=86&ID=2492. Acessado em: 22/01/2010.

⁴⁴³ Disponível em: <http://www.fcmc.pi.gov.br/base.asp?ID=1329>. Acessado em: 15/04/2008.

bumba-meu-boi. Os interesses são conflitantes. De um lado estão os discursos direcionados de uma maneira a compor e perpetrar as diretrizes das instituições culturais e, de outro lado, os discursos não institucionalizados, aqueles produzidos pelos brincantes de bumba-meu-boi, atravessados por um modo subjetivo de abarcar a lógica institucional.

Que discurso prevalece? De acordo com Michel Foucault, “a verdade está circularmente ligada a sistemas de poder, que a produzem e apoiam e os efeitos de poder que ela induz e que a reproduzem”⁴⁴⁴. É o que ele chama de “regime de verdade”. O autor ainda avalia que

Cada sociedade tem seu regime de verdade, sua “política geral” de verdade: isto é, os tipos de discursos que ela acolhe e faz funcionar como verdadeiros; os mecanismos e as instâncias que permitem distinguir os enunciados verdadeiros dos falsos; a maneira como se sanciona uns e outros; as técnicas e os procedimentos que são valorizados para a obtenção da verdade; o estatuto daqueles que têm o encargo de dizer o que funciona como verdadeiro⁴⁴⁵.

Os grupos de bumba-meu-boi ganham visibilidade no período junino, mas, especialmente, quando se apresentam no Encontro Nacional de Folguedos e no Encontro de Bois. Quando lá estão, o público que os observa tem acesso a tão-somente aquela faceta da festa, e está atento a beleza, ao brilho, as coreografias, as batidas, enfim, ao conjunto estético dos grupos e das apresentações. Pouquíssimas pessoas têm a noção completa da festa (ensaios, batismo e morte) e todos os percalços para sua produção. Motivados pela visibilidade que os grupos atingem neste período, inclusive na mídia, os agentes institucionais entram em cena com discursos em que discorrem acerca do subsídio e amparo que os grupos recebem para serem belos e representarem a memória, a identidade e a cultura piauiense.

Na realidade das relações de agentes institucionais com os brincantes de bumba-meu-boi há certo “mal-estar” entre eles, querelas decorrentes da forma de repartir e liberar os recursos. A liberação tardia das verbas, sem dúvida, é a maior queixa dos grupos, pois o dinheiro com frequência sai às vésperas do Encontro Nacional dos Folguedos, quando os grupos já estão com quase tudo pronto. Seu Francisco, do Dominador do Sertão, diz que “essa mixaria que eles dão lá já é faltando dois ou três dias pro grupo sair, falta de força e de vontade, quando chega essa ajuda nós já estamos bem encaminhado”⁴⁴⁶. Mestre Afonso Sérgio revela o sentimento a essa situação, que inclusive ele retrata como sendo a “normal”

⁴⁴⁴ FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001, p.14.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p.12.

⁴⁴⁶ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

desde que fundou o grupo Touro da Paz, em 2000: “Vai pra lá, pra cá, pra lá, pra cá e nunca sai nada”⁴⁴⁷.

Historicamente os recursos destinados à Cultura no Brasil sempre foram poucos ou estiveram a reboque de outros setores. No Piauí não foi diferente. Ainda hoje esse ranço financeiro em relação à cultura é uma realidade. Além deste problema que corta as políticas culturais brasileiras e regionais, a burocracia também se caracteriza como empecilho para a celeridade na distribuição dos recursos. Outro fator significativo neste contexto se relaciona às múltiplas ações adotadas por diferentes gestões e que em alguns casos remete à herança de um modelo de política baseada no clientelismo e no apadrinhamento, mesmo tendo-se avançado enormemente em gestões mais democráticas, pelo amadurecimento político do Estado e das instituições públicas. Finalmente, não se pode deixar de frisar que o desvio de verbas é uma realidade que atravessa muitos setores das políticas no País, sem pensar, contudo, em generalização. Na perspectiva dos brincantes, seja de qual for a natureza, os entraves e a morosidade das Instituições são percebidos como “má vontade” dos gestores.

A disponibilização dos recursos financeiros tanto pela FUNDAC quanto pela FCMC se configura, na verdade, em uma “troca”. As instituições ofertam verbas e em contrapartida os grupos assumem o compromisso de se apresentarem no Encontro Nacional de Folgedos e no Encontro de Bois em mais duas apresentações no período de junho a julho, ou seja, aquele de maior visibilidade em função dos festejos juninos. A FCMC ainda solicita dos grupos a disposição para apresentações eventuais, como em escolas, por exemplo, no decorrer do ano.

No caso ainda da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, diz Mestre Afonso Sérgio, o Professor Zé Reis⁴⁴⁸ dava alguma ajuda esporádica, alguns grupos recebiam, outros não, sem haver um critério definido para esta distribuição, muitas vezes os grupos mais antigos eram os mais beneficiados, ele enfatiza, entretanto, que “todo mundo tem grupo, todo mundo rala igual eles, como eu falei pra você, o dinheiro que a gente recebe lá é pago, paga as apresentações pra eles, eles contratam a gente pra brincar em tal lugar, aquilo ali é um cachê, ela não tá pagando, aquilo ali é um cachê [...] nós somo pago pra apresentar o grupo”⁴⁴⁹. A crítica de Mestre Afonso Sérgio é pela ausência de uma política cultural contínua que fortaleça os grupos de bumba-meu-boi, tal qual aquela feita pelo estado vizinho, o Maranhão⁴⁵⁰.

⁴⁴⁷ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁴⁸ José Reis Pereira, ex-presidente da FCMC.

⁴⁴⁹ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁵⁰ Ver estudo de: SILVA, Gisélia Castro. Cultura Popular e poder político no Maranhão: contradições e tensões do bumba-meu-boi no governo Roseana Sarney. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em

O interesse das Instituições públicas em “ajudar” os grupos no período em que a manifestação está mais em voga não é por acaso. As instituições adotam estratégias, enquanto em outra perspectiva os grupos adotam táticas. Os conceitos de estratégia e tática, emprestados de Certeau⁴⁵¹, são significativos para se compreender a relação dos grupos de bumba-meu-boi do Piauí e as Instituições piauienses de cultura.

Certeau diferencia estas duas formas ante as práticas cotidianas, enquanto as estratégias produzem e impõem, as táticas apenas admitem utilizar, manejar e modificar algo, ou seja, a tática “é determinada pela ausência de poder assim como a estratégia é organizada pelo postulado de um poder”⁴⁵².

Ao perceber a truncada relação tecida no cotidiano das práticas institucionais entre os agentes e os membros dos grupos de bumba-meu-bois, pode-se apreender que os representantes da FUNDAC e da FCMC, como sujeitos encarnados, colocam em exercício um *continuum* de estratégias que lhes permite fazer parte diretamente da construção da festa do bumba-meu-boi.

Avocando-se outra vez Certeau⁴⁵³, a estratégia alude a uma ação que supõe a existência de um lugar próprio, a base de onde se podem reger as relações com uma exterioridade, as instituições são detentoras de um *status* de ordem dominante com o aval da própria força dominante. Esse *status* é de natureza física/imaterial (sedes, regras, leis, discursos, produtos, etc). A estratégia tem então certa dimensão estruturada e organizada e é a partir desse suporte que se determina seu modo de operar, ou seja, ela tem um “próprio”.

Os grupos de bumba-meu-boi em determinados momentos, ficam a mercê dessas estratégias das Instituições. Precisa ter-se claro, entretanto, que as Instituições piauienses não interferem de forma constante na festa do bumba-meu-boi, como já foi dito; na dimensão comunitária, os grupos criam suas próprias estratégias e têm poder de definição sob as fases do batismo e da morte do boi. Mas quando se trata das grandes apresentações, como as que ocorrem no Encontro Nacional de Folguedos e no Encontro de Bois, eles seguem todo um aparato de regras e normas das Instituições, como a submissão às lógicas espaciais e temporais dos eventos, que é bem diferente da lógica da festa comunitária.

As Instituições promovem reuniões com os grupos de bumba-meu-boi, quase sempre representados pelo Mestre e um ou outro membro de destaque, quando se aproxima o período

Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão para a obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas. São Luís: UFMA, 2008.

⁴⁵¹ CERTEAU, Michel de. Op. Cit., 1990.

⁴⁵² CERTEAU, Michel de. Op. Cit., 1990, p.101.

⁴⁵³ Ibidem.

junino, principalmente a Fundação Cultural do Piauí, responsável pela organização do Encontro Nacional de Folgedos. Essas reuniões, como foi ventilado em algumas falas de Mestres, são tensas e litigiosas, sobretudo quando se faz a cobrança dos recursos, os grupos se posicionam em frente ao “poder dominante” dos representantes do poder público.

Mesmo que buscassem por outras vias os recursos para produzir os instrumentos, as roupas e adereços, os grupos atendem aos chamados das Instituições e quase sempre seguem as normas estabelecidas. Atendem porque, além da verba anual, a estrutura oferecida pelas Fundações, como transporte, por exemplo, para trazê-los da sede do grupo aos locais dos eventos é de grande valor para essas pessoas que muito pouco possuem.

Em outro viés, os brincantes adotam táticas no sentido da superação da precariedade das condições da produção da festa. Quando observei os ensaios dos grupos Imperador da Ilha, Dominador do Sertão e Touro da Paz, pude entrever parte das táticas utilizadas enquanto aguardam a chegada da verba. Eles vão angariando recursos, por meio de rifas, bingos e dinheiro do próprio bolso. Mestre Afonso Sérgio traduz a realidade do grupo Touro da Paz, que é a mesma de praticamente todos os grupos de bumba-meu-boi:

Só nós trabalhando com nosso dinheiro mesmo, e quem não tem, quem não trabalha e depende daquele dinheiro lá, daquela ajuda?[...] compra tudo com recursos próprio, trabalha de um lado, gasta do outro, trabalha do outro lado, gasta do outro, aí quando termina que eu vô compra esses material todos eu tenho que pagá costureira, tenho que pagá bordador, tem que comprá couro, fazê grade e tem que pagá todo mundo quando recebe essa ajuda aí [...]⁴⁵⁴.

Nesse sentido, conforme Certeau⁴⁵⁵, os grupos estão em situação de vulnerabilidade no cerne de uma ordem estabelecida, uma vez que não estão em um lugar independente para regular as relações de força. Na tática, explica Certeau, golpeamos, valemo-nos das circunstâncias, ela está ligada à oportunidade, é cometida em um instante, por isso mesmo não o retém, porém está firmemente jogando com os fatos para transformá-los em ocasiões⁴⁵⁶.

Então, no desejo de estilizar a festa e torná-la aceita do grande público, os grupos de bumba-meu-boi adotam diversas táticas que estão diretamente relacionadas às estratégias da Fundação Cultural do Piauí e da Fundação Cultural Monsenhor Chaves na valorização dos eventos que elas produzem.

Quando a festa do bumba-meu-boi sai da comunidade onde ela é plena de sentidos, o seu caráter lúdico e celebrativo, vinculada ao gozo, ao contentamento, à viva interação de

⁴⁵⁴ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁵⁵ CERTEAU, Michel de. Op. Cit., 1990.

⁴⁵⁶ Ibidem.

sujeitos e grupos sofre prejuízo. A espetacularização do bumba-meu-boi nas grandes apresentações produz um estriamento da festa, deslocada de seu espaço-tempo, normatizada e racionalizada.

3.3 Sob os holofotes: da festa comunitária à espetacularização do bumba-meu-boi

Tem-se consciência de que apontar a espetacularização da festa do bumba-meu-boi não implica que na contramão se esteja defendendo a conservação e o estaticismo no tempo e no espaço desta manifestação cultural. A cultura é dinâmica, está em constante processo de transformação e evolução, plena de novos significados que não podem simplesmente ser ignorados. A festa do bumba-meu-boi no Piauí se encontra entre duas acepções: a primeira é a manutenção da sua forma de representação, com sentidos de rememoração e com fortes junções comunitárias; e a segunda, uma mudança parcial de sua função, direcionada ao entretenimento e ao lazer, onde o sentido do ritual é descontextualizado.

Como foi dito por Maria Michol Carvalho⁴⁵⁷, há dois tipos de apresentação do bumba-meu-boi: as apresentações maiores ela define como “boi espetáculo” e as menores, como “boi doméstico”. Reconhece-se que a festa do bumba-meu-boi em sua dimensão comunitária, nos períodos de batismo e morte é mais horizontal, espontânea e está circunscrita numa esfera mais restrita. Quando ela se dilata e ganha outros espaços e outras formas de ser, a festa é redesenhada. O deslocamento do brincante da comunidade para o espaço festivo, o palco, produz mudanças evidentes, e os grupos vão se acomodando a esta experiência que é diferente daquela na comunidade.

Entretanto, ressalva-se que, mesmo nas apresentações espetacularizadas, existe ainda um sentido familiar e comunitário da festa, pois todo o material produzido serve para o batismo, as grandes apresentações e a morte do boi e, são repletos de significação e valores. Peter Burke esclarece que a dinâmica “multilinear” do processo de transformação social que modifica objetos/manifestações culturais populares em produtos para o consumo de massas necessita ser cotejado, elucidando a participação dos agentes sociais envolvidos com esse processo, do mesmo modo como os lugares onde esses processos aparecem⁴⁵⁸.

O Encontro Nacional de Folguedos e o Encontro de Bois são os principais eventos em que a festa do bumba-meu-boi é espetacularizada. É um fato que os grupos dispõem considerável energia no correr do ano se aprontando para esses acontecimentos,

⁴⁵⁷ CARVALHO, Maria Michol Pinho de. Op. Cit., 1995.

⁴⁵⁸ BURKE, Peter. História e Teoria Social. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

principalmente o Encontro Nacional de Folguedos, quando sucede o Festival de Toadas, que tem caráter competitivo. Para além desses dois eventos, que são os mais importantes, os grupos também se apresentam e fecham contratos para outros espetáculos. Mestre Edmilson, do Dominador do Sertão, diz:

A gente se apresenta em vários lugares, [...] tem o tradicional que é o Encontro de Folguedos, Encontro dos Bois, vários lugares, clube, Iate Clube já brinquêmo, Jóquei já brinquêmo, o Dominador já participou do festival [...] no Teresina Shopping [...] nós já participô, fez a abertura, a gente já participou de vários eventos⁴⁵⁹.

A brincadeira do bumba-meu-boi, ao ser introduzida no espaço público, que não aquele da comunidade, desloca-se para um espaço-tempo elementos da trama que apenas fazem sentido para os membros dos grupos do bumba-meu-boi e da comunidade partícipe da festa. Quantos, por exemplo, nesses grandes eventos, sabem sobre a festa do batismo, que “autoriza” o boi a publicizar-se em sua nova roupagem? Ou que para além daquele evento ainda está por vir a morte do boi, que fecha o ciclo das apresentações da festa? Então de que sentidos são vestidas as apresentações realizadas de maneira espetacularizada num palco?

Ainda não estão suficientemente elucidadas as respostas aos agentes institucionais, aos pesquisadores e aos próprios grupos de bumba-meu-boi de quais rumos a festa vem tomando nos últimos anos no Piauí. De um lado exalta-se a sua preservação no âmbito comunitário, e de outro a máquina institucional a coopta para uma lógica mercadológica, espetacularizando-a, avalizada pelos próprios grupos. É como se vivessem duas festas, uma inserida na outra, ou seja, a festa institucionalizada, mercantilizada, espetacularizada e a outra comunitária erigida pela tradição, pela memória e pela rede de sociabilidades que a produz. Entendido então que a festa do bumba-meu-boi transita nestes dois *locus*, o comunitário e o do palco, focaliza-se agora a dimensão espetacularizada da festa.

A grande crítica que se faz a espetacularização do bumba-meu-boi, ou de qualquer outro tipo de festa, pelas mãos das instituições públicas, pelos patrocinadores e pelo turismo é o seu caráter de entretenimento desraizado e a homogeneização dos valores culturais. O processo de espetacularização transforma as manifestações culturais em produtos para o consumo cultural de massa.

Ao refletir a festa do bumba-meu-boi na atualidade é evidente sua tendência à mercantilização. Pode-se pensar como George Yúdice, que nessa fase histórica do capital, a

⁴⁵⁹ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

cultura passa a ser empregada como recurso, apropriada como uma das formas de fixação das peculiaridades locais frente ao mercado global⁴⁶⁰.

De acordo com Guattari e Rolnik⁴⁶¹, a cultura de massa ou a “cultura-mercadoria” é falha de valor como construção histórica e social. Este modelo de cultura se produz e reproduz não em bases qualitativas, mas em termos quantitativos, no sentido de valor de barganha, tornando-a constantemente variável e à mercê de inovações, para que possa avaliar sua relativa durabilidade como mercadoria cultural.

A essência dos elementos culturais, adentrada pelos princípios do comércio vai se adaptando a uma determinada lógica estética vendável e de entretenimento. Para Debord⁴⁶², a cultura tornada totalmente mercadoria deve igualmente se tornar a mercadoria vedete da sociedade espetacular.

A Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves buscam direcionar e aparelhar melhor os grupos de bumba-meu-boi para os eventos por elas realizados, marcados pelo viés mercadológico e do entretenimento. Para “padronizarem” a estética e a performance, as Fundações dão subsídios para que a organização dos grupos se concretize. A FCMC, por exemplo, promove oficinas que “ensinam” aos grupos novas técnicas para melhor trabalhar os adereços, os bordados, enfim, a feição estética da festa. Isto está explícito na matéria a seguir, retirada da página oficial da Instituição na internet:

[...] A Prefeitura/FCMC está oferecendo um curso voltado para o pessoal de costura e bordados dos grupos de Bumba-meu-boi, ministrado pelo artista plástico Mário Rogério Rodrigues. Segundo Rodrigues, a técnica de bordado que está sendo ensinada chama-se paisagem e é feita principalmente com canutilhos pelo brilho e durabilidade do material. “Esses bordados são usados no corpo do boi, nos coletes dos brincantes e nos chapéus, mas servem também para decorar camisetas, calças jeans e outras roupas”, explica o ministrante, que teve como professor o mestre Zé de Deus.

As aulas estão acontecendo na Casa da Cultura de Teresina. Ao final do curso, os alunos saberão utilizar os pontos do bordado e confeccionar verdadeiras obras de arte para bois e brincantes.

Os grupos de Bumba-meu-boi apoiados pela Prefeitura de Teresina, através da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, são: Estrela Dalva; Dominador do Sertão; Riso da Floresta; Mimo de Santa Cruz; Touro da Zonda; Terror do Nordeste; Sombra da Lua; Brilho da Noite; Mimo das Crianças; Mimo do Ano; Touro do Alto; Guerreiro Solitário; Rei da Floresta; Imperador da Ilha; Independência do Brasil; Raminho do Amor; Liberdade da Piçarra; Maioba do São Joaquim; Cravo da Ilha; Touro da Paz; Boi da Santa Teresa; Estrela e Espada⁴⁶³.

⁴⁶⁰ YÚDICE, George. A conveniência da cultura: usos da cultura na era global. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

⁴⁶¹ GUATTARI, F. & ROLNIK, S. Micropolítica: cartografias do desejo. 7. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2005.

⁴⁶² DEBORD, Guy. A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997, p.126.

⁴⁶³ Disponível em: www.fcmc.pi.gov.br/base.asp?offset=1896&ID=1329. Acessado em: 08/01/2010.

A intervenção das Instituições públicas na reelaboração da produção da festa do bumba-meu-boi, com o intuito de atender às novas demandas pode ser engendrado pela ideia de que os valores culturais são vivos e não estáticos no tempo-espaço. Este dinamismo é um fato, mas não percamos de vista que tanto na esfera estadual como na municipal a influência nas manifestações culturais compõe-se em uma ação verticalizada que inevitavelmente altera o equilíbrio da gestão da festa pelos grupos, que passam a dividi-la com as Instituições públicas.

Nas entrevistas colhidas, os brincantes demonstram claramente querer ter acesso aos recursos e oportunidades ofertadas pela FUNDAC e a FCMC, pois que ter visibilidade e evidência nos eventos espetacularizados é visto como vigorante pelos grupos. A cooptação e a racionalidade fixadas pelas Instituições não são percebidas com clareza pelos grupos porque eles vivenciam uma acirrada competição entre eles, e o Encontro Nacional de Folguedos é o espaço constituído para esse embate. Essas questões servem para se refletir que o brincante se deixa envolver, cativar, logo ele nem tampouco é vítima e nem o Estado seu carrasco. As trocas sucedem entre os sujeitos e as Instituições.

3.3.1 O Encontro Nacional de Folguedos

O Encontro Nacional de Folguedos é um grande evento festivo organizado pela Fundação Cultural do Piauí. O festival é realizado ininterruptamente desde 1974, variando apenas os locais de apresentação⁴⁶⁴. A criação do Encontro na década de 70 fazia parte da renovação pela qual passava a política cultural no Piauí, que estava relacionada com a virada das políticas culturais em âmbito nacional, com a valorização das manifestações culturais populares brasileiras.

De acordo com dados da Fundação Cultural do Piauí, o Encontro Nacional de Folguedos é considerado “um dos maiores e mais organizados eventos do gênero do País”⁴⁶⁵. Nos últimos anos, o número de grupos que se exibem, tem girado em torno de 180, vindos dos estados do Maranhão, Pará, Bahia, Alagoas, Ceará, Pernambuco, Paraíba e Paraná, além de representantes de várias cidades piauienses.

⁴⁶⁴ Depois dos primeiros anos, quando era realizado na Praça da Bandeira, no Centro de Teresina, o encontro passou por muitos espaços diferentes, tendo sido boa parte de sua história tecida entre os espaços da “Prainha”, localizado às margens do Rio Parnaíba e Poty-cabana, que fica às margens do Rio Poty. Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁶⁵ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

Como evento de grande porte, os preparativos para o Encontro Nacional de Folguedos começam, praticamente, quando o evento termina, mobilizando uma equipe de mais de 50 pessoas durante sua pré-produção, estando a todo vapor nesta fase de preparação as equipes de decoração, montagem de palcos, pedreiros, serralheiros, eletricitas e muitos outros profissionais voltados para a realização de nossa maior festa. A cada temporada dos Folguedos se apresentam cerca de 180 grupos vindos de diversos estados do país [...] São em média 30 grupos se apresentando todos os dias⁴⁶⁶.



Foto 89



Foto 90

Dentro da estrutura e da organização dos Folguedos - como são chamados por todos -, as apresentações acontecem em três espaços: o *Palco Nacional*, onde se apresentam expressões como o **Bumba-meu-boi**, Cavalo Piancó, Reisado, Roda de São Gonçalo, Pagode do Mimbó, Coral dos Vaqueiros, e muitas outras. “Durante os 10 dias de Folguedos, uma média de 120 apresentações acontecem durante todo o evento, tendo cerca de 10 mil espectadores voltados para o Palco Nacional. O que comprova o prestígio que há tantos anos vem sendo mantido pelo evento”⁴⁶⁷; o *Palco das Tradições*, que é o espaço dos violeiros, emboladores, rabequeiros, mamulengueiros e do forró pé-de-serra. É nesta arena em que são realizados os Festivais: “Sanfona de Ouro”, “Viola e Repente”, o “Festival de Forró”, e a mostra “Mestres da Rabeca”, além do teatro de bonecos”⁴⁶⁸; E o *Palco do Forró*, um espaço de apresentação de bandas de forró do Piauí⁴⁶⁹.

Na programação do Encontro Nacional de Folguedos também sucedem: a Mostra Nacional de Quadrilhas de distintas regiões do Brasil, “este espaço tem como objetivo o intercâmbio entre as várias maneiras de dançar essa manifestação popular que é tradicional em todo o Nordeste brasileiro”⁴⁷⁰; o Seminário Tradições Brasileiras⁴⁷¹, “onde se explana e

⁴⁶⁶ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁶⁷ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁶⁸ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁶⁹ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁷⁰ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁷¹ Por várias ocasiões, participei do Seminário de Tradições Brasileiras, ora como palestrante, ora como ouvinte, ora como colaboradora.

discute sobre as tradições culturais do nosso povo, através de ricas trocas entre os mestres da cultura popular e os professores, estudiosos e acadêmicos das universidades”⁴⁷²; as Oficinas de Dança e Música, momento de intercâmbio cultural entre os integrantes dos grupos que se apresentam nos Folguedos, estudantes e professores; a Exposição no Clube dos Diários⁴⁷³, a qual a FUNDAC considerou “uma nova ação cultural dentro do evento que foi encampar exposições de artefatos da cultura popular que mostrassem as riquezas e belezas da cultura através de objetos, artesanato, utensílios e imagens”⁴⁷⁴. Para Sônia Terra, presidente da FUNDAC,

as atividades acrescentadas aos festejos surgiram com a própria expansão do evento, que é um dos maiores do Brasil. "A nossa preocupação em aumentar as atividades do Festival de Folguedos foi sempre a de promover o intercâmbio cultural entre os vários grupos do Piauí e dos outros Estados que participam da nossa festa. Foi uma necessidade que surgiu com o próprio crescimento do evento, que não podia mais ser simplesmente uma grande festa folclórica. Os grupos queriam obter mais conhecimentos e foi essa a nossa preocupação, por isso criamos tantas atividades paralelas", diz⁴⁷⁵.

O Festival de Toadas de Bois, completa as diversas facetas do Encontro Nacional de Folguedos, “um festival competitivo de Toadas de Bois de grande importância para o desenvolvimento das composições (toadas) criadas pelos mestres e amos dos bois do Piauí, mantendo vivo e preservado o modo de brincar piauiense”⁴⁷⁶.

Os grupos de bumba-meu-boi se inserem assim dentro do processo de produção do Encontro Nacional de Folguedos. Eles tanto se apresentam no Palco Nacional, como no Festival de Toadas. A inserção na festa-espetáculo dos Folguedos é negociada e articulada ao longo do ano, porque muitos são os interesses convergentes para esta realização ao mesmo tempo em que são conflituosos. São convergentes, pois, como foi citado, competir no Festival de Toadas é um anseio dos grupos e conflituoso porque eles querem ter visibilidade e destaque dentro da programação, nos momentos mais nobres, ou seja, horários de apresentação mais cedo.

Essa é mais uma contenda entre os agentes institucionais e os brincantes de bumba-meu-boi. Para Mestre Afonso Sérgio, há uma supervalorização dos grupos que vêm de fora em detrimento dos grupos locais na distribuição das apresentações. Ele fala que basta chegar

⁴⁷² Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁷³ O Clube dos Diários é um centro cultural mantido pela FUNDAC, localiza-se no Centro de Teresina.

⁴⁷⁴ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁷⁵ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁷⁶ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.

mais cedo aos Folguedos para perceber a diferença do tratamento dispensado aos grupos locais em relação aos grupos de outros estados⁴⁷⁷.

A crítica que Mestre Afonso Sérgio faz à organização do Encontro Nacional de Folguedos é que os grupos de fora recebem mais cuidados que os grupos do Piauí, “se você chegá numa apresentação no Albertão⁴⁷⁸ você vê como é a situação lá, se você chegá na Poty-capabana, você vai vê a hora que vai apresentá um grupo, um grupo de fora tem mais liberdade e mais moral que o grupo da casa [...] tem até briga na FUNDAC [...]”⁴⁷⁹. De acordo ainda com ele, as desavenças ocorrem, principalmente pelos horários de apresentação dos grupos, Mestre Afonso Sérgio indaga,

Você tem que chegar sabe que horas lá pra se apresentar? Cedo, 6 horas, 6 horas tamo aqui pelejando ainda pá arruma brincante, que ninguém num paga brincante [...] ele vem por livre e espontânea vontade, só que a gente dá todo o material. Se você pagasse o brincante, vamo sai 7 horas, é pra tá aqui 6 horas, mas ninguém num paga brincante, quando vem um grupo de fora, é outra coisa, tá no hotel, tá numa pensão, oh moçada, cabou o almoço a janta, vamo saí tal hora, tudo bem, aí é outra coisa, você vai saí ali naquele horário, mas nós aqui, nós num paga ninguém [...]”⁴⁸⁰

Mestre João Bosco da Rocha faz um desabafo semelhante ao de Mestre Afonso Sérgio sobre o Encontro Nacional de Folguedos: “Devia ser mais nosso. Quando os grupos daqui vão se apresentá, duas, três horas da manhã. Se eles sai sete horas da sede [...] já com sede, fome [...] então deveria ser nosso e acabou. Aqui tem uns grupos que vêm de fora todos os anos que é as mesmas coisas, tem prioridade [...]”⁴⁸¹. Seu Francisco, do Dominador do Sertão completa,

o ano passado nós não apresentêmo no palco [...] porque o ano retrasado nós fizemo lá, fomo apresentá e não tinha quase ninguém para assistir, só tinha o pessoal dos outros grupos assistindo, quando foram botar a nossa vez para brincar lá, já não tinha mais ninguém pra assistir [...] porque já era tarde demais [...], o pessoal tava indo tudo lá pro forró”⁴⁸².

Claro que os brincantes dos grupos de bumba-meu-boi tendem a apreender os contextos sob suas expectativas, e lutam obviamente para fazerem parte da distribuição dos recursos e dos espaços cedidos, é um campo de lutas, sem dúvida.

⁴⁷⁷ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁷⁸ Vila Olímpica do Albertão (Estádio de Futebol), atual espaço de realização do Encontro Nacional de Folguedos.

⁴⁷⁹ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁸⁰ MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

⁴⁸¹ ROCHA, João Bosco. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 27 de abril de 2010.

⁴⁸² OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.



Foto 91

A FUNDAC organiza o evento de forma que ele seja atrativo para o público. Para a Instituição, para os grandes grupos econômicos e para a mídia, a cultura tradicional não pode ser tão-somente popular, ela precisa ser popularizada, espetacular, gerida e consumida pelas multidões. É a festa-mercadoria, centralizadora e concentradora de renda, que recusa a capacidade inventiva e lúdica em prol do entretenimento e do lazer. Para Debord, “a raiz do espetáculo está no terreno da economia tornada abundante, e é de lá que vêm os frutos que tendem finalmente a dominar o mercado espetacular”⁴⁸³.

Conforme Debord, é evidente a perda da qualidade em todos os níveis da linguagem espetacular, dos objetos que enaltece e dos comportamentos que regula⁴⁸⁴. Se na comunidade há uma multiplicidade de sentidos em que os sujeitos se veem na própria festa, na festa-espetáculo, o espectador e o participante são desprovidos de um pensamento seu. Ele afirma além disso que

A alienação do espectador em proveito do objeto contemplado (que é o resultado da sua própria atividade inconsciente) exprime-se assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos ele compreende a sua própria existência e o seu próprio desejo. A exterioridade do espetáculo em relação ao homem que age aparece nisto, os seus próprios gestos já não são seus, mas de um outro que lhes apresenta⁴⁸⁵.

E continua, “a forma-mercadoria é de uma ponta à outra a igualdade consigo mesma, a categoria do quantitativo. É o quantitativo que ela desenvolve, e ela não se pode desenvolver senão nele”⁴⁸⁶.

⁴⁸³ DEBORD, Guy. Op. Cit., 1997, p.06.

⁴⁸⁴ Ibidem, p. 21.

⁴⁸⁵ Ibidem.

⁴⁸⁶ Ibidem, p.21 e 22.

A cultura espetacularizada é que atrai patrocinadores e investimentos. Não ocorre uma exaltação das apresentações dos grupos de bumba-meu-boi no Palco Nacional no Encontro Nacional de Folguedos porque elas por si sós não são chamariz para uma plateia volumosa e voraz por novidades. Eles só têm visibilidade como conjunto com as demais manifestações culturais que também irão se exhibir. Diferente do que acontece na comunidade quando todas as atenções se direcionam para eles.



Foto 92



Foto 93

Na festa espetacularizada, quanto mais pessoas tomarem contato com todo o merchandising daquele evento, mais ela terá cumprido sua missão, que é lucrar com aquela ocasião. O Encontro Nacional de Folguedos não se esquivava a esta finalidade e não por ventura que grandes grupos e empresas se fazem presentes, quanto patrocinadores, tais como CHESF, o Banco do Brasil, a Caixa Econômica Federal, o Banco do Nordeste, o Armazém Paraíba, a Amil, entre outros⁴⁸⁷.

Os Folguedos, do mesmo modo movimentam uma rede de comerciantes, dentro e fora do ambiente destinado ao evento. Lê-se no site da FUNDAC que o Encontro Nacional de Folguedos

tornou-se uma oportunidade de instalação de pequenos negócios temporários, favorecendo a complementação da renda das pessoas que trabalham no Park Potycabana durante os dez dias de encontro, segundo dados de uma pesquisa feita pela Fundação Centro de Pesquisas Econômicas e Sociais do Piauí (Cepro)⁴⁸⁸.

Dentro do espaço oficial da festa ocorre a *Feira de Comidas Típicas*, onde o público pode experimentar a culinária típica da região. Cerca de 160 barracas comercializam pratos, iguarias e petiscos, como a nossa famosa paçoca de carne de sol; a maria-isabel; diversos

⁴⁸⁷ Disponível em: www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php. Acessado em: 24/02/2010.

⁴⁸⁸ Disponível em: www.piaui.pi.gov.br/novo/materia.php?id=19252. Acessado em: 30/05/2008.

pratos à base de macaxeira; o feijão tropeiro; o tradicional mingau de milho; a pamonha; a canjica; o bolo de milho e muitos outros pratos⁴⁸⁹.



Foto 94



Foto 95

A FUNDAC faz a gerência da logística dos barraqueiros, promovendo inclusive sorteio entre os interessados em vender seus produtos, já que não há espaço para todos. Uma das grandes reclamações do público que frequenta o Encontro Nacional de Folguedos são os preços cobrados pelos produtos e alimentos vendidos nas barracas, que são bem acima da média, embora sejam previamente combinados entre os comerciantes e os agentes da Instituição, apontando nitidamente que existe um proveito em torno do evento, somando-se à ideia de festa-mercadoria.

Se, durante os muitos dias do Encontro, os grupos de bumba-meu-boi ficam diluídos em meio a tantas atividades e apresentações de outras manifestações culturais, no Festival de Toadas eles são o centro das atenções, por isso o momento ser percebido por eles como o ápice dos Folguedos.

3.3.1.1 O Festival de Toadas de Bois

O Festival de Toadas de Bois está no *corpus* da programação do Encontro Nacional de Folguedos desde 2004 e é o momento mais almejado pelos grupos de bumba-meu-boi do Piauí. O Festival acontece no Palco do Forró, e tem caráter competitivo, inclusive com premiação aos vencedores.

Para participarem do Festival, os grupos de bumba-meu-boi se inscrevem nos períodos determinados pela FUNDAC, podendo participar apenas os grupos piauienses. Esse é tido como o acontecimento mais significativo na categoria de bumba-meu-boi no Piauí.

⁴⁸⁹ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/folguedos.php>. Acessado em: 24/02/2010.



Foto 96

Como regra do Festival, as toadas devem ser inéditas, inclusive não poder ser gravadas em qualquer tipo de mídia. Um cantor de cada grupo a apresenta num tempo de, no máximo, 15 minutos. Além da toada, o comitê julgador, composto por cinco jurados, avalia a letra, a harmonia e a cadência. Atualmente se estende a premiação ao indumento, o bailado e a animação do grupo. O resultado conta com três lugares; para o ano de 2010, os valores da premiação ficaram distribuídos do seguinte modo: prêmio no valor de 1000 reais para o primeiro colocado; 800 reais para o segundo; e 500 para o terceiro. Já para a premiação do melhor traje, animação e coreografia foi destinado o valor de 500 reais.

Em matéria intitulada *Fundac reúne mestres de toadas de boi* há uma descrição dos objetivos do Festival:

A Fundação Cultural do Piauí (Fundac) reuniu-se, nessa quinta-feira (29), com mestres da cultura popular e representantes de grupos de bumba-meu-boi da capital, com o objetivo de discutir e dar encaminhamento às ações necessárias para a realização da sétima edição do Festival de Toadas de Bois, evento que acontece todos os anos dentro do Encontro Nacional de Folguedos do Piauí. Segundo o diretor de Ação Cultural da Fundac e coordenador geral dos Folguedos, Chagas Vale, a reunião é de fundamental importância por ser um momento onde os representantes de bumba-meu-boi expõem seus pontos de vista sobre a realização do festival. Chagas chamou ainda atenção para o objetivo maior do Festival de Toadas que é o de dar visibilidade e incentivar o valor cultural destas cantigas. "O festival tem como grande objetivo evidenciar as toadas de bois compostas por mestres da cultura popular, mostrando toda a riqueza e criatividade do imaginário poético piauiense", disse o diretor⁴⁹⁰.

É importante notar que a própria natureza do Encontro Nacional de Folguedos, como um evento espetacularizado, visa priorizar aquelas atrações chamarizes, que arrastam a massa festiva. E de fato, para se assistir ao Festival de Toadas, é imprescindível chegar cedo para

⁴⁹⁰ Disponível em: www.piaui.pi.gov.br/novo/materia.php?id=38944. Acessado em 03/06/2010.

pegar um lugar nas arquibancadas. Uma matéria da página da FUNDAC na internet, intitulada *Povo superlota quadra no Festival de Toadas*, refere-se precisamente a esta questão.

O público superlotou a quadra do forró para conferir de perto a final do Festival de Toadas de Bumba-Meu-Boi, no encerramento do XXXI Encontro Nacional de Folguedos do Piauí, no Parque Potycabana. Pelo menos nove grupos desfilaram e apresentaram suas toadas para dez mil pessoas. O povo não respeitou os limites do cordão humano e adentrou a quadra dividindo o espaço das apresentações para brincar com os caboclos e percussionistas dos bumbas-boi [...] A plateia aplaudiu do início ao fim todos os grupos que se apresentaram na quadra do forró. De acordo com a coordenação do evento, para o ano de 2008 o Festival pode ter mudanças no regulamento. A comissão julgadora não mais julgará somente as toadas, mas todo o conjunto dos grupos, como fantasias e os personagens Catirina, Negro Chico e ainda evolução.

Durante as apresentações dos grupos, o jurado de domingo pôde observar as pancadas dos pandeiros, e o ritmo tradicional da brincadeira de bumba-boi. Alguns grupos não estavam com seus percussionistas compactados com os tocadores de chiadeiras ou maracás. As toadas, algumas, também estavam escritas de forma quebrada⁴⁹¹.

Sônia Terra, presidente da Fundação Cultural do Piauí esclarece que:

em um festival como este, que teve por objetivo enaltecer a cultura popular piauiense e proporcionar um belo espetáculo ao público, quem ganha são os grupos de bumba-meu-boi que participam. "Não há um só vencedor. Uma iniciativa como essa visa o destaque da cultura genuinamente piauiense. Nosso boi é único, exclusivo, não se parece e nem deve ser comparado aos bois de outros estados. Nossa meta, com a premiação, é tão somente valorizar cada um que faz parte da nossa cultura, que é tão rica. A premiação é apenas um incentivo a mais", comentou⁴⁹².

No discurso oficial da Fundação Cultural do Piauí é visível a tendência a inculcar a ideia da espetacularização do patrimônio cultural, agora intrincado em uma aura que aquilata sua representação e suas formas aparentes. É imprescindível relevar que o espetáculo que faz o Festival de Toadas toma o bumba-meu-boi como objeto a fim de transformá-lo em atrativo para o entretenimento, o lazer e o turismo.

⁴⁹¹ Disponível em: <http://www.fundac.pi.gov.br/materia.php?id=191>. Acessado em: 19/11/2009.

⁴⁹² Disponível em: www.pi.gov.br/materia_especial.php?id=13808. Acessado em: 14/01/2009.



Foto 97

Ao impingir um novo papel ao patrimônio cultural, o poder público pode precipitar a descaracterização da cultura, corrompendo-a em prol de implicações econômicas de curto prazo. No prazo longo, é provável o prejuízo de sentidos da festa para a comunidade onde ela é produzida e a conseqüente perda da identidade das pessoas que a formam. Salienta-se outra vez que ainda não estão claros a nós, pesquisadores, os efeitos dessas múltiplas ações, pois a festa do bumba-meu-boi é completa de significados, tanto na comunidade, onde é gestacionada, quanto no palco, onde é apresentada a uma platéia diversificada.

O objeto espetacularizado é continuamente marcado pela novidade, por essa razão os grupos de bumba-meu-boi estarem sempre inquietos quanto ao processo de feitura da materialidade da festa. Essa ansiedade está explícita no sentimento que Seu Francisco passa ao referir-se ao Festival de Toadas: “Lá a gente brinca mais com garra quando é o concurso [...] pra querer mostrar mais bonito e melhor”⁴⁹³. Mestre Edmilson completa que o entusiasmo dos grupos de bumba-meu-boi “é pro Festival de Toadas”⁴⁹⁴.

Boa parte da energia dispensada pelos grupos na confecção das roupas, dos adereços, dos enfeites que recobrem o boi, da evolução e da apresentação é causada pela rixa acirrada entre os grupos, que veem na ocasião do Festival de Toadas a chance de serem notados, não só pelas toadas, mas pelo conjunto completo. Volta-se a destacar a percepção de que as Instituições Culturais não são vias de mão única no processo de ressignificação do bumba-meu-boi no Piauí, os próprios sujeitos que dele fazem parte, mesmo em um processo de espetacularização, encontram seus próprios sentidos para ali estarem. De um lado, mantém-se o complexo modo de fazer a festa, que envolve a comunidade, como já foi dito muitas vezes, e de outro, assimila-se a espetacularização, numa amalgamação entre o chamado “tradicional” e o “moderno”. Ideia baseada em Nestor Canclini: “Hoje existe uma visão mais complexa

⁴⁹³ OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

⁴⁹⁴ SILVA, Edmilson Soares. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

sobre as relações entre tradição e modernidade. O culto tradicional não é apagado pela industrialização dos bens simbólicos⁴⁹⁵.

Recuperando Chartier, Michel de Certeau e Ginzburg, que discutiram as ideias de apropriação e circularidade, a cultura popular é maleável, cujo trânsito das diferenças acontece em um universo onde tudo toma parte e muda de lugar, assim como os distintos sentidos que as práticas culturais contraem no seu inventar.

Desta forma, a festa do bumba-meu-boi, seja no Festival de Toadas de Boi ou no Encontro de Bois, pode ser compreendida como consistindo em uma aproximação híbrida entre o emaranhado de vários: a plenitude da festa comunitária, atravessada por inúmeros rituais e a festa espetacularizada, com seus significados mercadológicos, de entretenimento e lazer.

3.3.2 O Encontro de Bois

O Encontro de Bois é um evento promovido anualmente pela Prefeitura Municipal de Teresina, através da Fundação Cultural Monsenhor Chaves. Existe desde 2001, congregando os grupos da capital e da zona rural. O Encontro não tem caráter competidor e centra as festividades do gênero.

Tem-se tornado uma tradição a realização do Encontro na Praça do Gari, situada em frente ao Teatro do Boi, no Bairro Matadouro, zona norte da cidade, lugar tradicional de encontro de muitos grupos de bumba-meu-boi, inclusive, lembrando, onde nasceu o Riso da Mocidade. Para o Encontro, a Praça é toda decorada, são instaladas arquibancadas, som e iluminação especiais.



Foto 98



Foto 99

⁴⁹⁵ CANCLINI, Néstor Garcia. Culturas híbridas. São Paulo: Edusp, 2008, p.22.

Em 2010, 24 grupos se apresentaram:

1. Boi Imperador da Ilha
2. Boi Estrela D'alva
3. Boi Riso da Floresta
4. Boi Dominador do Sertão
5. Boi Touro da Paz
6. Boi Renascer do Sertão
7. Boi Terror das Campinas
8. Boi Estrela da Noite
9. Boi Estrela da Mata
10. Boi Imperador Mirim
11. Boi Mirim da Cerâmica Cil
12. Boi Capricho da Ilha
13. Boi Mimo das Crianças
14. Boi Bugarim da Noite
15. Boi Maioba do São Joaquim
17. Boi Liberdade da Piçarra
18. Boi Raminho do Amor
19. Boi Mimo de Santa Cruz
21. Boi Terror do Nordeste
22. Boi Nosso Brasil
23. Boi Mirim Raio de Sol
24. Boi Independência do Brasil

De acordo com matéria retirada da página da FCMC,

O principal objetivo do encontro é manter e repassar ao público o ritual da miscigenação do povo brasileiro com traços vindos do período colonial simbolizados pelos personagens: o senhor da fazenda e o Doutor (etnia branca); o Negro Chico e a Catirina (negros) e os índios que se revezam em coreografias e autos de morte e ressurreição do Boi. Esse aspecto sociológico contextualiza a formação da identidade brasileira e seus desdobramentos enquanto movimento cultural⁴⁹⁶.

⁴⁹⁶ Disponível em: www.fcmc.pi.gov.br/internas.asp?ID=221. Acessado em: 24/06//2010.



Foto 100



Foto 101

Para este ano de 2010, na abertura do segundo dia das apresentações, o grupo Mimo das Crianças encenou o que seria a “história” do bumba-meu-boi, para que o público do Encontro melhor compreendesse a brincadeira. Nesse sentido, os pesquisadores, a mídia e o próprio público presente ao local presenciaram o discurso oficial, que seleciona à revelia e reproduz certa versão do bumba-meu-boi, tomando-a como verdade. No processo desta eleição, pelo que se apreendeu nas entrevistas feitas para esta tese, ignora-se uma discussão com os grupos, talvez porque haja inúmeras memórias que definem outras “versões” do bumba-meu-boi; porque os próprios grupos não se entendem pela aberta competitividade entre eles; porque são desorganizados e não constituem uma força coesa para fazer frente às estratégias não só da Fundação Cultural Monsenhor Chaves, como da Fundação Cultural do Piauí. Por tantas razões, este ainda é um campo de lutas desigual, mas não ingênuo.



Foto 102



Foto 103

Pelas direções que estão sendo adotadas, pode-se apontar que, tanto no Festival de Toadas quanto no Encontro de Bois muitos são os sujeitos que fazem uso do patrimônio cultural, reiventando-o, agregando novos valores a ele. É um processo em curso e inevitavelmente revestido de contradições, aprovações e críticas. Não se pode negar que um

problema que já se evidencia é a celeridade da descontextualização do patrimônio, sobretudo o de natureza imaterial, disposto sob as formas de shows e espetáculos. Mas é evidente perceber igualmente que a cultura popular revela uma formidável vitalidade.



Foto 104



Foto 105

Deve-se considerar que o fenômeno em andamento, de transformar os bens culturais – no caso o bumba-meu-boi - em simples objetos/mercadorias/coisas de consumo, forma um campo de batalhas simbólicas que acontecem no cerne dos grupos e das instituições e são plenos de agitações, contrassensos, consensos e divisões. Mesmo sob estes aspectos polêmicos, a cultura popular e o patrimônio que ela anuncia, só estarão verdadeiramente expostos no ato que houver interposição externa aos grupos, bem como se eles não mais puderem proclamar seu imaginário e seus modos de ser e fazer. E nenhuma Instituição piauiense, mesmo com todo seu poder de ação na promoção das festas do bumba-meu-boi, conseguiu afastar os grupos de seus vínculos mais estáveis.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O término de uma pesquisa é o momento em que há a possibilidade não apenas de elucidar resultados do trabalho, mas, além disso, de apontar perspectivas para outros pesquisadores. A festa do bumba-meu-boi no Piauí ainda é um mundo a ser descoberto. Nesta tese versei tão-somente um fragmento deste universo ao abarcar a memória de Mestres e brincantes, de como estes sujeitos constroem a festa e dão sentidos a ela e a relação desses grupos com as duas principais Instituições de cultura piauienses (FUNDAC e FCMC).

A fonte oral é uma realidade dentro das pesquisas país afora, como caminho metodológico para iluminar setores sociais que, durante muito tempo, permaneceram ocultos ou foram desconsiderados dentro de uma dita história oficial. Nesse sentido, como no Piauí praticamente se engatinha em pesquisa sobre o bumba-meu-boi, as fontes orais tiveram papel vital para trazer à tona uma teia de significados que esta manifestação cultural tem para quem a pratica. Se aventar memória nada tem de novo, ventilá-la, dialogando com a fala de Mestres e brincantes de bumba-meu-boi do Piauí, foi expediente inovador e possibilitou dar visibilidade a um universo de conhecimentos dos modos de ver das pessoas que alimentam viva e atual uma das manifestações culturais mais queridas entre os piauienses.

Quanto tratei de memória em parte do primeiro capítulo, foi revelador perceber que, entre os membros dos grupos e a comunidade onde se inserem, a forma de comunicar a festa entre eles é ainda predominantemente oral, mesmo que paulatinamente somem-se a este veículo outros suportes de memória, como a produção por alguns grupos de uma “cronologia” escrita de sua própria história, gravação de dvd’s e cd’s. Memórias que vão sendo produzidas, difundidas e consumidas. Muitas vezes este aparato é construído pelo olhar do outro, que se apropria destas práticas e as põe a circular por entre os grupos num conjunto de ações que tudo toma, replica e retoma.

Entretanto, sempre tendo por fio condutor o dinamismo cultural, percebo que, entre os grupos de bumba-meu-boi investigados, essas são questões tênues que não impingem a eles sentimentos de perda ou de desraizamento. A memória dos sujeitos investigados mantém-se firme na transmissão dos conhecimentos da festa e, inclusive, revelou que a participação das crianças é de fundamental importância para esta manutenção. Desde muito pequenas, elas são inseridas na festa do bumba-meu-boi e essa prática afiança, entre outros fatores, que laços comunitários e familiares sejam perpetrados.

Em um outro olhar é presumível constatar que a festa do bumba-meu-boi é cingida de múltiplos interesses. Claro que qualquer conexão com a festa só é crível se a própria festa existir, assim, o que se apreende é que o “fazer” a festa do bumba-meu-boi também nutre de sentidos o comerciante, o ambulante, o pesquisador, o turista, o folião, o agente institucional. Essa rede de interesses no entorno da manifestação é, sem dúvida, uma “garantia” para sua perpetuação no tempo em um determinado espaço.

Há os que veem em tanta interferência o princípio do fim e levantam a bandeira da “perda da tradição”. Com os subsídios da pesquisa que concretizei, é cabível afirmar que o bumba-meu-boi do Piauí, na perspectiva investigada, não se conforma em uma manifestação cultural em vias de extinção, que necessita ser “resgatada”, ao contrário, sua vitalidade impressiona.

O grupo Imperador da Ilha, o que pude averiguar mais profundamente, desde a década de 30 vem garantindo sua continuidade ao se ressignificar consecutivamente. Se hoje o leitor tiver a possibilidade de ir a uma apresentação a da morte do boi deste grupo, assistirá na sequência do fim da apresentação uma festa que na verdade caracteriza outra coisa, conquanto as pessoas que lá passam, vão cativadas pelo bumba-meu-boi. Mencionei no corpo da tese quão impressionada fiquei na primeira vez que presenciei a morte do boi do Imperador da Ilha. Ao findar o ritual, vi enormes caixas de som passarem a tocar músicas de funk e forró. E assim é. O sentido, a motivação, a vontade de estar ali para aquelas pessoas só pode ser neste espaço compreendido. E desta maneira, a festa do bumba-meu-boi, desenhada pela memória, pelo saber e modos de fazer de Mestres e brincantes, acaba por ser concorrida e desejada por outros sujeitos.

Algo bem evidente são os laços comunitários que ele promove. Se um dos questionamentos iniciais eram os ensejos pelos quais os sujeitos constroem festa, ao término da investigação, ficou a certeza que no âmbito comunitário se promove uma rede de sociabilidade interconectada pelas redes de solidariedade e mobilidade. Os brincantes não são tão-somente “peças” para gingar, dançar, tocar e cantar, eles verdadeiramente põem a “mão na massa”, auxiliando na labuta da produção da festa: tomam o facão para talhar o jenipapo, carregá-lo, depois martelá-lo; participam do processo de curtição do couro que servirá para a composição dos instrumentos, aprendem a trabalhar variados materiais para confeccionar o boi; fabricam apetrechos, como os chapéus, por exemplo, que levam semanas para ficarem prontos; dedicam seus tempos para esta produção, para os ensaios, para as apresentações; sacrificam-se para se fazerem presentes nos espetáculos maiores, mas também são tão dedicados quando solicitados a se apresentarem nas escolas, nas Universidades, em outras

idades; enfim, esforços indicativos de que o bumba-meu-boi se faz presente na vida de tantas pessoas pelo amor à brincadeira.

Outro aspecto significativo abordado pela pesquisa é a relação dos grupos de bumba-meu-boi com a Fundação Cultural do Piauí e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves. Reforço nesta conclusão que os sujeitos que formam estes “lugares” estão em um campo de luta. Percebo que, não obstante as entrevistas com brincantes tenham sido marcadas por um ranço em relação aos órgãos públicos, ao mesmo tempo os membros dos grupos se fazem presentes juntos a estas instituições. Deduz-se que esta aproximação, ainda que conflituosa e desigual, é mote de uma troca de interesses. Os grupos querem se fazer presentes e terem visibilidade no Encontro Nacional de Folguedos e no Encontro de Bois, pois aqueles que ficam de fora desses eventos são percebidos como faltos de comando, de estrutura e de qualidade estética.

As rivalidades entre os grupos também é algo marcante. E nestes dois encontros os grupos veem a oportunidade de ter destaque, não só perante o grande público que assiste a eles, mas, sobretudo como termômetro entre eles próprios. Diante desse interesse, as Instituições conseguem exercer certo domínio sobre os grupos, estabelecendo estratégias para tê-los sobre suas normas e regras, principalmente quando se desponha para certa espetacularização da festa nestes eventos.

Há de se dizer que os recursos públicos destinados ao bumba-meu-boi no Piauí são irrisórios e que clarificam a ausência de uma política cultural continuada para este patrimônio, que, embora seja resguardado e amparado de alguma maneira pelas legislações regional e nacional, ainda não foi vislumbrado de maneira plena pelo poder público e nem sua “utilização” revertida em prol da comunidade que vive este patrimônio.

Suscito, contudo, que não se deve crer que por conta das relações intrincadas que existem entre os grupos e os órgãos públicos que aqueles estão ceifados de sua capacidade inventiva, de sua essência lúdica, de suas memórias e de seus modos de agir em frente às questões da festa. Não. Estas condições ainda estão fortemente presentes, como já expus anteriormente, na comunidade onde a festa é praticada o ano inteiro, em que os valores e as práticas festivas transmitidas geração após geração não foram ainda substituídas por uma festa direcionada somente para o entretenimento massificado.

Finalizo a escrita desta tese mostrando ao leitor que esta pesquisa de doutorado abriu, sem dúvida, uma clareira, mas ainda é ínfima para o orbe contido na festa do bumba-meu-boi. Se outros a tomarem por objeto de investigação e seguirem a mesma marcha, abre-se a possibilidade de fazer a festa ser mais vista, compreendida e sentida e, de posse dos novos

estudos, nós, pesquisadores e professores, que temos as ferramentas para nos fazer ouvir, estaremos juntamente com os grupos inventando ou reinventando uma tradição, parafraseando Hobsbawn e Ranger. Como afirma um trecho de uma toada do grupo Riso da Mocidade: *É o meu desejo, é a minha obrigação, preservar nossas raízes e manter viva a tradição.*

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Capistrano de. *Capítulos de História Colonial: 1500-1800*. Brasília: Senado federal, 1998.

ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro (1830-1900)*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

ALBUQUERQUE JÚNIOR, Durval Muniz de. Gestão ou Gestação Pública da Cultura: Reflexões sobre o Papel do Estado na Produção Cultural Contemporânea. In: *1ª Conferência Nacional de Cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura*. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura. Brasília: Ministério da Cultura, 2007, p. 135-142.

AMADO, Janaína; FERREIRA, Marieta de Moraes (orgs.). *Usos e Abusos da História Oral*. Na segunda metade dos anos cinquenta. 4 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001.

ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. São Paulo: Itatiaia; Instituto Nacional do Livro; Fundação Nacional Pró-memória, 1982.

ANDRADE, Rodrigo Melo Franco de. *Rodrigo e o SPHAN*. Rio de Janeiro: Minc/Fundação Nacional Pró-Memória, 1987.

_____. *Rodrigo e seus tempos*. Rio de Janeiro: Mec-FNPM, 1986.

ANTONACCI, Maria Antonieta & PERELMUTTER, Daisy. Ética e história oral. *Projeto História*. São Paulo, n 15, 1997.

ANTONIL, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. 2 ed. São Paulo: Melhoramentos; Brasília: INL, 1976.

ARAÚJO, Raimundo Nonato Gomes de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 10 de novembro de 2009.

ARAÚJO, Ricardo Benzaquem de. *Guerra e paz: casa-grande e senzala e a obra de Gilberto Freyre nos anos 30*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1994.

ARIÈS, Philippe. *História social da criança e da família*. 2. ed. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1981.

ASSUNÇÃO, José Barros de. *O Campo da História*. Petrópolis: Vozes, 2005.

AZEVEDO NETO, Amaral. *Bumba-meu-boi no Maranhão*. 2 ed. São Luís: Alumar, 1997.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. 4 ed. São Paulo: Huitec; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1999.

BARBOSA, Eriosvaldo Lima. *Valeu Boi!:* o negócio da vaquejada. Teresina: Edfupi, 2006.

- BARROS, Myriam Moraes Lins. Memória e família. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 2, n.3, 1989, p. 29-42.
- BOGDAN, R & BIKLEN, S. *Investigação Qualitativa em Educação*. Porto: Porto Editora, 1994.
- BOI RISO da Mocidade: arquivo vivo. Produção Riso da Mocidade. Timon/MA: Arte Vídeo, 2008. DVD.
- BORBA FILHO, Hermilo. *Apresentação do bumba-meu-boi*. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- BOSI, Ecléa. *Memória e sociedade: lembranças de velhos*. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. 2 ed. Rio de Janeiro: Berthrand Brasil, 1998.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. Introdução. In: FERREIRA, Cláudia Márcia. *Festas populares brasileiras*. São Paulo: Pioneira, 1987.
- _____. *A cultura na rua*. São Paulo: Papyrus, 1989.
- BRANDAO, Tânia Maria Pires. *O escravo na formação social do Piauí: perspectiva histórica do século XVIII*. Teresina: Edufpi, 1999.
- BRASIL. Ministério da Educação e Cultura. *Diretrizes para operacionalização da política cultural do MEC*, 1981.
- BRUNER, Jerome. *Atos de significação*. Porto Alegre: Artes Médicas, 1997.
- BURKE, Maria Lúcia Palhares. *Gilberto Freyre: um vitoriano nos trópicos*. São Paulo: Unesp, 2005.
- BURKE, Peter. *Variedades de História Cultural*. 2 ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2006.
- _____. *Cultura Popular na Idade Moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- _____. *O que é História Cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.
- _____. *História e Teoria Social*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*. São Paulo: Edusp, 2008.
- CARVALHO, José Murilo. Entrevista com Robert Darnton. *Topoi*, Rio de Janeiro, set. 2002, p. 389-397.
- CARVALHO, Maria Michol Pinho de. *Matracas que desafiam o tempo: o Bumba-Boi do Maranhão*. São Luís: SIOGE, 1995.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *Literatura Oral no Brasil*. 3 ed. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1984.

- _____. *Dicionário do Folclore Brasileiro*. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Contos Tradicionais do Brasil*. 10 ed. São Paulo: Global, 2001.
- _____. *Vaqueiros e Cantadores*. São Paulo: Global, 2005.
- _____. *História da Alimentação no Brasil*. Belo Horizonte, Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1983.
- CASTELLS, Manuel. *O Poder e a Identidade: a era da informação*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.
- CASTRO, Sônia Rabello de. *O Estado na preservação de bens culturais: o tombamento*. Rio de Janeiro: Renovar, 1991.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. *O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa*. História, Ciências, Saúde-Manguinhos, vol.6, Rio de Janeiro Set. 2000. Disponível em: www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702000000500012&script=sci_arttext. Acesso em: 26/05/2008
- _____. *Temas e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi*. Disponível em: www.ppgcsoc.ufma.br, acessado em 03/03/2009.
- CERTEAU, Michel de. *A invenção do cotidiano: artes de fazer*. vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994.
- _____. *A cultura no plural*. Campinas: Papyrus, 2003.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.
- _____. *A beira da falésia: a história entre incertezas e inquietudes*. São Paulo: Editora Unesp, 2002.
- _____. A “nova” história cultural existe? *Cultura. Revista de História e Teoria das Idéias*, vol. XVIII, II Série, 2004a, p. 9-22.
- _____. *Leituras e Leitores na França do Antigo Regime*. São Paulo: Ed. Unesp, 2004b.
- _____. *Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico*. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, vol. 8, n . 16, 1995, p.179-192.
- CHOAY, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: Unesp, 2001.
- COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural: cultura e imaginário*. 2 ed. São Paulo: Iluminuras, 1999.
- COHN, Gabriel. Concepção oficial de cultura e processo cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, 1987.
- COSTA, Carla; CARVALHO, Luciana. *Fé e festa: bumba-meu-boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: Funarte, CNFCP, 2002.

- COSTA, F. A. Pereira da. *Folk-lore Pernambucano*. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.
- DAMATTA, Roberto. Introdução. In: VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.
- _____. *Relativizando: uma introdução à Antropologia Social*. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis*. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- _____. *A Casa e a Rua*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.
- DARNTON, Robert. *O beijo de Lamourette*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- _____. *O grande massacre dos gatos*. Rio de Janeiro: Graal, 1996.
- DAVIS, Natalie Zemon. *Culturas do povo*. São Paulo: Paz e Terra, 1990.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo: comentários sobre a sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DEL PRIORE, Mary. *Festas e utopias no Brasil Colonial*. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- _____. *História das crianças no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Contexto, 2000.
- DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí. Teresina, n. 59, 04 abr., 1975
- DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí. Teresina, n. 118, 07 jul., 1975.
- DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí. Teresina, n. 128, 09 jul., 1980.
- DIÁRIO Oficial do Estado do Piauí, Teresina, n. 215, 13 nov., 1992.
- DIEHL, Astor Antônio. Memória e Identidade: perspectiva para a história. In: TEDESCO, J. C. (org.). *Usos e Memórias* (política, educação e identidade). Passo Fundo: UPF, 2002.
- DURKHEIM, Émile. *As regras do método sociológico*. 4.ed. São Paulo: Nacional, 1966.
- DUVIGNAUD, Jean. *Festas e Civilizações*. Fortaleza: Editora. UFC; Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1983.
- _____. *A Solidariedade: laços de sangue, laços de razão*. Lisboa: Ed. Instituto Piaget, 1995.
- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FALCÃO, Joaquim. *Patrimônio Imaterial: um sistema sustentável de proteção*. In: *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro: ORDECC, n. 147, 2001, p.163-180.
- FERRAZ, Wall. *Revista Cadernos de Teresina*. Teresina, Fundação Cultural Monsenhor Chaves, Ano I, n. 2, 19 ago, 1987.
- FERREIRA, Marieta de M. *Entre-vistas: abordagens e usos da história oral*. Rio de Janeiro: Editora da FGV, 1994.

FONSECA, Maria Cecília Londres. *O patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1997.

FOUCAULT, Michel. *Microfísica do Poder*. Rio de Janeiro: Graal, 2001.

FREITAS, Emília Maria Chamone de. *O gesto musical nos métodos de percussão afro-brasileira*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Música da Escola de Música da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à

obtenção do título de Mestre em Música. UFMG, 2008.

FREYRE, Gilberto. *Casa-Grande e Senzala*. 29 ed. Rio de Janeiro: Record, 1994.

_____. *Nordeste: a influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. 7 edição. São Paulo: Global, 2004.

FURTADO, Celso. *Formação econômica do Brasil*. 14 ed. São Paulo: Nacional, 1976.

GAMA, Padre Miguel do Sacramento Lopes da. *O Carapuço: 1832-1842*, vol. 3, Recife: Fundação de Cultura Cidade do Recife, 1983.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.

GIL, A.C. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. São Paulo: Atlas, 1989.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as idéias de um moleiro perseguido pela Inquisição*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

_____. Sinais: raízes de um paradigma indiciário. In: *Mitos, emblemas, sinais: morfologia e História*. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

GOMES, José Airton Gonçalves. Aspectos da cultura piauiense. *Revista Presença*. Órgão da Secretaria de Cultura, Desportos e Turismo do Piauí, Teresina, Ano VII, n.14, jan/jun, 1985, p. 29-31.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *A retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN, 1996.

_____. Autenticidade, memória e ideologias nacionais: o problema dos patrimônios culturais. In: ESTERCI, N; FRY, P.; GOLDENBERG, M. (org.). *Fazendo Antropologia no Brasil*. Rio de Janeiro: DP&A, 2001.

GUATTARI, F. & ROLNIK, S. *Micropolítica: cartografias do desejo*. 7. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

HAGUETTE, Teresa Maria Frota. *Metodologias qualitativas na sociologia*. 5. ed. Petrópolis: Vozes, 1997.

HALBWACHS, Maurice. A memória coletiva. São Paulo: Vértice, *Revista dos Tribunais*, 1990.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. 4 ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2000.

HOBSBAWN, Eric J.; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. São Paulo: Paz e Terra, 1997.

HUIZINGA, Johann. *Homo Luden: o jogo como elemento da cultura popular*. São Paulo: Perspectiva, 2008.

_____. *O declínio da Idade Média*. São Paulo: Edusp, 1978.

JANCSO, István; KANTOR, Íris (orgs.). *Festa: cultura e sociabilidade na América Portuguesa*. São Paulo: Hucitec; Edusp; Fapesp; Imprensa Oficial, 2001.

JOVCHELOVITCH, Sandra; GARESCHI, Pedrinho. *Textos em Representações Sociais*. Petrópolis: Vozes, 1994.

LAPLATINE, François. *Aprender antropologia*. 1. ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

LARAIA, Roque de Barros. *Cultura: Um Conceito Antropológico*. 6º ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1992.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. 3 ed. Campinas: Ed. Unicamp, 1994.

LEMOS, Carlos A. C. *O que é Patrimônio Histórico*. 4 ed. São Paulo. Brasiliense, 2004.

LE ROY LADURIE, Emmanuel. *Montaillou, povoado occitano: 1294-1324*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

LIMA, Solimar Oliveira Lima. *Braço Forte: trabalho escravo nas fazendas da nação no Piauí (1822-1871)*. Passo Fundo: UPF, 2005.

LINHARES, Maria Yedda Leite. *Pecuária, Alimentos e Sistemas Agrários no Brasil (Séculos XVII E XVIII)*. Disponível em: www.historia.uff.br/tempo/artigos_livres/artg2-6.pdf. Acesso em: 22/11/2009.

LOPES, Regina Clara Simões. A propósito de política cultural. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*. Rio de Janeiro, n.º 22, 1987.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. *Mário da Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

LOWENTHAL, David. Como conhecemos o passado. *Projeto História*, São Paulo, n. 17, nov., 1998, 63-201.

MACHADO, Afonso Sérgio Carneiro. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

MAGALHÃES, Aloísio. *E triunfo?: a questão dos bens culturais no Brasil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Roberto Marinho, 1997.

MAGNANI, José Guilherme Cantor. *Festa no pedaço*. São Paulo: Brasiliense, 1984.

MARÉS, Carlos Frederico. A proteção jurídica dos bens culturais. *Cadernos de Direito Constitucional e Ciência Política*, São Paulo, n.02, jan./mar. 1993, p. 19-35.

MARQUES, Francisca Ester de Sá. *Mídia e experiência estética na cultura popular: o caso do bumba-meu-boi*. São Luís: Imprensa Universitária, 1999.

MATOS, Matias Augusto de Oliveira. *Pelas quebradas, várzeas e chapadas: uma viagem gastronômica pelo Piauí*. Teresina: Alínea, 2004.

MATTOS, Carmem Lúcia Guimarães de. A abordagem etnográfica na investigação científica. UERJ, 2001. Disponível em: www.ines.gov.br/paginas/revista/A%20bordag%20_etnogr_para%20Monica.htm. Acessado em: 18/11/2009.

MAY, Tim. *Pesquisa social: questões, métodos e processos*. Porto Alegre: Artemed, 2001.

MEC. *Diretrizes para operacionalização da política cultural do Mec*, 1981.

MEIHY, José Carlos Sebe-Bom. Os novos rumos da História Oral. In: COGGIOLA, Osvaldo. *Caminhos da História*. São Paulo: Xamã, 2006, p.443-450.

MELLO, Luiz Gonzaga de. *Antropologia Cultural: iniciação, teoria e temas*. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1987.

MICELI, Sérgio. Sphan: refrigério da cultura oficial. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, nº 22. 1987, p. 44.

MINAYO, Maria C. S. (org.) *Pesquisa social: teoria, método e criatividade*. Petrópolis: Vozes, 1999.

MONTEIRO, Raimundo Nonato de Santana. *Evolução histórica da economia piauiense*. 2 ed. Teresina: Academia Piauiense de Letras – Convênio com o Banco do Nordeste, 2001.

MORAIS FILHO, Melo. *Festas e Tradições Populares do Brasil*. Brasília: Senado Federal, 2002.

MOTT, Luiz R. B. *Piauí colonial: população, economia e sociedade*. Teresina: Projeto Petrônio Portela, 1985.

MOTTA, Lia. A SPHAN e Ouro Preto: uma história de conceitos e critérios. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22, 1987.

O DIA, Teresina, n. 7217, 2 mar., 1980.

OLIVEIRA, Francisco das Chagas. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

OLIVEIRA, Raimundo Nonato de. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

OZOUF, Mona. A festa. Sob a Revolução Francesa. IN: LE GOFF, Jacques; NORA, Pierre. *História: novos objetos*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

PATRIMÔNIO IMATERIAL. *Estratégias e formas de proteção*. GTPI-MinC, Brasília 1998.

PEDRAZANI, Viviane. *O Patrimônio Cultural de Teresina: o processo de preservação nas décadas de 1980 e 1990*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Piauí para a obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas. Teresina: UFPI, 2005.

PEIRANO, Mariza. *Rituais ontem e hoje*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

PEDREIRA, Raimunda Nonata. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani em 06 de agosto de 2009.

PEREIRA, José Reis. Influências positivas da Fundação Cultural Monsenhor Chaves sobre a cultura teresinense. Disponível em: www.fcmc.pi.gov.br/institucional/files/FCMC_Hist%C3%B3ria.doc. Acessado em: 27/10/2009.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. *História e História Cultural*. Belo Horizonte: Autêntica, 2004.

PLANO Diretor de Cultura para o ano de 1983, 10 de nov., 1982.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: CPDOC/Fundação Getúlio Vargas, 1989.

_____. Memória e Identidade Social. In: *Estudos Históricos*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, vol. 5, n. 10, 1992.

PORTO, Carlos Eugênio. *Roteiro do Piauí*. Teresina: COMEPI, 1975.

PRADO JR, Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 2006.

REIS João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do Século XIX*. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

REIS, José Carlos. *A Escola dos Annales*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

ROCHA, João Bosco da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 27 de abril de 2010.

ROMERO, Sílvio. *Contos populares do Brasil*. São Paulo: Itatiaia; Edusp, 1985.

ROUSSO, Henry. A memória não é mais o que era. In: FERREIRA, Marieta de Moraes; AMADO, Janaína (org.). *Usos e Abusos da História Oral*. Na segunda metade dos anos cinquenta. 4 ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 2001, p. 93-104.

SALIBA, Elias Thomé. Mentalidades ou história sociocultural: a busca de um eixo teórico para o conhecimento histórico. *Margem*, São Paulo, n. 01, mar., 1992, p. 29-36.

SANTOS, José Luiz dos. *O que é cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1999.

SANTOS, Mariza Veloso Motta. Nasce à academia SPHAN. *Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional*, Rio de Janeiro, n. 22. 1996, p.77-95.

SILVA, Edmilson Soares da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 06 de agosto de 2009.

SILVA, Gisélia Castro. *Cultura Popular e poder político no Maranhão: contradições e tensões do bumba-meu-boi no governo Roseana Sarney*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Políticas Públicas da Universidade Federal do Maranhão para a obtenção do título de Mestre em Políticas Públicas. São Luís: UFMA, 2008.

SILVA, José Afonso da. *Curso de Direito Constitucional Positivo*. 8 ed. São Paulo: Malheiros, 1990.

SILVA, Mauro Lima da. Entrevista concedida à Viviane Pedrazani, em 12 de julho de 2009.

SILVA, Mônica Martins da. *A festa do Divino: romanização, patrimônio e tradição em Pirenópolis*. Goiânia: UFG, 2001.

SILVA, Paula Pinto e. *Farinha, feijão e carne-seca: um tripé culinário no Brasil colonial*. São Paulo: Editora Senac, 2005.

SIMONSEN, Roberto. C. *História Econômica do Brasil (1500-1820)*. Brasília: Senado Federal, vol. 34, 2005.

SMITH, Anthony D. Para uma cultura global? In: FEATHERSTONE, M. (org.). *Cultura Global* (nacionalismo, globalização e modernidade). Petrópolis: Vozes, 1999.

TERRIN, Aldo Natale. *O rito: antropologia e fenomenologia da ritualidade*. São Paulo: Paulus, 2004.

THOMPSON, E. P. *A Formação da Classe Operária Inglesa*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.

_____. *Costumes em Comum: estudos sobre a cultura tradicional*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. Folclore, Antropologia e História Social. In: *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas: Edunicamp, 2001.

THOMPSON, Paul. *História Oral: a voz do passado*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil Colonial*. São Paulo: Editora 34, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *A conquista da América: a questão do outro*. São Paulo: Martins Fontes, 1983.

TÖNNIES, Ferdinand. Comunidade e sociedade como entidades típico-ideais. In: FERNANDES, Florestan. (org.). *Comunidade e sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicação*. São Paulo: Editora Nacional; Edusp, 1973, p. 96-116.

_____. Comunidade e Sociedade: textos selecionados. In: MIRANDA, Orlando. (org.). *Para ler Ferdinand Tönnies*. São Paulo: Edusp, 1995. p. 231-342.

TUAN, Yi-Fu. *Espaço e lugar: a perspectiva da experiência*. São Paulo: Difel, 1983.

VAINFAS, Ronaldo. História das Mentalidades e História Cultural. In: CARDOSO, Ciro Flamarion & VAINFAS, Ronaldo (orgs.). *Domínios da História*. 4 ed. Rio de Janeiro: Campus, 1997.

_____. Sexualidade e Cultura em Casa Grande e Senzala: In: Gilberto Freyre. *Casa Grande e Senzala*. Edição crítica organizada por Guillermo Giucci et al. Madrid. Archivos/UNESCO, 2002, p. 771-785.

VAN GENNEP, Arnold. *Os ritos de passagem*. Petrópolis: Vozes, 1978.

VIANNA, Hermano. *Música do Brasil*. São Paulo: Gráficos Buriti, 2000.

VOVELLE, Michel. *Ideologias e Mentalidades*. São Paulo, Brasiliense, 1987.

YÚDICE, George. *A conveniência da cultura: usos da cultura na era global*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2004.

WEBER, Max. *Ensaio de Sociologia*. Rio de Janeiro: Zahar Editores, 1982.

1ª CONFERÊNCIA Nacional de cultura 2005/2006: estado e sociedade construindo políticas públicas de cultura. Secretaria de Articulação Institucional do Ministério da Cultura, Brasília: Ministério da Cultura, 2007.

www.fcmc.pi.gov.br/base.asp?offset=86&ID=2492.

www.fundac.pi.gov.br/folgedos.php.

www.iphan.gov.br.

www.piaui.pi.gov.br/novo/materia.php?id=19252.

www.portal.unesco.org.br.

www.presidencia.gov.br/ccivil_03/Constituicao/Constitui%C3%A7%C3%A3o34.htm.