



UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ

FACULDADE DE EDUCAÇÃO

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM EDUCAÇÃO BRASILEIRA

DANIEL PINTO GOMES

BOI JUVENTUDE E O FOLCLORE DO BUMBA MEU BOI NO GRANDE PIRAMBU

FORTALEZA

2013

DANIEL PINTO GOMES

BOI JUVENTUDE E O FOLCLORE DO BUMBA MEU BOI NO GRANDE PIRAMBU

Dissertação apresentada Programa de Pós-graduação em Educação brasileira como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de concentração: Práticas lúdicas, discurso e diversidade cultural.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Vasconcelos da Costa.

FORTALEZA

2013

DANIEL PINTO GOMES

BOI JUVENTUDE E O FOLCLORE DO BUMBA MEU BOI NO GRANDE PIRAMBU

Dissertação apresentada Programa de Pós-graduação em Educação brasileira como parte dos requisitos para obtenção do título de Mestre em Educação. Área de concentração: Práticas lúdicas, discurso e diversidade cultural.

Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Vasconcelos da Costa.

Aprovada em: __/__/____.

BANCA EXAMINADORA

Prof^ª. Dr^ª. Maria de Fátima Vasconcelos da Costa (Orientador)

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Dr. Messias Holanda Dieb

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof^ª. Dr^ª. Andrea Abreu Astigarraga

Universidade Federal do Ceará (UFC)

Em homenagem aos vaqueiros Zé Maria e
Chico Preto.

AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação Brasileira da UFC, principalmente aos professores José Arimatea Barros Bezerra e Eduardo Ferreira Chagas, pela dedicação e empenho nas aulas.

À minha orientadora, professora Maria de Fátima Vasconcelos, pela paciência, rigor e zelo no trabalho acadêmico.

Aos professores participantes da Banca examinadora Messias Holanda Dieb e Andrea Abreu Astigarraga, pelas valiosas colaborações e sugestões.

Aos brincantes do Boi Juventude, em especial à Dona Lourdes, Zé Ciro, André, Robertinho, Átila e Derisvandro, pela valorização do Bumba meu boi no Grande Pirambu.

À Stephanie, minha esposa, pelo incentivo durante todo o curso do mestrado.

Aos familiares, Janett e Diego, minha mãe e filho, respectivamente, por fazerem parte de minha vida.

Ao Sérgio, servidor da secretaria do Programa de Pós-graduação em Educação brasileira, pela paciência e rapidez com que me ajudou durante o curso de mestrado.

À Joelma, pela correção ortográfica deste trabalho.

Aos professores do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, Campus Quixadá, Eduardo Lúcio, Débora, Fabiana, Alexandre, Amaury, Guilherme, Isaac, Emmanuel, Fran, Joélia, Mayara, Carlos, Aterlane, etc, pela amizade que mantemos.

Aos meus alunos, pela cumplicidade compartilhada.

“Quando você morre em um país sem
memória, imediatamente eles te esquecem”
(Jorge Amado).

RESUMO

O presente trabalho de dissertação intitulado Boi Juventude e o folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu buscou responder a seguinte indagação: como se dá o processo de formação cultural nas atividades do Boi Juventude na comunidade do Grande Pirambu? Nesta perspectiva, o objetivo geral deste trabalho é analisar a configuração do folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu, através das vozes e dispositivos institucionais utilizados pelos brincantes de “boi” da região, no processo de criação e recriação do mesmo. Seguiram-se, ainda, os seguintes objetivos específicos: compreender a evolução dos estudos de folclore no Brasil, identificando os aspectos sociais e culturais que se relacionam ao folclore do Bumba meu boi, mais especificamente, a importância da atuação no Boi Juventude para a formação social e cultural de seus brincantes. Nutriu-se a discussão sobre o Bumba meu boi de subsídios críticos à sua releitura na contemporaneidade. Tendo como sujeitos da pesquisa brincantes do grupo cultural Boi Juventude e componentes de outros grupos de “boi” da região supracitada, fora desenvolvido um estudo de cunho etnográfico que buscou aproximar o saber sistematizado ao universo particular destes envolvidos com o tema. A observação participante, as entrevistas abertas e o diário de campo foram utilizados como técnicas da pesquisa. Para a coleta de dados foram realizados levantamentos de fotos, filmagens e documentos escritos, relacionados ao “boi” e arquivados pelos próprios sujeitos da pesquisa. Concluiu-se que o Bumba meu boi do Grande Pirambu se configura como um catalisador na promoção da identidade cultural daquela população, legitimando, através do folclore do “boi”, um processo educativo desenvolvido no âmbito da informalidade. O folclore do “boi” no Grande Pirambu acrescenta suas especificidades ao contexto histórico e social da região. Neste percalço alguns fatores foram determinantes: as políticas públicas e privadas de financiamento da cultura de maneira geral, agregando valores relacionados à competição entre os diferentes grupos de “boi” e seu reconhecimento pelo público; os aspectos lúdicos e estéticos da brincadeira, estimulando nos brincantes o interesse pela formação artística, e, ainda, o contexto familiar em que se desenvolve a tradição de Bumba meu boi no Grande Pirambu.

Palavras-chave: Folclore. Identidade Cultural. Bumba meu boi. Pirambu.

ABSTRACT

This dissertation titled Youth and the folklore of Bumba meu boi at Grande Pirambu sought to answer the following question: how is the process of cultural training in the activities of Boi Juventude in the Grande Pirambu community? In this perspective, the general objective of this study is to analyze the configuration of the folklore Bumba meu boi at Grande Pirambu, through the voices and institutional devices used by people play with the "boi" of the region in its creation and recreation process. It was also followed the following specific objectives: understanding the evolution of folklore studies in Brazil, identifying the social and cultural aspects that relate to the folklore of the Bumba meu boi, more specifically, the importance of the Boi Juventude acting for the social and cultural training of the people involved in it. The discussion on the Bumba meu boi was set from the critical subsidies to its retelling in contemporary. It has as the subjects of the research participants of the cultural group Boi Juventude and components from other groups of "boi" of the aforementioned region, an ethnographic study was developed that sought to approach the systematic knowledge to the particular universe of the ones concerned with the issue. The participant observation, open interviews and the field diary were used as research techniques. For data collection, photos were got, video footage and written documents related to the "boi" and filed by the subjects of the research. It was concluded that the Bumba meu boi from Grande Pirambu is configured as a catalyst in promoting the cultural identity of that population, legitimizing, through the folklore of "boi", an educational process developed within the framework of informality. The folklore of "boi" in Grande Pirambu adds its peculiarities to the historical and social context of the region. This mishap some factors were decisive: public and private policies of funding of culture in general, aggregating values related to the competition between different groups of "boi" and its recognition by the public; the ludic and aesthetic aspects of the game, encouraging the participants the interest in art education, and also the family context in which it develops the tradition of Bumba meu boi in Grande Pirambu.

Keywords: Folklore. Cultural Identity. Bumba meu boi. Pirambu.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO.....	11
2	DEFININDO O TEMA E ALGUMAS IMPOSIÇÕES À SUA ABORDAGEM.....	15
2.1	O Bumba meu boi e a análise de alguns avanços relativos ao seu campo de estudo.....	15
3	CATEGORIAS TEÓRICAS.....	24
3.1	Identidade cultural e suas perspectivas na teoria social contemporânea.....	24
3.2	Folclore: conceito e evolução dos estudos no Brasil.....	30
3.2.1	<i>A marginalização dos estudos de folclore.....</i>	31
3.2.2	<i>O que é Folclore, tradição, folclorização?.....</i>	37
4	CONSTRUÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA.....	47
4.1	Contribuições epistemológicas da Antropologia: o método etnográfico e seus encaminhamentos metodológicos.....	47
4.2	Descrição do campo de pesquisa.....	53
4.2.1	<i>Os sujeitos da pesquisa.....</i>	54
4.2.2	<i>O lócus da pesquisa: O Grande Pirambu.....</i>	55
4.2.3	<i>Os procedimentos metodológicos da pesquisa: a aproximação e interação do pesquisador no campo.....</i>	57
5	RESULTADOS E ANÁLISES.....	63
5.1	Origens e evoluções no processo de folclorização do Bumba meu boi no Grande Pirambu: o folclore entre o informal e o institucional.....	63

	10
5.1.1	<i>Raízes históricas da cultura de “boi” no Grande Pirambu</i>64
5.1.1.1	<i>Boi Juventude: origem e evolução</i>74
5.1.1.1.1	A Associação Cultural de bumba-meu-boi – Boi Juventude e o resultado de suas relações institucionais79
5.2	O Boi Juventude e a tradição de Bumba meu boi no Grande Pirambu94
5.2.1	<i>A “peça” do Boi Juventude</i>95
5.2.1.1	<i>Os bichos do Bumba meu boi do Grande Pirambu</i>96
5.2.1.1.1	A ema97
5.2.1.1.2	A burrinha100
5.2.1.1.3	O bode102
5.2.1.1.4	O jaraguá105
5.2.1.1.5	O boi111
5.2.1.2	<i>Os cordões e o “meio” do Boi Juventude</i>118
5.2.1.2.1	A presença da mulher no Boi Juventude126
5.2.2	<i>Continuidade x mudança: Os ritmos, a cantoria e a reinvenção da tradição musical do “boi”</i>129
5.2.2.1	<i>Os batuqueiros e o repertório de ritmos do Boi Juventude</i>130
5.2.2.2	<i>A maneira tradicional de versar e as novas músicas de boi</i>134
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS137
	REFERÊNCIAS143
	BIBLIOGRAFIA147
	ANEXO155

1 INTRODUÇÃO

Quando cursava a licenciatura em Educação Física deparei-me com os estudos de folclore, percebendo que nas experiências anteriores lidava com o tema de forma totalmente descomprometida do rigor acadêmico; através das lendas propagadas no universo infantil, semanas do Folclore na escola, cenas de quadrilhas juninas e certas queimas de Judas durante a páscoa. Na Universidade exigem-se conceitos e métodos científicos que através dos nossos textos delineiam um tipo de conhecimento crítico e reflexivo sobre determinados objetos em análise. Nas atividades da disciplina Folclore e Cultura Popular, que compunha a grade do curso naquela época, lembro-me de ter desenvolvido entrevistas, inserção em comunidades e descrições do trabalho de artesãos em pinturas de areia. Suas relações de trabalho, quanto à produção e distribuição das peças, e mais, o aspecto cultural retratado na obra dos artesãos foram exploradas num debate cultural que fundamentou uma espécie de artigo de conclusão da disciplina.

Ao ingressar no curso de especialização em Cultura Folclórica Aplicada reconheci as relações mantidas entre o folclore e a religiosidade, a matemática, as classes populares, as mídias, a política, a ludicidade, a natureza, a educação, etc. Pesquisando em bairros populares de Fortaleza realizei um estudo monográfico sobre os jogos populares infantis na cidade de Fortaleza e Região metropolitana. O contexto envolvido na trama dos jogos infantis nas comunidades populares me possibilitou uma abertura à abordagem social e cultural do universo lúdico das crianças. Entendi que vários fatores determinam o agrupamento das mesmas em torno do brincar, tais como os artefatos utilizados na brincadeira, a diversão, assim como, o repertório folclórico de jogos, parlendas e fórmulas de escolha. Ainda, a proximidade entre as moradias, o espaço geográfico e o consumo se mostram como fatores determinantes na feição da cultura lúdica e agrupamento dos pequenos (GOMES, 2011).

Em paralelo, várias experiências positivas de estudo e divulgação do folclore ocorrem por todo o mundo. Vários grupos populares por meio das tradições mantêm vivos traços que fundamentam suas culturas. Neste percalço, Escola e Universidade mantêm importante papel; promover o estudo do folclore, e, ainda, desenvolver criticamente e divulgar os conhecimentos oriundos deste ramo da cultura.

O trabalho de dissertação que aqui se apresenta é resultado das atividades de pesquisa desenvolvidas durante o curso de mestrado em Educação brasileira, da Universidade Federal do Ceará. Eixo temático: práticas lúdicas, discurso e diversidade cultural. Apesar de considerar extremamente importante reabrir o debate sobre folclore, seja nas escolas, universidades ou nas comunidades populares, neste trabalho, foi considerado mais amplamente o contexto da informalidade atrelado à formação folclórica de alguns grupos de bairro.

Inicialmente, durante o curso de mestrado, estive preocupado com a questão das culturas infantis no contexto do bairro Pirambu, na cidade de Fortaleza, quando passei a fazer visitas frequentes àquela região. Buscava identificar algum grupo infantil que me servisse de referência para o trabalho de cunho etnográfico que intentava realizar. A pesquisa tornava-se mais difícil à medida que não consegui firmar propósitos claros sobre o tema. Ainda, acredito que minha monografia de especialização sobre jogos infantis não me concedeu tempo hábil e nem o distanciamento necessário que me permitisse buscar uma nova investida original ao tema. Após várias visitas ao bairro passei a frequentar os ensaios do grupo de bumba meu boi Boi Juventude.

A abordagem do folclore dentro do ambiente escolar tem acontecido, de forma geral, muito caricaturada, prendendo-se, quase sempre, à linha do exotismo em detrimento da importância pedagógica do tipo de conhecimento produzido em torno do tema. Os modismos étnicos e os festejos folclóricos que marcam nosso calendário são abordados de forma pontual nas escolas, perdendo-se o valor didático do folclore como campo de estudos da educação. No entanto, cabe lembrar que, aplicado à educação formal e informal o folclore traz contribuições em nível de pesquisas, desenvolvimento de técnicas e difusão de metodologias de trabalho.

Convivem nas atividades do Boi Juventude, crianças, adolescentes, adultos e velhos, que, juntos, efetuam a tradição e constroem os sentidos para a atuação no “boi”. As condições sociais de desemprego, violência, a falta de abastecimento d’água e o baixo incentivo à cultura, enfrentadas no Grande Pirambu, são frequentemente relacionadas pelos brincantes como fatores que estimulam as atividades de continuidades e mudanças no cotidiano do grupo. Também, o Poder público, as Organizações Privadas, as Organizações Não-Governamentais e outros grupos de “boi” estão inseridos no desencadeamento das representações sociais provindas deste campo de atuação, interagindo com as ideias do Boi Juventude e formulando o folclore do bumba-meu-boi na região.

Na tradição do “boi” os brincantes têm uma experiência ímpar na formação de suas identidades, fato que, também, diferencia culturalmente a região estudada do imaginário social criado pelos fortalezenses em relação ao bairro em pauta. Da leitura do folclore do “boi” no Grande Pirambu se destacam sua memória histórica, no relato de vários mestres e donos de grupos, e, mais especificamente sobre o Boi Juventude, os ritmos musicais diferenciados de sua apresentação, os passos de sua dança, a confecção das alegorias dos animais confabulados na “peça”, o enredo entre os seus personagens, a produção das músicas que embalam os ensaios e apresentações, e, ainda, os fatores que proporcionam a construção de suas identidades e de sua organização.

Apesar da grande quantidade de questionamentos que o Bumba meu boi, ou que, um grupo folclórico suscita, o trabalho de pesquisa seguiu à busca de responder a seguinte indagação guia desta atividade investigativa: Como se dá o processo de formação cultural nas atividades do Boi Juventude na comunidade do Grande Pirambu? Nesta perspectiva, o objetivo geral deste trabalho é analisar a configuração do folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu, através das vozes e dispositivos institucionais utilizados e construídos pelos brincantes de “boi” da região no processo de criação e recriação do mesmo. Partindo deste objetivo geral, seguiram-se os seguintes objetivos específicos: compreender a evolução dos estudos de folclore no Brasil, identificando os aspectos sociais e culturais que se relacionam ao folclore do Bumba meu boi, mais especificamente, a importância da atuação no Boi Juventude para a formação social e cultural de seus brincantes.

A partir do que ficou impresso, tem-se como hipótese que o Bumba meu boi do Grande Pirambu, mais especificamente por meio das atividades formativas desenvolvidas no grupo cultural Boi Juventude, se configura como um catalisador na promoção da identidade cultural da população local, legitimando, através do cultivo da tradição do “boi” uma forma de vida daquela comunidade, num processo educativo desenvolvido no âmbito da informalidade.

O presente trabalho se apresenta em quatro capítulos. No primeiro analiso o Bumba meu boi a partir de documentos escritos sobre o campo histórico, organizacional e no aspecto das representações sociais referentes à sua manifestação. No segundo capítulo, são levantadas algumas discussões que considero importante para o conhecimento das categorias teóricas que orientam esta pesquisa, sejam elas: Identidade Cultural, Folclore, Tradição e Processo de folclorização. No terceiro capítulo é apresentada a metodologia utilizada nesta

investigação. O método é de cunho etnográfico, com a utilização da observação participante e a realização de entrevistas abertas, além da reunião de fotos, filmagens e outras espécies de documentos produzidos pelos próprios sujeitos da pesquisa. Ainda no capítulo sobre a metodologia descrevo alguns aspectos importantes para a distinção sociocultural dos sujeitos da pesquisa e à respeito de seu ambiente de convívio, sem deixar de relatar alguns ocorridos que problematizaram minha ação enquanto pesquisador neste campo. No quarto capítulo do trabalho encontra-se uma análise sobre a formação cultural no Boi Juventude.

2 DEFININDO O TEMA E ALGUMAS IMPOSIÇÕES À SUA ABORDAGEM

Neste primeiro capítulo é realizada uma breve aproximação ao tema do Bumba meu boi, reunindo seus aspectos históricos e analisando sua organização, aprofundando-se sobre as representações sociais construídas por brincantes e outros envolvidos na atividade do “boi”.

2.1 O Bumba meu boi e a análise de alguns avanços relativos ao seu campo de estudo

Vinícius Barros Leal (1982) e Arinaldo Martins (2004) figuram entre os intelectuais brasileiros que se debruçaram sobre a temática do Bumba meu boi. Filiados da perspectiva folclorística dos estudos da cultura popular é na leitura da obra destes autores que nos aproximaremos do tema chamado ao debate na introdução deste trabalho. Busco no diálogo com os mesmos compreender as especificidades que envolvem o estudo e a vivência do Bumba meu boi no Brasil, partindo daí para a construção do problema desta pesquisa.

Ganhador do Prêmio Leonardo Mota no concurso de monografias promovido em 1981, pela Secretaria de Cultura e Desporto do Estado do Ceará, Vinícius Barros Leal esboçou em seu estudo uma interpretação que valoriza as vivências culturais e transculturais que circundam o universo do Bumba meu boi no Brasil. A monografia é resultado de pesquisa de campo e bibliográfica realizada pelo autor (LEAL, 1982).

Ao informar-nos sobre os dados de sua pesquisa, Leal (1982) diz ter ouvido pessoas do sertão cearense e presenciado apresentações de “boi” nos mais diferentes lugares da região. Porém, afirma que, concentrou sua pesquisa na região metropolitana de Fortaleza, onde colheu com amigos, diz, os textos das mais diferentes versões. Entre outros autores pesquisados por Leal, contribuíram com versões do Bumba meu boi, Gustavo Barroso, Sílvio Romero, Rodolfo Teófilo, Florival Seraine, Júlio Bello, Eduardo Campos, Osvaldo Aguiar, D. José Tupinambá da Frota, José Sérgio dos Reis Jr. e Abelardo Duarte.

As versões prevaletentes nos subúrbios e periferias da cidade de Fortaleza dali saíam para as apresentações em clubes sociais e eventos voltados para o turismo local. Provindas do interior do estado estas “atividades lúdicas tradicionais” (LEAL, 1982, p. 68) foram incorporadas e modificadas no cotidiano cultural da cidade, pelos egressos das secas, que se instalaram na capital cearense. Leal (1982, p. 68) afirma que, mesmo com as transformações decorrentes da tradicionalização da prática do “boi” nas comunidades urbanas que aderiram a sua manifestação, sua “parte substancial” permanece “sempre preservada, isto é, os tradicionais e importantes elementos que constituem a “chegada”, a “louvação”, a “licença” e a “dança do boi” com sua morte e ressurreição. O resto é recheio”, diz ele.

Nas diferentes regiões do país temos maneiras particulares de chamar o Boi: Boi-dá, Boi surubim, Boi pintado, Boizinho, Bumbá, Rei dos bois, etc. Várias vezes levando o nome do lugar ou da pessoa que o organiza; como por exemplo: Boi Ceará, Boi Zacarias. Também, tenho observado que a dinâmica dos grupos serve para nomeá-los e identificá-los enquanto coletivo; como por exemplo, nos nomes atribuídos ao Bumba meu boi Pingo de ouro e ao Boi Juventude. Como o nome faz referência, os dois grupos têm atuado principalmente com crianças e jovens em suas atividades (LEAL, 1982).

Auto pastoril, teatro, farsa, drama, sátira, folgado popular, brincadeira, todas estas qualificações têm recebido o Bumba meu boi por aqueles que se interessam pela sua vivência e interpretação.

Diz Leal (1982, p. 16-17) sobre o “boi”,

Recreio e desenfado dos escravos trabalhadores de sol a sol nos eitos dos engenhos nordestinos setecentistas (...) nele se evidenciaram desde logo os inesgotáveis dotes de verve, na zombaria do dito picante e malicioso, na justeza feliz da representação plástica das chufas e remoques e nas caçadas trocistas (...) Apresentando coreografia, música e teatro, tudo isto em espontânea simplicidade e a par de sua dialogação atraente, curiosa e divertida, revelando-se a pobreza da indumentária e a inutilidade de cenário, não deixa de ser uma das melhores atrações da fantasia dos costumes dos sertões nordestinos.

Apesar de ter havido em Portugal várias festas populares nas quais se dançava em torno da figura de um boi que atacava a “rapaziada”, no nosso “bumba” brasileiro, “foram mesmo os negros escravos que deram início as suas primeiras manifestações”. Apareciam durante a encenação do Boi personagens criados a partir de figuras da sociedade, geralmente,

servindo de chacota e zombaria por conta de algum fato acontecido ou traço característico da personalidade da pessoa representada. Além destas figuras, índios, vaqueiros, o boi, outros animais e, ainda, alguns monstros são representados na brincadeira (LEAL, 1982, p. 18).

“A brincadeira é dinâmica, como acontece geralmente nos fatos folclóricos” (LEAL, 1982, p. 20), durante os séculos de sua existência modificaram-se as formas e os textos, conotando-se ao seu caráter regional. “São modificações exigidas pela evolução prosódica, pelos modismos, pelas reformas sociais, políticas, econômicas e, sobretudo, pela mensagem que ele pretende expressar (LEAL, 1982, p. 18-19)”. Contudo, apesar da impossibilidade de demarcação histórica da origem do Bumba meu boi, é no transcurso de seus processos de formação que Leal (1982) busca as pistas para ordenar alguns acontecimentos conjunturais importantes ocorridos em sua evolução.

Na brincadeira cada ator atribui a si a exigência de estabelecer um sentido íntimo às suas representações, uma espécie de “satisfação da alma”. No Bumba meu boi, o boi morre para nascer de novo. “Há um desejo de volta ao estado primitivo, de recuperação, de restabelecimento” (LEAL, 1982, p. 23). Na África este tipo de encenação com a figura do boi já é antiga. No Brasil o Bumba meu boi surge no nordeste e daí migra para o norte, centro e sul do país.

Folguedo representado nos terreiros dos engenhos e pátios das fazendas desde o século XVII, negros, índios e brancos, estavam obrigatoriamente ligados ao boi na feitura do país, cabendo principalmente ao negro dar trato ao animal. Para Leal (1982, p. 75), o Bumba meu boi é tema Pastoril, “pode ter sido ligeiramente influenciado por algum toque africano, em vista da origem de seus elaboradores e protagonistas, mas é inteiramente nacional. É do ciclo do boi, do couro, dos currais”.

Grande parte dos autores caracteriza o Bumba meu boi como festejo do período natalino. Outros, dizem que surge em novembro e vai até o dia de Reis. Mas, há relatos de “bois” no período carnavalesco. Outros seguem o período de comemorações religiosas de santos padroeiros. No Piauí, há o “boi de junho” e o “boi de dezembro”. Já no Maranhão é festa tipicamente junina. Atualmente, devido à demanda dos patrocinadores particulares e/ou regras dos editais de cultura ofertados pelo poder público, boa parte dos “bois” fica em atividade o ano inteiro, entre as movimentações de festas, ensaios e apresentações oficiais (LEAL, 1982).

Quanto ao cenário e organização das apresentações de Bumba meu boi, Leal (1982, p. 27) diz que, por conta das principais características da brincadeira, sejam elas: “a improvisação e a espontaneidade”, o espaço onde se desenrola a manifestação do “boi” deve estar arranjado da maneira mais simples possível, reservados os lugares dos figurantes e músicos do grupo. Para o autor, “havendo um pátio e a possibilidade de aí os figurantes dançarem com liberdade, nada mais é preciso” (LEAL, 1982, p. 30). Cita leis de tempos em que a prática do “boi” era proibida ou regulamentada, em alguns casos, com cobranças de taxas de licença e multa para contraventores. Os negros eram especialmente visados, proibindo-se “maiores expansões dos “moleques, pretos e pardos””, transcreve Leal (1982, p. 30). A força policial e os grupos de “boi”, por diversas vezes, entraram em confronto, assim como, quando acontecia encontro de dois “bois” e/ou a ingestão de bebidas alcoólicas durante o folguedo, por vezes, os ânimos se exaltavam e tornava-se notória uma perturbação a ordem pública.

Os grupos de “boi”, também, possuem padrões de organização e coordenação sem os quais não resistiria aos imperativos do tempo. Fora a singularidade presente nas apresentações, o cotidiano dos bastidores dos grupos desenvolve-se em meio à construção de adereços e vestes para os seus brincantes. Pequenas ajudas financeiras eram recebidas em lenços, chapéus, ou bolsas, no início ou no fim das apresentações. Quando o “boi” era convidado para se apresentar em alguma casa, o dono da mesma era reverenciado em versos durante a brincadeira. Por vezes, era entregue pelo mestre do grupo ao dono da casa o simulacro de uma espada, representando seu domínio sobre a função. Também, ocorre de uma ou mais pessoas mais ricas da comunidade sempre ajudarem financeiramente os grupos, cabendo a um ou outro integrante a função de tesoureiro. Além de tudo, há sempre desentendimento e desavenças entre os brincantes, quando uma pessoa em especial acaba assumindo a missão de promover o entendimento entre as partes. Leal (1982) diz, ainda, que é um erro a forma como nas grandes cidades o Bumba meu boi vem sendo influenciado por empresários e políticas voltadas para o turismo, imprimindo ao mesmo a característica de espetáculos promovidos para grandes plateias de leigos. Os investimentos, para o autor, deveriam ocorrer em prol da lúdica que alimenta os brincantes do Bumba meu boi e não na pressa de satisfazer o público que somente assiste as apresentações.

Leal (1982) traz em outros dois capítulos à descrição da indumentária de vários figurantes e personagens do “boi”, além de estabelecer o papel que cada um desempenha no enredo. Dentre eles estão: Boi, Burrinha, Cavalo-marinho, Bode, Ema, Jaraguá, Mateus,

Capitão, Velhas, Catirina, Velho Cazuza, Donana, Fazendeiro rico, Índios, Pajé, Rei, Rainha, Vaqueiros, etc. Noutro capítulo o autor informa-nos sobre os músicos que acompanham a encenação. Geralmente, diz ele, a banda reúne sanfona e instrumentos artesanais de corda e percussão. No Maranhão, diz-se que, cada grupo tem seu “sotaque”, referindo-se aos ritmos que impetram e os instrumentos de que se utilizam. O baião é o ritmo mais evocado, “dependendo da cadência”, diz ele, tocam os baiões “chorados” ou os “choradinhos (...)” as danças são executadas conforme os costumes locais” (LEAL, 1982, p. 65).

Concluindo, Leal (1982, p. 77), acredita que o Bumba meu boi foi criado de maneira não muito dispendiosa para o intelecto. “Sem plano, foi estruturado um arcabouço figurativo de realidades que de outra maneira não seriam expressadas”, explica. Segundo o autor, o que se pode dizer é, que, negros, índios e alguns tidos como brancos fixaram no “boi” “suas vivências mais recônditas”. “Sendo ciência da psicologia coletiva”, as manifestações do Bumba meu boi “retratam o comportamento do povo”, suas tradições (LEAL, p. 80). Por isso, deveriam ser aprofundadas, sociológica e culturalmente, dadas as novas circunstâncias da vida moderna, em que as mídias e outros aparelhos repressores operam no sentido da homogeneização das práticas culturais.

Apesar da rica produção sobre o Bumba meu boi desenvolvida por Leal (1982); descrevendo aspectos históricos e culturais importantes, e, do reconhecimento, dado pelo autor, as mudanças ocorridas na evolução do folguedo; torna-se uma constante em seu discurso, apelos à manutenção de um determinado estado de pureza das manifestações populares. Uma espécie de primeira versão em estado bruto é constantemente evocada para definir o caráter tradicional do brinquedo; no qual devem ser preservados a simplicidade, seguidas vezes, tida como traço cultural inerente das classes ditas populares, e, ainda, a “naturalidade brejeira” e sua “ingênuo improvisação” (LEAL, 1982, p. 26). Nas palavras de Leal (1982), estes traços, juntamente, com a prerrogativa de ser, o Bumba meu boi, uma atividade não remunerada para seus brincantes; salvo os casos de doações e ofertas utilizadas para fins de indumentária, aparecem como marcas que identificam um “autêntico” “boi”. Mas, afinal, resta-nos, diante da exposição de Leal (1982) e sob a interferência das condições atuais, refletirmos sobre outras formas das quais nos utilizamos para fazer referência ao Bumba meu boi.

É em meio aos trabalhos publicados nos anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore, realizado em São Luís, no Maranhão, no ano de 2002, que encontramos o estudo

desenvolvido por Arinaldo Martins (2004). O trabalho é sobre a utilização do discurso como forma de legitimar e dar prestígio as ações promovidas por grupos de brincantes de “boi” naquele estado.

Com o seguinte título: *O campo e as representações de brincantes do Bumba meu boi*, Martins (2004) apresenta um estudo que visa apreender as representações dos brincantes de “boi” sobre suas práticas. Num campo multideterminado de relações sociais, no qual vários brincantes de Bumba meu boi interagem com outros agentes, oriundos do campo intelectual, artístico, político-burocrático e, até mesmo, com o público que assiste ao espetáculo, na apropriação e reapropriação desta manifestação cultural.

Nesse campo de influências híbridas, os brincantes, além de produzir o espetáculo, produzem também representações, discursos que servem como marcas identitárias dos grupos perante as influências dos outros e também como instrumentos de legitimação e conquista de status elevado numa disputa pelo capital simbólico da legitimidade (MARTINS, 2004, p. 372).

Como Leal (1982) havia nos informado anteriormente, no Maranhão há vários “sotaques” de “boi”, cada qual com suas peculiaridades. Martins (2004), ao apropriar-se das representações de brincantes de “boi” de diferentes “sotaques”, observa que alguns grupos assumem no discurso e na prática um determinado habitus, termo forjado por Bourdieu. Martins (2004) esclarece, na construção deste habitus é comum que os grupos se referenciem nos paradoxos prevaletentes do esforço em entender o tradicional e o moderno, com o primeiro sempre ligado ao passado e o segundo sendo tido como algo fugidio, que corrompe o antigo.

No estudo de Martins (2004) aparecem em cena os “sotaques” de “zabumba”, de “orquestra” e de “matraca”. Os grupos do boi de zabumba, tidos como os mais tradicionais, reivindicam que uma maior parte dos recursos financeiros, advindos do poder público para investimentos no Bumba meu boi do Maranhão, sejam destinadas aos grupos de seu “sotaque”. Segundo a explicação de um dos brincantes do “boi de zabumba”, os outros “sotaques” teriam investido em estratégias que fugiram da tradição do “boi”, assim, dificultando a sobrevivência do “sotaque de zabumba”, devido ao alto custo para encenação do mesmo e, ainda, por conta das regras dos editais de financiamento da cultura promovidos pelo governo serem as mesmas para todos os grupos. O “boi de matraca”, diz o brincante do

“boi de zabumba”, com uns 20 brincantes vestidos com indumentária, teria 500, 600 pessoas à paisana, somente tocando matraca (instrumento musical que se constitui de dois pedaços de madeira que ao chocarem-se, um contra o outro, produzem um som forte e agudo). O “boi de orquestra”, de musicalidade fácil, contagia o público a dançar, enquanto que o toque dos grupos de zabumba é considerado mais difícil. No “boi de zabumba” brinca apenas quem estiver fantasiado, diz o informante.

Apoiar-se na tradição, enquanto outros grupos assumem-se mais abertos as transformações decorrentes das manifestações do “boi”, “parece uma estratégia discursiva para tentar estabelecer uma diferença com algo que agride ao seu sentimento de identificação” (MARTINS, 2004, p. 374). As fronteiras impostas através do discurso servem para demarcar uma diferença, embora, esta, em muitos casos, esteja pouco visível.

Das múltiplas comunidades humanas temos ordens diversas, variados pontos de vista enquadrando seres e objetos de forma peculiar, de tal modo que, não há um solo comum. Assim, o discurso do brincante do boi de zabumba busca deixar claro sua diferença em relação ao sotaque entonado pelos demais grupos, além de ressaltar a insatisfação com as ações do poder público instituído.

Com isso, Martins (2004, p. 375) tenta demonstrar, parafraseando Foucault, como “as práticas discursivas ou ideológicas são um poder tão eficaz quanto às práticas coercitivas”, com o grau de poder variando conforme as relações sociais que são estabelecidas.

Neste sentido, adotar como característica a tradição, o boi de zabumba procura enfocar nisto o seu habitus no intuito de elevar seu capital simbólico, assim como parece estar nas inovações o habitus dos grupos chamados alternativos, nas matracas o do boi de matraca, e na musicalidade fácil o do boi de orquestra (MARTINS, 2004, P. 376).

Vejamos o discurso de um brincante que participa de “bois” tidos como alternativos; bois de matraca e de orquestra:

Nós respeitamos o tradicional (...) nós não temos nenhuma pretensão de fazer um trabalho parecido com o deles. Nós temos a pretensão de fazer um trabalho parecido

com a pretensão da gente, com a proposta pedagógica, cultural da gente. E a proposta da gente é diferente da deles (MARTINS, 2004, P. 376).

A inovação aparece como algo inerente ao habitus dos grupos tidos alternativos, este fato, somado ao reconhecimento destes traços por outros agentes envolvidos com o Bumba meu boi, podem ser tidos como instrumentos importantes na disputa por prestígio. O que ele entende por nós e o que entende por eles evidencia na fala do brincante de boi alternativo, sua vocação para uma linguagem diferente quando adota essa diferença como sua característica.

“Em suma, o boi de zabumba, de habitus tradicional, é valorizado por determinados tipos de agentes, enquanto o alternativo é valorizado por outros” (MARTINS, 2004, p. 378). Sendo a tradição algo instituído, já aceito pela comunidade, a novidade como habitus também pode ser transformada em tradição. Conforme, Hobsbawn e Ranger (apud MARTINS, 2004, p. 379-380), as tradições classificam-se em três categorias superpostas:

a) aquelas que estabelecem ou simbolizam a coesão social ou as condições de admissão de um grupo ou de comunidades reais e artificiais; b) aquelas que estabelecem ou legitimam instituições, status ou relações de autoridade, e c) aquelas cujo propósito principal é a socialização, a inculcação de ideias, sistemas de valores e padrões de comportamento.

Aliando-se ao pensamento dos autores supracitados, Martins (2004) conclui que, as tradições são representações sociais ditadas por pessoas em sociedade e, que, como tais, institucionalizam determinados pontos de vista que direcionam a algum fim específico. Como pudemos antever no campo em que agem os envolvidos com o Bumba meu boi no Maranhão há disputas e representações que visam à conquista da legitimidade, seja na insatisfação que alguns grupos manifestam em relação às regras de competição ao financiamento público, através de editais de cultura, ou, seja nas diferenciações que se impõem à plasticidade artística das apresentações dos grupos de Bumba meu boi.

A invenção e mesmo a continuidade de uma tradição sofre adaptações e renova-se, mas somente se folcloriza na cultura desta ou daquela comunidade, região, etc, no momento em que é aceita coletivamente pelo grupo. Atualmente, na cidade de Fortaleza, estado do Ceará, o Bumba meu boi tem forte incidência na região do Grande Pirambu.

Conforme nos informa André, integrante do Boi Juventude, além do seu grupo, ainda no Grande Pirambu, tem o Boi Tirol, o Boi do Berg, o Bumba meu boi Pingo de Ouro e o Boi Ceará.

As colocações de Leal (1982) e Martins (2004) dão algumas pistas teóricas que orientam as questões metodológicas deste trabalho. Algo comum aos dois autores é o fato de analisarem como se organizam social e culturalmente os grupos de “boi”. Devemos conhecer o folclore do Bumba meu boi através do diálogo com os integrantes dos grupos de “boi”, descrevendo o que fazem para realizar suas apresentações e refletindo sobre o contexto em que se inserem na sociedade. Deve-se com isso realizar-se a seguinte pergunta: enfim, como se arquitetam as identidades destes brincantes através dos aspectos sociais e culturais ligados ao folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu?

3 CATEGORIAS TEÓRICAS

Para estabelecer maior nível crítico à investida de ir a campo, realizar um trabalho de investigação sobre o Bumba meu boi na região do Grande Pirambu, é primordial delinear as categorias teóricas com as quais trabalhamos, explorando o debate já desenvolvido por outros atores acerca do assunto. A eleição destas categorias advém da experiência com a elaboração de minha monografia em Curso de Especialização em Folclore Aplicado, pelo IFCE, e, ainda, relativo à minha experiência como aluno do Curso de Mestrado em Educação brasileira da UFC, eixo temático: Práticas lúdicas, discurso e diversidade cultural.

O objetivo deste capítulo é apresentar as problemáticas envolvidas nos seguintes conceitos: identidade cultural, folclore, tradição e processo de folclorização, que servem de embasamento teórico na construção desta dissertação.

3.1 Identidade cultural e suas perspectivas na teoria social contemporânea

Ao lançarmos um olhar minucioso na leitura dos fatos culturais alguns questionamentos sobre identidade logo vêm à tona. Nos dias de hoje, apesar dos contornos étnicos bem definidos de alguns grupos sociais, não é tão simples definir ou rotular a identidade cultural como algo uno, indivisível. Como alguns teóricos têm colocado, geralmente, nos grandes centros urbanos, onde as fronteiras com os “de fora” tem se tornado cada vez mais invisível e estreita, devido a intensa comunicação promovida nas redes sociais e, ainda, proveniente da massificação propagandista das peças midiáticas, devemos pensar e repensar sobre as novas e velhas formas e abordagens da identidade.

Poderíamos sugerir que o fenômeno da globalização vem homogeneizando a cultura mundial, com o efeito agregador advindo da indefinição entre aquilo que é nosso e o que é do outro. O tempo estar sendo processado de maneira cada vez mais rápida e os espaços estão sendo encurtados, tanto a difusão das informações como o trânsito de pessoas sobre o globo terrestre têm facilitado o processo de interlocução entre diferentes culturas. De certo

modo, o processo de amoldamento da identidade nos termos da industrialização da cultura mundial provoca a criação de nichos consumidores subservientes aos ditames da moda. No entanto, ao que nos parece, este efeito homogeneizador não se verifica como incisivo na moldagem da cultura que compõem a paisagem global, cedendo espaço para as fortes diferenças de identidade que marcam o cenário social. Os excluídos e/ ou desconectados são os primeiros para os quais devemos olhar na intenção de denunciar as disparidades sociais que anulam os efeitos de uma concepção homogeneizadora da identidade.

Stuart Hall (2006, p. 11), neste sentido, desenvolve algumas ideias chave para orientarmos nossos trabalhos sobre a composição das identidades culturais na contemporaneidade. Percorrendo a historicidade das concepções de identidade, o autor sugere a reflexão sobre o sujeito do iluminismo, o sujeito sociológico e o sujeito pós-moderno. Baseado numa concepção individualista de ser humano, o sujeito do iluminismo é tido como uma pessoa centrada, possuindo um núcleo interior que emerge pela primeira vez com o nascimento e com ele se desenvolve, permanecendo essencialmente o mesmo ao longo da vida. “O centro essencial do eu era a identidade de uma pessoa”. O sujeito sociológico preserva a noção de “essência interior” ou “núcleo”, desta vez, conhecido como “eu real”, ao levar-se em consideração que o mesmo se desenvolve em meio ao diálogo contínuo com o mundo exterior e as identidades oferecidas pelo mesmo. O sujeito sociológico é fruto dos estudos “interacionistas simbólicos” e tornou-se “a concepção sociológica clássica da questão”.

Para Stuart Hall (2006, p. 13), o sujeito pós-moderno é

Uma “celebração móvel”: formada e transformada continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam. [A identidade] é definida historicamente, e não biologicamente. O sujeito assume identidades diferentes em diferentes momentos, identidades que não são unificadas ao redor de um “eu” coerente.

O caráter da mudança na contemporaneidade, período que Hall chama de modernidade tardia, advém do processo de globalização e dos impactos provocados pela mesma sobre as identidades culturais. São diferentes regiões da terra sendo interconectadas umas com as outras, além de ocorrerem mudanças significativas nas instituições modernas, o que tem oferecido aos sujeitos a composição de quadros de identidades pautadas nas

descontinuidades, na fragmentação, na ruptura e no deslocamento, mas que sobre determinadas situações aparecem conjuntamente articuladas. “Em vez de falar da identidade como uma coisa acabada, deveríamos falar de identificação, e vê-la como um processo em andamento” (HALL, 2006 p. 39).

Para Hall (2006), o descentramento do sujeito cartesiano ocorreu, também, devido ao grande impacto de cinco grandes avanços na teoria social e nas ciências humanas. O primeiro sendo oriundo das tradições do pensamento marxista, negando a existência de uma essência universal de homem e da concepção de que esta essência fosse característica de cada indivíduo em particular. O segundo descentramento vem do descobrimento do inconsciente por Freud, rompendo com a premissa do ser racional, produto de uma identidade fixa e unificada. O terceiro está ligado ao desenvolvimento dos trabalhos sobre linguística de Saussure e Derrida. Os autores citados argumentavam que o significado das palavras é sempre instável assim como a identidade, diante das quais sempre haverá espaço para o olhar do outro e para a diferença. O quarto descentramento, argumenta Hall, advém do pensamento de Michel Foucault, quando numa espécie de genealogia do sujeito moderno dá a devida importância ao poder disciplinar que envolve a vida dos sujeitos nas instituições coletivas, marcadas principalmente pela separação, pelo controle social e pela individualização. O quinto descentramento é fruto das lutas impetradas pelos movimentos sociais associados ao ano de 1968. A luta estudantil, os movimentos contra culturais e antibelicistas, o feminismo e as revoluções sociais do chamado “Terceiro mundo” provocariam o que mais tarde ficou conhecido como políticas de identidade.

O autor, então, questiona-se sobre a concepção das identidades nacionais, que, segundo ele, também, passaram por mudanças e questionamentos diante da evolução dos quadros sociais. Hall (2006, p. 50) não concebe a nação como uma entidade política, composta apenas de suas instituições culturais, mas a entende como um sistema de representação cultural. Neste sentido, afirma, “uma cultura nacional é um discurso – um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos”.

Na modelagem desta identidade nacional configura-se uma comunidade imaginada. Para isso há a narrativa da nação sendo transmitida através da história, da literatura, das mídias e da cultura popular. Há, ainda, uma representatividade sendo constantemente construída e reconstruída com base na continuidade, nas origens, na

intemporalidade e na tradição. Promove-se como estratégia, também, como argumentam Hobsbawm e Ranger, a invenção da tradição. Além disso, um mito fundacional pode ser utilizado como alicerce da identidade nacional, assim como a difusão da ideia de um povo ou folk puro, original (HALL, 2006).

Três conceitos são apontados por Hall (2006, p. 58) como provenientes da profusão de uma cultura nacional como uma comunidade imaginada: “as memórias do passado; o desejo por viver em conjunto; a perpetuação da herança”. Contudo, é identificada uma série de conflitos que se interpõem a unidade e identificação típica de um espírito nacional. A grande maioria das nações somente conseguiu unificar suas diferenças culturais de origem por meio da violência, com um determinado grupo dominando e reprimindo outro. As diferenças de classe, gênero e etnia também são nítidas no contexto da nação. Outro fator desagregador se deu com a colonização de algumas nações. Assim, conclui Hall (2006, p. 62), “as nações modernas são, todas, híbridos culturais”, tendo a diferença como representação da identidade.

A unidade das identidades nacionais passou deste modo a ser compreendida em sua diversidade. As contradições internas da nação e a sobreposição das diferenças entre os diversos grupos sociais permitem as culturas nacionais a construção de uma identidade única pautada na diversidade. Neste percalço, o processo de globalização além de contribuir para a interconexão entre diferentes nações, aumentando a homogeneização cultural e fortalecendo o descentramento das identidades nacionais, alavanca, contraditoriamente, as identidades nacionais e/ou locais como forma de resistência as pressões do “pós-moderno global” (HALL, 2006, p. 69). Novas identidades “híbridas” são formuladas.

Sob o discurso da cultura de consumo o espaço e o tempo no “pós-moderno global” se modificaram. Os fluxos culturais se inter cruzam na velocidade permitida pela circulação de “uma espécie de língua franca internacional ou de moeda global” (HALL, 2006, p. 75), alavancando o caminho para um processo de homogeneização cultural. Contudo, a globalização operada do ponto de vista mercadológico passa a explorar também as diferenciações locais, a diversificação étnica e das alteridades, alcançando grandes partes do globo, embora, muitas vezes, num ritmo lento e desigual.

Seguindo as ideias de Robins e Homi Bhabha, Hall (2006, p. 87) diz que na composição dialética das identificações culturais “algumas identidades gravitam ao redor” da

tradição e outras da *tradução*, com a primeira estando ligada ao desejo da volta de um purismo já perdido e a segunda à ideia de que sob as condições históricas “é improvável que elas sejam outra vez unitárias ou “puras””.

O hibridismo oriundo deste emaranhado de coisas é uma fonte inovadora, diz Hall (2006), porém, tem seus riscos, pelas indefinições e relativismo que implica. O autor comenta sobre a onda de crescimento da ortodoxia religiosa e o levante das ideias de pureza racial em alguns países da Europa Oriental. “Outra forma importante de revival do nacionalismo particularista e do absolutismo étnico e religioso é, obviamente, o fenômeno do “fundamentalismo”” (HALL, 2006, p. 94), encontrado em alguns estados islâmicos do Oriente Médio, propondo que as políticas que organizam os Estados-nação estejam embasadas em doutrinas religiosas e nas leis do Corão.

A modernidade universalista e cosmopolita que tanto o liberalismo quanto o marxismo acreditavam ser a chave de abertura para o fim do “arcaísmo” ligado ao apego ao local e ao particularismo parece não prometer um futuro tão promissor, diz Hall (2006, p. 97). A globalização, assim, é um fenômeno de complexa investigação ao ponto que permite conclusões contraditórias sobre os resultados que se demonstram na sua atualidade. Embora seja tão alimentada pelo Ocidente, parece que a globalização se configura como “parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente”.

Os apontamentos de Hall ao pensar a questão da identidade trazem à tona o modo como a vida moderna permite a formação de uma identidade humana diversificada. Na resolução dos conflitos de interesses entre grupos diferentes e na sujeição às perspectivas históricas de luta, novas formas de cultura estão em processo de construção no globo terrestre. Neste contexto, a construção identitária dos sujeitos é difusa e não nuclear.

Noutro contexto, em pesquisa realizada sobre a identidade étnico-racial nas artes de brincar, Costa (2007) chama atenção para o brinquedo enquanto mediador social da inserção cultural da criança. Na construção discursiva da criança, revelada no ato de brincar, os conflitos e arranjos do mundo social de referência da mesma vem à tona. Algumas questões de gênero e de preconceito racial foram observadas na manipulação dos brinquedos pelas crianças que participaram do estudo. Apesar do preconceito inicial que alguns meninos demonstraram em relação a brincadeiras tidas como de meninas, posteriormente, desenvolveu-se certa tolerância, “de modo a relativizar os estereótipos culturais que

dicotomizam as práticas lúdicas de meninos e meninas” (COSTA, 2007, p. 45). Entretanto, a exclusão quase que total da boneca negra, oferecida no kit lúdico utilizado na pesquisa, das brincadeiras das crianças em estudo, revelou que ainda está muito em voga no Brasil o preconceito racial.

Se “a identidade é uma formação que se constitui nos contextos interacionais de que o sujeito participa e (...) nessas interações os processos discursivos são, ao mesmo tempo, elementos expressivos e constituintes, atenção especial (...) [deve ser] dada às interações situadas em contextos a fim de apreender as lógicas que as estruturam” (COSTA, 2007, p. 41).

Costa (2007) observa que se a escola é um lugar de constante interação entre diferentes sujeitos e grupos é fundamental que seja promovido um diálogo consciente sobre a complexidade que orienta o discurso proveniente destas relações alteritárias. Neste contexto, as práticas lúdicas oferecem um amplo espaço de ressignificação de vivências, apresentando-se como cenário favorável à diversidade cultural.

O Bumba meu boi traz em seus entremeios elementos figurativos pertencentes ao cenário histórico brasileiro o que nos faz repensar sobre a identidade cultural dos grupos de “boi” e a tradição deste folguedo popular. No trabalho aqui desenvolvido a discussão sobre identidade aparece articulada àquilo que definimos como folclore, sobre como se construiu ao longo dos anos aquilo que definimos como folclore e que permeia nosso imaginário.

3.2 Folclore: conceito e evolução dos estudos no Brasil

Adiante será discutido o caminho trilhado pelo folclore para que o mesmo almejasse o grau de categoria teórica, alinhada aos trabalhos acadêmicos de cunho antropológico e/ou sociológico. Primeiramente, nos debruçaremos sobre a problemática que gerou certa marginalização aos estudos de folclore no espaço acadêmico. Em seguida, é realizada uma análise sobre a evolução dos conceitos de tradição, folclore e folclorização, tomando como referência os estudos de folclore.

3.2.1 A marginalização dos estudos de folclore

Santos (apud VILHENA, 1997, p. 44) aponta “três matrizes pelas quais a historiografia da “imaginação social brasileira” desenvolveu seus trabalhos: a “ideológica”, a “institucional” e a “sociológica””. Segundo Vilhena (1997, p. 44),

a primeira, partindo de uma perspectiva que alguns gostam de chamar de “internalista”, relaciona o discurso do autor examinado à visão de mundo e às categorias em que ele se desenrola. Nas duas seguintes esse discurso é articulado a dois níveis cada vez mais externos à sua produção: respectivamente, ao contexto institucional em que o autor produz e à sociedade envolvente a que esse contexto pertence.

Para Santos (apud VILHENA, 1997), há sempre a possibilidade de tomar uma matriz como referência, efetuando a exclusão das demais. A vertente “institucional” é criticada ao propor a criação dos cursos de ciências sociais nas universidades como o divisor de águas entre o período pré-científico e o científico. Para a análise da intelectualidade brasileira é no mínimo “rudimentar” tal periodização. A matriz “sociológica”, diz o autor, impregna-se da análise sobre parâmetros característicos da estrutura econômica e social,

quer como no caso de Fernandes [...] para explicar variações ocorridas sobretudo no conteúdo das preocupações dos investigadores sociais, como decorrência de modificações processadas na estrutura socioeconômica, quer, em casos extremos, para deduzir os atributos ou dimensões do pensamento social dos atributos e dimensões do processo social (SANTOS apud VILHENA, 1997, P. 45).

São postulados da matriz “ideológica” reflexões sobre “o caráter nacional brasileiro”, ou sobre a “cultura brasileira”. Os autores iniciadores desta linha de reflexão são classificados por Vilhena (1997) como ideólogos nacionalistas que interpretavam a realidade social perdendo de vista a realidade conflitiva da sociedade, por vezes, minimizando a heterogeneidade social brasileira para dar ênfase a uma necessária unidade da noção de nação.

O caráter ideológico atribuído aos estudos de folclore serviu como prerrogativa para sua marginalização e ausência da maioria dos debates sobre a história do pensamento

social brasileiro. Somente em 1985, com o trabalho de Alcione Fernandes Baptista, surge uma tese sobre os folcloristas brasileiros, perpassa o conceito de ideologia. Analisando a intelectualidade a partir dos conflitos políticos e sociais, Baptista demarca sua cronologia obedecendo ao “calendário populista”. Adotando a linha “sociológica”, ela enquadra os estudos do folclore como pré-científicos e revela que a cultura dita popular, em seu tempo, deve ser estudada através “dos mecanismos de dominação econômica e extraeconômica do sistema capitalista e dos confrontos entre as classes sociais” (BAPTISTA apud VILHENA, 1997, p. 47.)

Baptista aponta Renato de Almeida, presidente da comissão nacional de folclore por mais de vinte anos, como “uma espécie de último desertor das elites agrárias decadentes” que, representadas na figura de Gilberto Freire, expressa, como diz Carlos Guilherme Mota (apud VILHENA, 1997, p. 48), um estilo marcado pelo “eruditismo e o bem escrever que constituem o revestimento do ensaísmo social”.

Edison Carneiro, outro folclorista de peso do “movimento folclórico”, é aproximado por Baptista (apud VILHENA, 1997) aos intelectuais do antigo Instituto Superior de Estudos Brasileiros – ISEB. Para Baptista, apresentando um caráter desenvolvimentista em seus estudos, os autores supracitados são associados ao “nacionalismo populista”, emergente no período em que se seguiu ao Estado Novo, dando continuidade à utilização do conceito ideológico de “cultura nacional”. Outra linha mais “radical”, ao contrário da linha de Carneiro, denunciaria através do ISEB o caráter contraditório da sociedade brasileira.

Contudo, Vilhena (1997), apoiando-se nas análises de Santos sobre as diversas abordagens históricas do pensamento social brasileiro, critica as posições de Baptista, que, argumentadas a partir da perspectiva mais redutora da matriz “sociológica”, não se preocupava com os nexos históricos existentes no caso em questão. Segundo Santos (apud, VILHENA, 1997, p. 49), a matriz “sociológica” peca pelo fato de deduzir “os atributos ou dimensões do pensamento social dos atributos e dimensões do processo social”.

Os valores de autonomia acadêmica e rigor científico são alguns dos que sustentam a atividade intelectual das ciências sociais hoje. Ao elegê-los como referências fundamentais para a explicação do passado dessas ciências, os representantes das matrizes institucional e sociológica correm o risco de apesar do apelo a referências empíricas aparentemente “objetivas”, recaírem no que George Stocking chama de “presentismo” (VILHENA, 1997, p. 58).

Vilhena (1997, p. 67) afirma que,

se examinamos a produção intelectual do passado dominados inteiramente pelas concepções que predominam no presente, a especificidade das problemáticas da época nos escapa, submersas nas interpretações e valorações a que as submetemos (...) Stocking (1987) expressa a necessidade de romper com esta postura ao propor que se pratique, quando se estuda o passado da antropologia, uma história que valorize mais os “contextos” do que as “causas”. Não que estas não devam ser investigadas, mas não são tão evidentes como a ilusão presentista nos faz crer. Para que possamos compreender as determinações do processo histórico, é necessário visualizá-las no interior do momento histórico do qual fazem parte.

Neste sentido, para Vilhena (1997), os estudos sobre a “história das ciências sociais” mostram-se como um tipo de discurso relativamente mais despolitizado. No caso brasileiro, as posições de Florestan Fernandes; que, dentre outras condições, durante a década de 1950, atuava politicamente para a institucionalização das ciências sociais no Brasil; são constantemente reinstaladas em estudos contemporâneos. O erro ocorre quando tudo se dá num simples movimento sequencial em busca da origem de alguns fenômenos, sem ao menos analisar as condições históricas que fundamentam as argumentações.

Os estudos desenvolvidos pelos folcloristas não condizem com o rigor técnico-científico que justifique a possibilidade de institucionalização da “ciência do folclore”, disse Fernandes (1961), gerando uma série de discussões que somente promoveram o desperdício do folclore como categoria analítica. Para ele, a especificidade da ciência do folclore

não procede das investigações científicas, mas das indagações humanísticas. Estas é que podem considerar sistematicamente, acima dos limites do psiquismo individual e do condicionamento sociocultural, as regras, os ideais e os estilos da produção artística, literária e filosóficas de natureza folclórica (...) os folcloristas precisam considerar os elementos folclóricos de modo a abstraí-los de seus contextos culturais e sociais, seja na análise de identidades formais, seja nas investigações de intuitos classificatórios ou genéticos. (FERNANDES, 1961, p. 414 - 418).

Fernandes (1989), apoiando-se nas afirmações precedentes, assume que, o Folclore como disciplina independente resulta de formas de interpretação oposta as das ciências sociais. O folclore enquanto realidade objetiva é a parte da cultura transmitida de geração em geração pelos meios informais de convivência. Para ele, o Folclore enquanto perspectiva de estudo seria mais uma disciplina humanística do que uma ciência a parte. Anos

mais tarde, ao rever o declínio dos estudos sobre o folclore brasileiro, o próprio Florestan Fernandes em tom saudosista assume a importância que, no Brasil, os estudos de folclore proporcionavam tanto à manutenção de algumas tradições brasileiras, como ao reconhecimento destas raízes culturais e dos problemas sociais do país.

Fernandes (1961), anos após suas primeiras investidas ao tema, retomou seus escritos sobre folclore recuperando a problemática inerente ao trabalho do folclorista. Assumiu a missão de analisar a obra de dois autores, que, o mesmo, julgava serem os principais representantes da produção folclorística brasileira, Mário de Andrade e Amadeu Amaral. A partir daí, diz, a atividade do folclorista seria o registro do folclore, sua descrição, sua classificação, o levantamento de filiações históricas e erudições sobre determinadas práticas folclóricas, agindo “como alguém que focaliza, descreve e interpreta o folclore com espírito de sistema e objetividade” (FERNANDES, 1961, p. 461). O autor, então, lamenta a diminuição das produções sobre folclore no país, assim como, critica o processo de marginalização que os estudos de folclore vinham sofrendo naquele momento.

Contudo, ao analisarmos mais afundo os estudos de Fernandes (1961) sobre folclore, fica demonstrado que sua pesquisa sobre o folclore infantil, revela duas perspectivas distintas de análise; uma sociológica, onde analisa a organização e a formação da cultura infantil e outra, que, diz ele ser propriamente folclórica, onde se resume a levantar variações históricas que servem de comparação às brincadeiras coletadas pelo próprio autor nos bairros de periferia da cidade de São Paulo. Diante disto, percebemos o comprometimento de Fernandes com uma ou outra vertente dos estudos de folclore, caracterizada na sua abordagem folclorística.

Ao tomar como referência a relação entre folclore e história das ciências sociais, Vilhena (1997) aponta outros fatores que incitariam o processo de marginalização dos estudos de folclore no Brasil. Diante do impasse gerado pela política centralizadora de Gustavo de Capanema a frente do Ministério da Educação e o conseqüente fortalecimento dos setores católicos nesta pasta do Governo, os anos subsequentes se caracterizam pela busca de uma produção científica que em seu conteúdo fosse mais independente em relação ao Estado, até então, o principal promotor do folclore em nível institucional.

Na década de 1950, as instituições acadêmicas passam a compor a base do recorte do objeto, tendo, segundo Santos (apud VILHENA, 1997), Florestan Fernandes como um dos

grandes representantes da “matriz institucional”, tomando para si a responsabilidade de estabelecer a criação dos cursos de ciências sociais nas universidades como o marco inicial dos estudos científicos no Brasil. Advindo da escola paulista, Fernandes ajuda a instalar o paradigma de que a ciência deve assumir uma postura de neutralidade em relação à política prática. Porém, noutras regiões do Brasil, o cenário se mostra heterogeneizado com a escola carioca assumindo a política prática como principal atributo de seus estudos.

A ênfase na diferença entre as formas de organização da atividade acadêmica em cada um dos dois centros principais do país acaba por obscurecer os aspectos comuns à comunidade de ciências sociais da época, derivados tanto dos paradigmas teóricos que foram importados dos grandes centros internacionais quanto das questões políticas e sociais que a realidade brasileira colocou diante dos pesquisadores (VILHENA, 1997, p. 54).

Foi apoiando-se em instituições diretamente ligadas ao Estado, tais como, a Comissão Nacional de Folclore e a Campanha em Defesa do Folclore Brasileiro, e tendo um aproveitamento político de seus resultados, que, somando-se as divergências acadêmicas, os estudos de folclore apresentaram-se como um modelo de ciência a ser marginalizado pela escola paulista de ciências sociais.

Mas, o que levaria os folcloristas a adotar um modelo de estudos historicamente derrotado? Nos países que o Estado Nacional se encontrava mais fortalecido, os estudos de folclore proporcionavam aos folcloristas veicularem resistências regionais aos processos de centralização, o que de fato caracterizaria a produção intelectual mais missionária do que crítica daquele momento. Para Martins (apud VILHENA, 1997), o sentido da missão seria a busca por uma identidade própria desenvolvida pelos “ideólogos”, posto que a condição de intelectual o alienasse de sua própria sociedade. Além disso, diante da precariedade das instituições acadêmicas, as questões sociais influenciam de maneira direta o pensamento dos cientistas sociais, que passam a tecer estudos mais datados e engajados, contrariando a perenidade dos trabalhos academicamente mais elaborados.

No caso do folclore há um marco inicial conveniente. No ano de 1846, em carta escrita ao jornal *The Athenaeum*, de Londres, o arqueólogo William John Thoms, sob pseudônimo de Ambrose Merton, propõe o uso do neologismo anglo-saxão *Folk-lore* em substituição ao termo *Antiguidades populares* utilizado por Brant para dar nome a sua

coletânea de lendas e tradições inglesas, publicada em 1795. Como afirma Edelweiss (2001, p. 17), a palavra *folclore* é composta de *folk* = povo e de *lore* = saber, “ciência; portanto, folclore quer dizer a *ciência*, o *saber do povo*” (grifos do autor). Para Genep (1950), o termo folclore logo ganhou admiração pela sua fácil adjetivação para palavras tais como folclorista, ou folclorismo, e por dar ideia de pesquisas que não são apenas históricas, mas também, de coletas diretas no campo.

A ideia de estudar uma sabedoria do povo não era propriamente nova, em tempos, não menos adeptos ao progresso, vários estudiosos produziram volumes extensos de interpretação e descrição dos costumes tradicionais dos mais diferentes povos. Pausanias, entre 160 e 180 d. C., na Grécia, percorreu diversos santuários na missão de ouvir e registrar tudo o que as pessoas da localidade lhe contavam. Em seu livro, *Descrição da Grécia*, não deixou que interviesse nas narrativas suas ideias, mantendo os escritos tais como vinham sendo relatados pelo povo grego.

Segundo Vilhena (1997), no plano do estereótipo os folcloristas foram taxados de intelectuais não acadêmicos, que assumiam uma relação romântica com seus objetos de estudos, atuando a partir de um colecionismo desenfreado e uma postura extremamente empiricista. O paradigma naturalista que guiava alguns folcloristas os fez agir como alguém que recolhe espécies botânicas para o seu estudo na posterioridade, buscando, para isso, registrar a objetividade da cultura folclórica da maneira mais integral possível. Os estudos de folclore foram taxados como pesquisas de ordem pré-científica, anacrônicas. Ainda, o termo folclore foi constante associado ao conservador, ou ao arcaico (VILHENA & CAVALCANTI, 1990).

Os folcloristas associavam, em seus escritos, a reificação da identidade nacional à idealização do “povo”, conceito vago que foi empregado de diversas formas durante os séculos. No século XIX, a utilização da palavra “povo” convergia, em muitos casos, para uma definição “purista”, incluindo nesta categoria somente os camponeses mais isolados da influência estrangeira e que viviam mais próximos da natureza, o que lhes permitia conservar por mais tempo “costumes primitivos” (PETER BURKE apud VILHENA, 1997). Neste sentido, negava-se a condição de “populares” não somente as elites, como também as camadas médias e a massa urbana de operários e artesãos. O interesse pelos elementos culturais mais “primitivos”, postos em evidência através do “isolamento” dos camponeses, “em contraste com o cosmopolitismo típico das elites e o internacionalismo que caracterizava

boa parte dos movimentos operários, se justificava na intenção de definir-se uma cultura nacional menos adepta as interferências estrangeiras” (VILHENA, 1997, p. 25).

No bojo das ciências sociais o espaço para os estudos de folclore torna-se ainda menos permeável. Fernandes (1961, p 438) ao analisar o conceito de Saintyves, para quem “o folclore é a ciência da cultura tradicional nos meios populares dos países civilizados”, diz que, a necessidade de se criar uma ciência, no século XIX, que estudasse os modos de ser, pensar e agir peculiares ao “povo” advém do positivismo de Augusto Comte e do evolucionismo de Darwin e Herbert Spencer. A política do “pouco a pouco”, empregada pela burguesia da época para o “progresso” da sociedade, fazia acreditar-se numa espécie de evolução natural das classes sociais, apontando que determinadas “sobrevivências” de estruturas socioculturais de épocas anteriores demarcavam os limites da ciência do saber popular.

Dessa forma, diz Maunier (apud FERNANDES, 1961, p. 438), “os “meios populares” seriam, como deixamos entrevisto, os “grupos atrasados”, as “classes baixas” ou a “gente do povo”” (grifos do autor). A relação entre “saber popular” e “progresso”, o segundo expresso na vida cultural das classes “cultas” de uma sociedade dita “civilizada”, apontou para o primeiro, para o “saber popular”, uma espécie de mentalidade “inculta”, “vulgar”, “pré-lógica” ou “arcaica”, que taxativamente se adequaria a categoria “povo”. Tal emprego das palavras “povo”, “culto” e “civilização” são verdadeiros juízos de valor, afirma Fernandes (1961).

Segundo Vilhena (1997, p. 28), no caso dos folcloristas brasileiros, fácil foi condenar-lhes ao ostracismo; enfatizando a maneira como os aspectos “autênticos” e “comunitários” das culturas do “povo” são apresentados como base adequada para a definição do caráter nacional; demonstrando como, ao invés de realizar o resgate e a defesa da cultura popular, efetuariam na verdade o “sequestro” do discurso do outro numa atitude autoritária.

No entanto, Renato de Almeida, reagindo à posição de Fernandes à época, diz que, trata-se de um simples problema conceitual, visto que Fernandes e outros, ainda não haviam se atentado ao conceito de Folclore proposto pelos folcloristas brasileiros, no I Congresso Brasileiro de Folclore.

Segundo Vilhena (1997, p. 261),

a produção folclorista brasileira ao engajar-se na construção nacional produziu uma dissonância que não provém nem de nossa origem étnica heterogênea (como supunham os racistas), nem de uma perda de contato com essas origens produzida por influências externas (como supõe Freire), nem mesmo da persistência dessa influência, agora vista como prejudicial à nossa formação autônoma (como supõem os teóricos da “dependência” e os defensores da superação da “condição colonial”). Para os nossos autores [os folcloristas], a constituição da nacionalidade está “em processo”.

3.2.2 O que é Folclore, tradição, processo de folclorização?

Como pudemos antever eleger o Folclore para o debate acadêmico, mesmo com séculos de evolução dos estudos nesta área, tem tornado-se um verdadeiro sacrilégio a leitura “científica” dos fatos culturais. Quem aprecia os estudos de folclore, em muitos casos, passa a ser visto como tradicionalista, que, no melhor dos casos, deve fazer crer coisas antigas e ultrapassadas, e, que, por estar envolvido com a tradição é avesso a todo e qualquer tipo de mudança, tornando-se assim um menor, estereotipado como um xenófobo em prol de ideologias nacionais.

O problema de enquadrar os estudos de folclore como ideológicos, não científicos ou pré-científicos recaem sobre um problema antigo entre senso-comum e filosofia. Um tipo de relação que já fora discutida por Gramsci (1991) em *Concepção Dialética da História*. Para Gramsci (1991), o folclore penetra a filosofia, porém, na filosofia, para o uso do folclore como objeto de estudo, devemos assumir espírito de investigação e dúvidas. Em consequência da exposição crítica e sistemática da filosofia é que teremos mais clareza sobre um assunto, ou sobre folclore, se for o caso. Gramsci partilha da ideia de que uma filosofia do folclore somente torna-se histórica no momento em que se desprende dos elementos intelectualistas de natureza individual e se faz vida em sua ligação com “os simples” das classes populares.

Como toda atividade de pesquisa, uma abordagem sociocultural do folclore somente se enriquece na medida em que se aprimora a qualidade do olhar e do saber sobre esta temática. Vilhena (1997) levanta como objeto central de sua tese de doutorado em Antropologia a trajetória dos estudos de folclore no Brasil. Elegendo o período que vai de 1947 a 1964 ele busca compreender a complexidade do “movimento folclórico”, nome atribuído pelos próprios folcloristas da época ao fenômeno que reunia estudiosos e interessados de toda parte do país.

As ideias do movimento adequavam-se a dinâmica de pesquisa da cultura popular e da reflexão da mesma para a definição de nossa identidade nacional. O movimento, nestes moldes, adquiriu conotações científicas e ideológicas na pesquisa da cultura popular e na promoção da identidade nacional como política pública de estado. Contudo, o sucesso obtido na criação de órgãos estatais, que atuam na preservação da cultura popular, não foi seguido pela aspiração do “movimento” em dar aos estudos de folclore um lugar de destaque na Universidade.

Vilhena (1997) justifica a data que escolheu para a realização de sua pesquisa, por classificá-lo como o período auge dos estudos de folclore no Brasil. Iniciado com o fim do estado novo e a consequente redemocratização de nossa política, o momento tem seu fim com o advento dos governos autoritários militares. Além disso, o período que vai de 1945 a 1964 é caracterizado como um período importantíssimo na institucionalização das ciências sociais no Brasil, fato que, como vimos, influenciou o processo de marginalização dos estudos de folclore no país. Para o autor, também foi conveniente para a escolha deste período o fato da fundação da Comissão Nacional de Folclore ter ocorrido em 1947. Além disso, com o Golpe de 1964 começa o declínio da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, que havia sido iniciada anos antes.

Durante todo esse período os folcloristas estavam interessados em consolidar os estudos de folclore como uma disciplina autônoma no interior das ciências sociais, status obtido somente pela Sociologia, Psicologia e Antropologia. Como fruto desta empreitada esperava-se não somente que o Estado atuasse na política de preservação do folclore e incentivo à sua pesquisa, mas, que fosse criada uma cátedra específica nas faculdades de filosofia, o que garantiria ao folclore seu lugar próprio no ensino universitário (VILHENA, 1997).

Num levantamento realizado na Biblioteca Nacional por Gláucia Villas Boas (apud VILHENA, 1997), em sua tese sobre as ciências sociais brasileiras no período que vai de 1945 a 1964, dos 141 livros sobre antropologia, 48 versavam sobre folclore, isto é, “tradições populares”. “Grupos étnicos específicos” aparecem como o tema abordado em 47 obras, sendo 35 sobre “grupos indígenas”, 9 sobre “negros no Brasil e 3 sobre “imigrantes”. Apesar do grande volume de obras sobre folclore realizadas naquele período, ao lançarmos o olhar sobre a contemporaneidade, quando uma cadeira específica sobre folclore aparece nos cursos de ciências sociais, geralmente, são de caráter optativo, enquanto nos cursos de

ciências sociais aplicadas da educação (pedagogia, educação física), artes (letras e literatura, música e teatro) e algumas carreiras profissionalizantes (turismo e comunicação) aparece quase sempre como disciplina obrigatória.

Dentre as disciplinas que articulam o campo das ciências sociais *stricto sensu*, a antropologia mantém uma relação menos conflituosa com os estudos de folclore. Vilhena (1997), em sua tese, lança um olhar antropológico sobre os estudos de folclore no Brasil. O autor se justifica utilizando o princípio antropológico de valorizar as classificações nativas com seus sentidos. A adesão à identidade de folclorista é o critério decisivo para identificar o domínio deste campo na vida intelectual brasileira. Para Vilhena (1997, p. 63 e 64), “fazer uma antropologia dos estudos de folclore – esse ramo periférico da antropologia – implica, portanto, analisar antropologicamente as classificações envolvidas na adesão a essa “categoria nativa””. Ele argumenta que, o recorte antropológico realizado sobre este objeto “tem implicações não apenas “científicas”, mas também estéticas e de política cultural (...) assim, o destino desta categoria nativa, “folclore”, tem muito mais a ver com o destino dos estudos que se construíram em torno dela do que normalmente se pensa”.

Vilhena (1997), em seu estudo, analisa os textos publicados em torno do tema e utiliza as informações coletadas nos “bastidores” (grifo do autor) da produção folclorística para constituir sua tese.

Embora a expressão “movimento folclórico brasileiro” também inclua as ideias e as pesquisas dos seus participantes, estas ganham todo o seu sentido no interior de uma mobilização que inclui gestões políticas, apelos à opinião pública, grandes manifestações coletivas em congressos e festivais folclóricos (VILHENA, 1997, p. 28).

Farei uma releitura da investigação de Vilhena (1997) confrontando suas ideias com as de outros autores. Para isso, pretendo submeter este objeto ao crivo da crítica antropológica, assumindo assim uma postura auto reflexiva sobre o estudo de folclore, considerado por Uli Linke (apud VILHENA, 1997, p. 30) como “um componente importante, embora muito negligenciado, da tradição antropológica”.

Analisemos o que subjaz a palavra “povo” na obra de Rabelais, *Gargantua e Pantraguêl*, por volta de 1540, em que narra às estórias de dois gigantes da mitologia medieval de séculos anteriores. Em suas sátiras, diz Amado (2003, p. 15 e 16), Rabelais,

sem peias, nem sutilezas, é direito, é sardônico, chega a ser chulo. Ao tapa de luvas de seus mestres, prefere o pontapé nos fundilhos; ao eufemismo, o palavrão; ao salgado, o ácido. O leitor de hoje pode não conhecer os indivíduos criticados, mas compreende perfeitamente a crítica aos costumes e instituições, enquanto se diverte à larga com o estilo, os jogos de palavras e as situações criadas pela mente fértil desse exuberante escritor.

Sua contribuição não é meramente biográfica, para Bakhtin (2002, p. 386), Rabelais em seus escritos oferece uma posição popular, ele objetiva destruir o quadro oficial da época e dos seus acontecimentos ditados pelos interesses da classe dominante, utilizando-se, para isso, da exposição do “coro popular rindo na praça pública” (grifos do autor). Sua obra traz à tona o vocabulário da praça pública, as formas e imagens da festa popular, a exploração do riso e a exposição do “baixo” material e corporal que, de certa maneira, teceram a crítica aos costumes da época. Bakhtin (2002), ao analisar a cultura popular na obra de Rabelais, enfatiza o aspecto “marginal” e “ambíguo” assumido pelo folclore em suas representações e rituais; rompendo com certas visões substancialistas representadas paradigmaticamente pelos folcloristas dos séculos XVIII e XIX.

Vilhena (1997, p. 29), se apoia no conceito de “circularidade”, primeiramente desenvolvido por Bakhtin, para realizar sua pesquisa sobre o “movimento folclórico brasileiro”. Segundo Vilhena (1997, p. 29), a relação entre “povo” e “elite” não se dá de baixo para cima, como expressam os argumentos ingênuos da autenticidade folclórica, nem muito menos de cima para baixo, como dizem os críticos dos estudos da cultura popular. O que há é “uma relativa circularidade entre esses dois níveis culturais”, que se efetua num “conjunto de trocas que não excluem a dominação, a violência simbólica e a resistência cultural, mas que nunca é unidirecional”.

Cabe aqui registrar o conceito de folclore defendido na Carta do folclore brasileiro, posição consensual oriunda dos debates ocorridos no I Congresso Brasileiro de Folclore, 1955.

1. O Congresso Brasileiro de Folclore reconhece o estudo do Folclore como integrante das ciências antropológicas e culturais, condena o preconceito de só considerar folclórico o fato espiritual e aconselha o estudo da vida popular em toda sua plenitude, quer no aspecto material, quer no aspecto espiritual.
2. Constituem o fato folclórico as maneiras de pensar, sentir e agir de um povo, preservadas pela tradição popular e pela imitação, e que não sejam diretamente influenciadas pelos círculos eruditos e instituições que se dedicam ou à renovação e conservação do patrimônio científico e artístico humano ou à fixação de uma orientação religiosa e filosófica.
3. São também reconhecidas como idôneas as observações levadas a efeito sobre a realidade folclórica, sem o fundamento tradicional, bastando que sejam respeitadas as características de fato de aceitação coletiva, anônimo ou não, e essencialmente popular.
4. Em face da natureza cultural das pesquisas folclóricas, exigindo que os fatos culturais sejam analisados mediante métodos próprios, aconselha-se, de preferência, o emprego de métodos históricos e culturalistas no exame e análise do Folclore.

De forma substancialista, o fato folclórico, parafraseando Durkheim, é identificado com as maneiras de pensar, sentir e agir do humano. A definição, ainda, amplia a abrangência do campo de estudos do Folclore: não apenas “espiritual” (portanto, também, material, por isso, não apenas oral), não apenas “tradicional”, não apenas “anônimo”, “essencialmente popular” (portanto, não exclusivamente popular)”. Apenas um critério excludente, o que opõe cultura transmitida pelo próprio povo da cultura difundida por núcleos institucionalizados da sociedade (VILHENA, 1997).

O caráter oral presente em algumas manifestações do folclore, além de não permitir datá-las, gera a ilusão do anonimato sobre sua produção, o que lhe conferem certo grau de “autenticidade”. Nisto, comumente, o folclorista aplica em seus estudos a teoria de que o folclore se desenvolveria, assim como o mito na teoria lévi-straussiana, “numa dialética de estruturas estáveis e múltiplas versões”. Determinados esquemas estimulam as semelhanças entre as versões, ao passo que a contingência de cada performance promove a “existência de infinitas variações daqueles esquemas. A “espontaneidade”, deste modo, aparece como atributo valorativo do folclore, que não estando sujeito a transitoriedade da moda é tudo aquilo que não é oficial.

Do ponto de vista da comunidade narrativa, que é ao mesmo tempo “criadora”, “fruidora” e “portadora” do folclore, diz Vilhena (1997, p. 275), não haveria problemas com a “autenticidade”, “por não haver versões originais, assim como a pretensa liberdade do “criador oral” desaparece se considerarmos (...) que justamente pela contingência de sua

criação, ele se encontra muito mais preso “às condições da produção” que o criador erudito”. Além disso, se na indústria cultural “circulação e produção” estariam fora do “controle” do “povo”, é preciso esclarecer que este “isolamento” é relativo.

Vilhena afirma (1997, p. 274): quando os conteúdos atribuídos a origens não populares são engajados na oralidade, adquirindo uma permanência na memória de um grupo social particular passaram pelo que podemos chamar de “tradicionalização”, processo pelo qual os conteúdos oriundos de núcleos institucionalizados de difusão cultural são “reinterpretados pelo povo, num processo inteiramente determinado por ele”. Do mesmo modo, a indústria cultural em sua produção racionalizada faz releituras das culturas populares para melhor adequação às demandas do mercado.

Segundo Vilhena (1997, p. 141), o conceito de “folclore nascente”, que, assim como o conceito de “tradicionalização” relativiza o próprio aspecto da tradição como principal característica das manifestações folclóricas, foi apresentado nos debates promovidos pelo I Congresso Brasileiro de Folclore. Esse conceito sugere que a origem de determinados fatos folclóricos possa ser testemunhada e/ou traçada pelo próprio pesquisador. Assim, indo de “encontro tanto às primeiras concepções românticas do folclore, que lhe atribuíam um “primitivismo”, constituindo-se, o mesmo, de tradições não modificadas no decorrer de milhares de anos; como às premissas do folclore evolucionista inglês que “definiam o folclore como composto essencialmente de “sobrevivências””.

É a dialética social e suas condições gerais, econômicas, sociais e políticas, que favorecem ao tipo de estrutura do folclore. Essas trocas variam de acordo com as “flutuações específicas, quantitativas e qualitativas, que as interagem nos grupos da sociedade”, estando o folclore inteiramente condicionado pela situação material e cultural no qual vive os agrupamentos humanos (CARNEIRO, 1965, p. 12).

Neste sentido, Carneiro (1965) afirma que, o folclore se institucionaliza como uma reivindicação sociocultural da humanidade. Em sua obra *Dinâmica do folclore*, ele identifica a atualidade e o poder de renovação da cultura folclórica. Isto, segundo o autor, se dá através da tradição, com a repetição e reinterpretação dos motivos simbólicos da cultura. Desse modo, o folclore é dinâmico e nada tem de morto, imutável ou parado, ele é mudança e está intimamente atrelado ao cotidiano social e cultural da vida humana.

Segundo George Stocking (apud VILHENA, 1997, p. 271), enquanto em algumas

nações europeias os estudos de antropologia se deram quase que unanimemente “sobre os “outros” de pele escura no império além-mar”, noutros povos a centralidade dos estudos antropológicos recaiu sobre o folclore, analisando a relação entre a alteridade interna e a construção da identidade nacional. A defesa de uma disciplina a partir do tema da alteridade “segue a clássica definição de Lévi-Strauss, segundo a qual “a antropologia não se distingue de outras ciências humanas e sociais por um objeto de estudos que lhe seria próprio”, mas por uma “maneira original de colocar os problemas”. Deste modo, por meio do critério científico na literatura antropológica e/ou na folclorística deve-se seguir o esforço legítimo de reconstituir uma totalidade perdida (VILHENA, 1997, p. 272).

Segundo Vilhena (1997, p. 253),

a dialética entre o nacional e o regional (...) não é com frequência explorada sistematicamente pelos folcloristas. Ela não aparece como um resultado de suas pesquisas desenvolvido em suas conclusões. Ao invés, ela funciona como um pressuposto implícito, que, por exemplo, dá sentido ao grande projeto de pesquisa que planejavam realizar se disputassem dos recursos institucionais necessários: o inquérito folclórico nacional.

A valorização do espaço e do contexto social fica clara na articulação dos folcloristas em torno de suas regiões de estudo. Como se pode ver, o que ocorre é certa “dialética entre o reconhecimento de uma diversidade e a suposição de uma unidade fundamental subjacente (VILHENA, 1997, 279)”. Nossos folcloristas investiram na noção de “continuidade”, que eles acreditavam encontrar na “espontaneidade” da cultura popular, para problematizar a relação entre a alteridade interna e o caráter da cultura nacional.

Filhos de uma sociedade que se formou a partir de grupos de origens culturais heterogêneas, com grandes contradições na sua organização social e em rápido processo de transformação, nas palavras de Cecília Meireles (apud VILHENA, 1997, p. 287), no Brasil, seríamos como “frutos amadurecidos à força, com uma casca que não corresponde à verdadeira polpa”. A noção de “continuidade” passa a ser valorizada por nos permitir, segundo Meireles (apud VILHENA, 1997), que não percamos “de vista a nossa verdade tal qual é”.

Neste percalço, os primeiros folcloristas brasileiros, desde Sílvio Romero, Amadeu Amaral e Mario de Andrade, formularam o que Roberto Da Matta chamou de

“fábulas das três raças”, em que uma equação das influências portuguesas, indígenas e africanas era proposta, como “produto histórico da “integração” dos estratos étnicos que compuseram a sociedade brasileira” (VILHENA, 1997, p. 159). No entanto, afirma Vilhena (1997, p. 290), o folclorismo no Brasil, em seu ápice, esteve preocupado com a problemática da “integração de estratos” e da “integração territorial”, contudo, sob o privilégio da “integração cultural”, e, deste modo, “não acreditando que tal integração vá apagar inteiramente essas diferenças”. Posteriormente, ficou a cargo das Comissões estaduais de folclore o dever de estudar e divulgar as peculiaridades folclóricas de cada região da nação.

Tanto para Florestan Fernandes como para Roger Bastide, este tipo de sincretismo cultural apenas “mascarariam a desigualdade social existente nas relações entre os estratos que compõem nossa sociedade”. Para Vilhena (1997, p. 283), os folcloristas teriam realizado “avaliações semelhantes a partir de premissas inversas, negando a “autenticidade” daquilo que lhes parecia excessivamente sincrético”.

Para Fernandes, diz Vilhena (1997), o folclore no Brasil apenas representaria o atraso na passagem de uma ordem tradicional para uma moderna, acreditando que o sincretismo ocorre somente nas comunidades mais rurais, à revelia disto, teríamos a continuação do preconceito racial, o que impossibilitaria a existência da “integração cultural” proposta pelos folcloristas.

Bastide (apud VILHENA, 1997), apoiando-se na teoria da arqueocivilização, proposta por Varagnac, representante europeu, sintomaticamente chama de “folclore artificial” aquilo que os folcloristas brasileiros chamavam de “folclore nascente”. Bastide (apud VILHENA, 1997, p. 164), apresenta o conceito de “folclore artificial” “como o resultado de recursos utilizados pela cultura dominante para incorporar ideologicamente índios e negros à sociedade colonial”.

Para Bastide (apud VILHENA, 1997), o triunfo do folclore católico sobre o folclore das entidades hostis dos índios, seria fruto da transformação social ocorrida no país. Este “folclore artificial” seria então o resultado de “ilhas culturais”, como nas “confrarias de negros”, produzidas por memórias que estariam fadadas ao esquecimento. Conforme Bastide (apud VILHENA, 1997), o importante é que socialmente a forma como se expressa o folclore é não integrada.

Entre os próprios folcloristas, também, houve restrições ao conceito defendido na Carta, principalmente por parte de especialistas europeus e americanos identificados com o sentido tradicional da palavra folclore. Apesar de a aceitação coletiva servir de parâmetro na definição aprovada no Congresso, o que de certa forma aponta para o espaço de tempo em que interagem os condicionantes para a folclorização de um novo costume, alguns autores assumiram o dever de posicionar-se contra as definições da carta. Saul Martins (1986) abraçou a causa e tomou as manifestações sancionadas pela tradição e advindas dos meios populares como os indicadores do fato folclórico.

O autor articula tradição e coesão, para ele, indispensáveis à formação de qualquer agrupamento humano. A coesão é uma unidade de espaço e de certo consenso de ideias. A tradição é uma unidade de tempo que serve para unir gerações e perpetuar a vida do grupo. Assim, mesmo os povos nômades podem assumir determinadas tradições, mas sem tradição não há coesão, conclui Martins (1986).

Para Martins (1986, p. 26-28), há duas acepções da palavra tradição: o “uso corrente do elemento cultural antigo” e o “processo de entrega da herança cultural de uma geração a outra”. Tendo “o poder de ligar o passado ao presente através da linguagem”, os seres humanos servem-se da tradição para unir as gerações e para tornar social a experiência individual.

O fato folclórico, diz o autor, deve ser estudado pelo exame do “móvel da ação que o criou”, assim como, pela análise da “fonte da qual provém” e o “destino” a que se segue. O *móvel* assinala os motivos pelos quais escolhe-se certa maneira de pensar, sentir e agir numa sociedade.

Em relação à *origem* do fato folclórico, Martins (1986, p. 29 e 30) cita Cascudo: “a criação ato individual, é transformada, ampliada, adaptada incessantemente através do uso e da memória popular, tomando forma, dividindo-se em variantes, obedecendo às exigências locais, psicológicas e naturais”. Neste sentido, Martins (1986, p. 30 e 31) subscreve uma lista com indicativos sobre a procedência cultural do fato folclórico e seu *destino*. Origem popular com circulação no próprio meio em que foi criado, origem erudita com aplicação em meio popular, origem popular e também uso no meio culto e granfino, origem popular e aceitação erudita e, por fim, origem ágrafa e emprego popular. Para o autor, o que há é uma espécie de hibridismo ou sincretismo nos elementos de dupla procedência.

Como aponta Martins (1986, p. 31),

A invenção é assim o primeiro ato ou resposta à necessidade. A repetição desse ato cria um hábito e sua permanência torna-se uso e passa, então, para o domínio coletivo. A continuidade do uso alarga-se em um costume, que abrange uma área social extensa. Todo costume se fixa numa tradição que, na área popular chega a constituir aquilo que chamamos de fato folclórico.

Martins (1986, p. 31) chama-nos atenção para o conceito de “tradição” e de “processo de folclorização”. Para o autor, “um fato se folcloriza quando se incorpora a tradição de um povo ou na medida em que abrange uma camada extensa da população – uma comunidade, uma região, um Estado”. Neste processo, diz Martins (1986), a tradição altera, acrescenta e dá certo anonimato ao fato folclórico.

As diferentes definições de folclore apontam a informalidade e a aceitação coletiva como suas principais características. Além disso, “dinâmica do folclore”, “folclore nascente”, “tradicionalização” e “processo de folclorização”, todos esses conceitos se amparam em noções de continuidade cultural e de compreensão da transmissão e modificação da cultura folclórica. Com isso, devemos aplicar ao estudo do Boi Juventude no Grande Pirambu as mesmas indagações que orientaram o debate sobre o Folclore, levantando questionamentos sobre a aceitação do Bumba meu boi na comunidade do Grande Pirambu e o processo de tradição desta prática na região.

4 CONSTRUÇÃO DO CAMPO DE PESQUISA

Neste capítulo são discutidos, primeiramente, alguns preceitos da Antropologia e da Etnografia, dialogando com alguns estudiosos que nos ajudaram a pensar sobre o método de pesquisa escolhido. Em seguida, é descrito o campo onde se desenvolveu a pesquisa, apresentando os sujeitos, o lócus, e analisando alguns fatos que surgirão a partir de minha presença enquanto pesquisador na comunidade do Grande Pirambu.

4.1 Contribuições epistemológicas da Antropologia: o método etnográfico e seus encaminhamentos metodológicos

Segundo Herskovits (1963, p. 28), a Antropologia é definida

como campo dinâmico da investigação que compreenderia a evolução total do homem e estudaria as variedades da cultura resultante das mudanças ao longo de dilatados períodos de tempo, a antropologia é histórica. Como ciência que trata de compreender as molas principais da conduta social, e o papel que a cultura desempenha na adaptação humana, é psicológica. Por último, como disciplina que considera a natureza e amplitude dos sistemas de valor a cujo amparo vivem os homens, o significado das metas que servem de guia a suas atividades, suas explicações do universo, e as relações entre as instituições e os que vivem de acordo com elas, é filosófica.

Todas as ciências, de uma forma ou de outra, subscrevem em seus objetos de estudo um sistema de ideais e valores que as caracterizam como abordagens específicas. Vejamos a Psicologia e a Sociologia, ambas ao abordarem seu objeto de estudos pretendem verificar a inserção e as influências do mesmo na organização da personalidade e da sociedade, respectivamente. Seguindo outro viés, a Antropologia intenta compreender a influência dos aspectos históricos, psicológicos e filosóficos, que circundam a vida do humano, para a organização da cultura.

Para Geertz (1989), o ser humano encontra-se envolvido em todas as suas dimensões, a um emaranhado de teias formadas e constantemente reelaboradas por

significados simbólicos tecidos pelo próprio homem, e mais tudo aquilo que foi construído e moldado por ele. Algo que não se perdeu e não se perderá na Antropologia é a sede do antropólogo de ir a campo, e de buscar por ventura o “estranhamento”. Embora tenhamos reconhecidos hoje os avanços proporcionados pela discussão epistemológica da disciplina, há de se entender que o que fundamenta o arcabouço teórico da ciência antropológica resulta das experiências de “estar lá”, de ir a campo e depois ter que apresentar suas conclusões textualizadas sobre a cultura investigada, quando, então, se interpõem o homem e a ciência, assim como, a realidade e o investigador, com seu ponto de vista e aquilo que deva estar arraigado ao seu pensamento e método. Afinal, a pesquisa interpretativa da cultura tem como objetivo tirar grandes conclusões a partir de pequenos fatos que estão densamente entrelaçados na realidade vivida pelas comunidades investigadas.

O que o etnógrafo enfrenta, de fato, é uma multiplicidade de estruturas conceituais complexas, muitas delas sobrepostas ou amarradas umas às outras, que são simultaneamente estranhas, irregulares e implícitas, e que ele tem que, de alguma forma, primeiro apreender e depois apresentar (GEERTZ, 1989, p. 20).

Ao analisar a tarefa do etnógrafo o exemplo da piscadela é utilizado por Geertz (1989). Para ele, uma piscadela só é uma piscadela verdadeira para quem tem algum segredo particular com alguém, senão seria apenas convenção. Para fazer antropologia, diz o autor, deve-se estudar nas comunidades; estabelecendo relações, selecionando informantes, induzindo-os a falar, mapeando campos, transcrevendo textos, realizando anotações, descrevendo contextos, tomando notas, etc. O antropólogo, por meio do método etnográfico, inscreve o discurso e os fatos sociais para análise na posteridade, desse modo, como poderia o mesmo não estar atento aos seus informantes, àquilo que diz respeito à sua “piscadela”? Como podemos, então, através da antropologia chegar a um tipo de conhecimento sistematizado sobre a cultura?

Malinowski (1978, p. 20), em seu clássico sobre os habitantes da Nova Guiné, diz que, na ciência antropológica os princípios metodológicos podem ser agrupados em três unidades: 1. “O pesquisador deve perseguir objetivos genuinamente científicos e conhecer os valores e critérios da etnografia moderna”. 2. “Deve o pesquisador assegurar boas condições de trabalho, o que significa, basicamente, viver entre os nativos”. 3. “Deve ele aplicar certos métodos especiais de coleta, manipulação e registro de evidência”.

As implicações epistemológicas da Antropologia, também, não passaram despercebidas por Roberto Cardoso de Oliveira, em *O trabalho do antropólogo*. Logo no primeiro capítulo o autor questiona-se sobre as principais “faculdades do entendimento” sociocultural, assinalando que, estas são responsáveis, através da percepção e do pensamento, por elaborar um tipo de conhecimento próprio das disciplinas sociais, constituindo aquilo que se convencionou chamar de teoria social. Conclui o autor: se for destas “faculdades do entendimento” ou dos atos cognitivos decorrentes delas que nos permitimos construir o saber, cabe, então, compreendermos a natureza epistêmica que condiciona “a investigação empírica tanto quanto a construção do texto” antropológico (OLIVEIRA, 1998, p. 18).

Quando nos indagamos sobre o que deveríamos eleger como categorias fundamentais do trabalho do antropólogo, poderíamos iniciar com a investigação de como se dá e o que resulta da interação entre pesquisador e pesquisado na construção do resultado final do trabalho. Ou, com a reflexão sobre o que permanece e o que muda na comunidade investigada após a saída do pesquisador. Ou, identificando em que nos apoiamos para compreender a cultura que estamos investigando. Mas, com vistas na clássica divisão dos estudos em campo e gabinete, “estando lá” e “estando aqui”, Oliveira (1998) elege o olhar, o ouvir e o escrever como as “faculdades” imprescindíveis no “métier” do antropólogo. Trataremos agora de refazer este caminho apontado por Oliveira.

Convém assinalarmos que toda pesquisa quando almeja ir ao campo já alterou o olhar do olho que olha o objeto. Assim ocorre uma espécie de refração sobre o fenômeno empírico que altera ou constrói todo o objeto, nosso olhar demonstra aparecer previamente alterado pelo modo próprio de visualizar o objeto. Posto isso, Oliveira (1998, p.19) aponta-nos o seguinte caminho: através da lente que se deseja ver devemos lançar outro olhar, um “olhar etnográfico”, desta vez, um olhar disciplinado e “devidamente sensibilizado pela teoria disponível” no constructo histórico da Antropologia. Como não se pode alcançar a objetividade ou mesmo apreender o vivido pela lente do outro, cabe ao pesquisador examinar também sua lente, apresentando suas “especificações” e sua “tradução” do que “vê”. O “olhar etnográfico” não é e nunca poderá ser um olhar qualquer, para além da descrição estética.

O olhar não satisfaz a gênese antropológica e assim como ele o ouvir também está condicionado; seja pelo “paradigma no interior do qual o pesquisador foi treinado”, seja pelo “corpus teórico de sua disciplina”. Ademais, é preciso além de olhar e ouvir o que os nativos fazem ter a plena compreensão do sentido que eles atribuem àquilo que fazem, e ainda, deve

saber o antropólogo dar uma significação ao fenômeno que ele apenas observava. Por isso, a busca pelo “modelo nativo”, ou seja, pelas “explicações fornecidas pelos próprios membros da comunidade investigada”, relativizando assim os pontos de vista que se manifestam na interculturalidade da relação entre o pesquisador e o pesquisado (OLIVEIRA, 1998, p. 22).

Além disso, “há de se saber ouvir”, mas, nesta procura pela voz do outro o pesquisador será capaz de criar um campo de interação totalmente ilusório; ou porque traz respostas imbricadas nas perguntas, ou porque faz perguntas pontuais num certo tom de autoridade, ou porque exerce outro tipo de poder qualquer sobre o informante. Por isso é preciso por o nativo no papel de interlocutor, criando, assim, um verdadeiro “encontro etnográfico”, no qual se confluem pesquisador e nativos trocando experiências. Tal interação, na qual nativo e pesquisador encontram-se como interlocutores, convencionou-se chamar pelos antropólogos de “observação participante”, que juntamente com a “relativização” passou a compor o quadro epistemológico da disciplina (OLIVEIRA, 1998, p.22).

Oliveira (1998, p. 24) argumenta que, apesar de algumas vezes ter sido acusada como geradora de hipóteses, a “observação participante” revela seu verdadeiro valor ao captar, “aquilo que um hermeneuta chamaria de “excedente de sentido”, isto é, as significações”, trazendo daí os dados que escapam a qualquer tipo de teste.

Se em relação ao trabalho de campo das pesquisas antropológicas nos deparamos com questões epistemológicas sobre olhar e ouvir, reconhecendo o ato cognitivo lançado por aquelas “faculdades do entendimento” ao objeto da pesquisa, no que se refere ao ato de escrever o texto final da pesquisa “a questão do conhecimento torna-se um tanto ou mais crítica” (OLIVEIRA, 1998, p. 25). Afinal, fazer pesquisa antropológica é estar em meio às discussões da área. É estar “no interior de uma “comunidade de comunicação” e de “argumentação”” (OLIVEIRA, 1998, p. 26).

Neste sentido, García Canclini (2005, p. 39), apoiando-se em Cuche, lança dura crítica ao relativismo cultural como paradigma antropológico. Segundo o autor, “observou-se criticamente que o reconhecimento sem hierarquias de todas as culturas como igualmente legítimas implica uma indiferenciação que as torna incomparáveis e incomensuráveis”. Dos processos de diferenciação, da “tensão entre o próprio e o alheio”, diz, passamos da cultura ao cultural. Noutras palavras, da atuação a identificação. Canclini (2005) propõe assim a interculturalidade como patrimônio. Para falar de diferença, diz ele, não poderíamos partir de

uma teoria da desigualdade, muito menos de enfoques particularizados ou dogmas pré-estabelecidos, mas sim de sua complexidade étnica ou de sua nacionalidade efetiva. Da afirmação das diferenças, diz, nos inserimos em sistemas nacionais e transnacionais de trocas para corrigir a desigualdade social, que, por sua vez, se encontra potencializada por fatores de ordem econômica e material.

Além da diversidade cultural temos que levantar as questões sobre a desigualdade social entre grupos e classes. Ao nos relacionarmos uns com os outros passamos a interculturalidade, quando, então, as fronteiras entre os diferentes se alargam tornando mais instáveis as características que delimitam uma identidade social. As diferenças estão sob as exigências do grau de desigualdade social entre os povos. Isto, num tempo em que a interculturalidade se mundializa, e absorvido pela teoria crítica do capitalismo em rede, Canclini (2005) chama-nos a atenção para os problemas da conexão e desconexão de determinados grupos ao fenômeno da globalização.

A sociedade está estruturada em dois tipos de relações: as de força, correspondentes ao valor de uso e ao de troca; e, dentro delas, entrelaçadas com estas relações de força, há relações de sentido, que organizam a vida social, as relações de significação. O mundo das significações, do sentido constitui a cultura (BOURDIEU apud CANCLINI, 2005, p. 41).

Apoiando-se em Bourdieu, Canclini (2005) afirma, há quatro tipos de valor: valor de uso e valor de troca e, ainda, valor signo e valor símbolo, que reunidos permitem diferenciar o socioeconômico do cultural. Neste sentido, segundo Canclini (2005, p. 41), “pode-se afirmar que a cultura abarca o conjunto dos processos sociais de significação, ou, de um modo mais complexo, a cultura abarca o conjunto de processos sociais de produção, circulação e consumo da significação na vida social”.

Canclini (2005) aponta quatro vertentes na antropologia que consideram ao mesmo tempo o sociomaterial e o significante da cultura. Para ele cada uma das quatro tendências se complementa em relação de reciprocidade. A primeira tendência vê a cultura como a instância em que cada grupo organiza sua identidade, ressaltando assim os repertórios culturais de cada grupo, mas, que, de maneira nenhuma tem focado seus estudos sobre os contextos globais de socialização. Numa outra tendência a cultura é vista como uma instância simbólica da produção e reprodução da sociedade. Como diria Bourdieu (apud CANCLINI,

2005, p. 46), deveríamos, segundo esta corrente entender, “a cultura como espaço de reprodução social e organização das diferenças”. A terceira tendência, diz Canclini (2005, p. 46), “fala da cultura como uma instância de conformação do consenso e da hegemonia, ou seja, de configuração da cultura política e também da legitimidade”. E, por fim, a quarta tendência “é a que fala da cultura como dramatização eufemizada dos conflitos sociais”, como dramatização simbólica, como teatro ou representação, arte ou esportes. Os embates nestas fronteiras nos alerta, enquanto pesquisadores, professores, líderes comunitários, etc, para que possamos assumir uma política afirmativa das diferenças culturais, mas também uma postura de enfrentamento a desigualdade social latente no mundo.

Retomando Oliveira (1998), podemos dizer, após essa breve investida sobre as argumentações propostas por Canclini (2005), que, escrever, ato que se dá no gabinete, é um forte exercício da memória. Temos que levar em consideração que dos dados levantados durante a pesquisa de campo restará no texto final sua confrontação dialética com o sistema conceitual da antropologia. E, do que poderíamos ter de inconclusivo na polifonia de vozes contidas nos textos antropológicos, temos, dentre vozes nativas, a voz moral, política e epistemologicamente delicada do antropólogo, que deve se lançar à dialética entre o cultural e o social.

Para Oliveira (1998, p. 27), o que realizamos na “cultura antropológica”, além da tradução da “cultura nativa”, é a sua interpretação “balizada pelas categorias ou pelos conceitos básicos constitutivos da disciplina”. Segundo Oliveira (1998, p. 28), “talvez o que torne o texto etnográfico mais singular, quando o comparamos com outros devotados à teoria social, seja a articulação que busca entre o trabalho de campo e a construção do texto”. A antropologia, nesta expedição, busca interpretar ou compreender “a sociedade e a cultura do outro “de dentro”, em sua verdadeira interioridade” (OLIVEIRA, 1998, p. 34). Na textualização da pesquisa o que está em jogo para o autor / pesquisador é sua intersubjetividade, ou seja, a sua subjetividade que sai em busca do reconhecimento no outro para tornar-se menos ingênua. A imagem ótica refratada, aplicada por Oliveira (1998) sobre as questões do olhar, do ouvir e do escrever, facilita o reconhecimento numa epistemologia própria à ciência antropológica, favorecendo correspondentemente o desenvolvimento de um “olhar etnográfico”.

Estive em seis bairros populares durante minha pesquisa de especialização, dentre os quais, o bairro Pirambu, na cidade de Fortaleza, foi o que mais me chamou a atenção,

levando-me a retomar a atividade de investigação neste lugar. Com elevada densidade demográfica é comum observarmos uma grande quantidade de crianças brincando livremente nas ruas do bairro. Compartilha-se entre vários adultos a ideia de que a infância no Pirambu deve estar viva e atrelada à brincadeira.

Anterior ao desenvolvimento desta pesquisa havia reiniciado a investigação sobre os estudos da criança, quando revisitei o Grande Pirambu. Buscava naquele momento continuar estudando o lúdico, desta vez, fixando meu lócus naquela área. Contudo, observei a existência de vários grupos sociais destinados a promover uma ocupação do tempo de crianças e adolescentes na comunidade. Quando, então, surgiu a oportunidade de estreitar relações com o “Boi Juventude”, grupo cultural de Bumba meu boi que serviu de base para a presente discussão. Conviver com seus membros e compreender o folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu foi o objetivo principal deste trabalho, daí a escolha pelos modelos de pesquisa anteriormente discutidos.

A Antropologia serve de base para a construção desta pesquisa, que visa observar e pensar o folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu. O “boi”, nesta região da cidade de Fortaleza, permanece vivo na vida cultural da comunidade. São vários grupos que realizam suas atividades tomando como eixo o Bumba meu boi. Além dos avanços promovidos na contemporaneidade destas manifestações, a tradição do “boi” segue os preceitos da memória, colocando em pauta, através da arte e do lúdico, uma série de questões ligadas à história e a psicologia coletiva de nosso povo.

Considero a presença marcante do Pirambu no imaginário social dos fortalezenses de extrema importância para o desenvolvimento desta pesquisa, pois, juntamente com o conteúdo dos trabalhos acadêmicos já produzidos sobre o lugar, conhecer o folclore do Bumba meu boi na região nos fornece material crítico e contemporâneo sobre a dinâmica sociocultural da cidade de Fortaleza.

4.2 Descrição do campo de pesquisa

Neste subitem do capítulo far-se-á a descrição do campo de pesquisa, para isso, foram realizados o levantamento dos sujeitos envolvidos no estudo, a contextualização

histórica e social do lócus em que se desenvolveu o trabalho e, ainda, a discussão sobre os procedimentos metodológicos empregados na investigação. A autorização para o uso das imagens e para a revelação dos nomes dos sujeitos envolvidos nesta pesquisa foi consentida pelos mesmos, ou por um de seus responsáveis.

4.2.1 Os sujeitos da pesquisa

Os sujeitos da pesquisa estão ligados ao Grupo Cultural Boi Juventude e ao folclore do “boi” no Grande Pirambu, dentre eles pessoas de todas as idades e gênero, desde brincantes novatos até os veteranos na “arte” do “boi”; ajudantes, líderes de grupos, etc.

Figura 1 - Caracterização dos integrantes segundo identificação, idade, função no folgado e relação com o mestre do Boi Juventude.

NOME	IDADE	FUNÇÃO EM RELAÇÃO AO BOI	RELAÇÃO DE PARENTESCO COM MESTRE ZÉ CIRO
Zé Ciro	53	Vaqueiro	
Dona Lourdes	50	Organizadora e brincante	Esposa
André		Batuqueiro e operador de som	Filho
Elineudo	19	Batuqueiro e cantor	
Silvino		Batuqueiro	
Átila		Batuqueiro	
Derivando	23	1º galante cordão azul	Filho
Stênio	20	Capitão	Filho
Robertinho	22	Brincante	
Uanderson	15	2º galante cordão azul	
Mateus	18	Rei	
Stephanie	26	Rainha	Filha
Sídio	25	Tesoureiro da Associação	Genro
Andrevânia	27	Brincante, organizadora	Filha
Ceci	73	Cigana	
Pai João	20	Brincante, organizador	
Andrew	05	Capitãozinho	Neto
Caiane	03	Princesinha	Neta
Erick	05	Vaqueirinho	Neto
Eduardo	30	Ajudante	
Bê	16	1ª galante cordão vermelho	
Aderenice	26	Ex-brincante, rainha	Filha
Lêda	20	Galante do cordão vermelho	
Orliane	17	Galante do cordão azul	
Brena	16	Galante do cordão vermelho	
Edilaine	17	Galante do cordão vermelho	
Hermin	13	Vassalo	
Negão	10		

Adriana	22	Princesa	
Pedrim	09	Pastorzinho	
Nino	15	Galante do cordão azul	
Gisele		Galante do cordão vermelho	
Gui		Índio	
Gielson	05	Índio	
Zé Pio	65	Mestre do Boi Ceará	Irmão
Deusdete		Mestre do Boi Tirol	
Devidson		Ex-brincante	

Fonte: Elaborada pelo autor.

Boa parte dos brincantes do Boi Juventude mantém alguma relação de parentesco entre si. Tal fato é característico de muitos grupos folclóricos, o que revela a importância da proximidade de pessoas de diversas gerações etárias para a preservação e transformação do folguedo.

Nem todas as pessoas envolvidas na pesquisa tiveram falas sendo contempladas neste trabalho, contudo, cada um dos sujeitos que foi observado teve fundamental importância para a compreensão geral da situação do grupo. Alguns dos informantes foram considerados em fotos, filmagens e/ou no enriquecimento dos detalhes divulgados na descrição do corpus. De certo modo, todos estão inseridos no mesmo contexto cultural, e, suas experiências em relação ao Bumba meu boi são peculiares, o que nos permite reuni-las no contexto da pesquisa. No próximo capítulo será abordado mais especificamente como se constitui o Boi Juventude e o folclore do “boi” na região.

4.2.2 O lócus da pesquisa: O Grande Pirambu

A ocupação da área que hoje chamam de Pirambu teve início por volta de 1932, quando vários retirantes advindos do meio rural, fugidos da seca que assolava o Ceará, ao chegarem a Fortaleza são deslocados para as praias da costa oeste da cidade, sob a finalidade política de higienizar socialmente o centro da capital. O Governo da época concebia o Pirambu como “depósito” de diversos tipos de pessoas até então “marginalizadas” pela sociedade. Além dos flagelados, contagiosos acometidos de tuberculose, pescadores, operários, lavadeiras, prostitutas e desocupados passaram a habitar a região (CAVALCANTE, 2000).

No período de 1950 a 1962 foi de extrema importância à atuação conjunta do Partido Comunista e da Igreja Católica no enfrentamento da miséria social que assolava o Pirambu, culminando este processo com “A grande marcha do Pirambu”, que reuniu mais de 20 mil pessoas reivindicando a desapropriação das terras da região e a melhoria da qualidade de vida de seus moradores. Em 1962 é assinado, por Tancredo Neves e Virgílio Távora, documento que oficializa a desapropriação da área do Pirambu para melhoramento habitacional deste grande centro de população local.

No ano de 1992 ocorre a criação do Centro Popular de Pesquisa, Documentação e Comunicação – CPDOC, na comunidade do Pirambu. Espaço que até os dias atuais tem como objetivo possibilitar às gerações, do presente e do futuro, conhecer e vivenciar a história do bairro (CAVALCANTE, 2000).

Mesmo diante da luta construída pelos moradores em prol de melhorias para o bairro, o Pirambu permanece de forma negativa no imaginário do fortalezense. Ademais, os problemas socioambientais, a violência e a baixa qualidade das moradias permanecem constituindo significados sobre o Pirambu. Em 2006, o Pirambu era apontado pelo IBGE como um dos bairros de maior densidade demográfica da cidade de Fortaleza, ocupando 2,73% da área da capital com aproximadamente 19 mil habitantes. Assim apresentava um adensamento demográfico na faixa de 266, 43 hab/km², com números bem acima da média estadual (0,019 hab/km²) e da nacional (19,9 hab/km²) (SILVA, 2006).

Por volta de 1930, o Grande Pirambu consistia nas áreas que hoje compõem os bairros Pirambu, Cristo Redentor e Barra do Ceará. No fim dos anos 1980 o Grande Pirambu era apontado como uma das maiores favelas do Brasil, ficando atrás somente da favela da Rocinha, no Rio de Janeiro. Para Silva (2006, p. 44), o Pirambu hoje se reduz ao bairro Nossa Senhora das Graças, sendo “limitado ao norte pelo oceano Atlântico, ao sul pela Avenida Presidente Castello Branco (Leste-Oeste), ao leste pela Rua Jacinto de Matos (antigo Kartódromo) e ao oeste pela Avenida Pasteur”. Contudo, convencionou-se chamar de Pirambu um conglomerado de comunidades carentes composto pelas seguintes localidades: Tirol, Cristo Redentor, Nossa Senhora das Graças e Quatro Varas, além de uma série de comunidades menores, tais como: Cacimba dos Pombos, Areia Grossa, Coqueirinho, etc.

Geograficamente a região do Grande Pirambu está localizada a beira-mar, suas ruas na grande maioria estão distribuídas entre morros e variam muito quanto à largura,

identificando-se desde ruas principais a becos e ruelas que não permitem acesso a automóveis. As moradias vão desde casas duplex a barracos construídos de papelão, de madeira e, até mesmo, de latas de ferro, havendo grande precariedade no que diz respeito ao saneamento básico. Muitas crianças são criadas por avós, ou tios, ou mães e pais solteiros, o que de maneira nenhuma exclui as famílias nos padrões tradicionais. Numa mesma moradia avistamos famílias de 5, 7, 9 e até 12 pessoas.

A pesca, os trabalhos de corte e costura, e o comércio são tidos, ainda, como suas principais fontes de renda. A aproximação da criança do Pirambu com o mundo do adulto é extrema, sendo facilmente avistadas crianças desempenhando ofícios remunerados; desde vendedores ambulantes, entregadores de compras em pequenos comércios, ajudantes de ferreiro, trabalho doméstico de auxílio às famílias e, até mesmo, pequeno biscates no tráfico de drogas. É costume durante a noite os moradores sentarem-se nas calçadas, quando estas existem, e/ou nas ruas. Enfim, o Pirambu vem sendo ocupado e constituído historicamente na luta cotidiana das classes populares. Como sabemos o enquadramento antropológico de uma geração depende da realidade social da mesma.

4.2.3 Os procedimentos metodológicos da pesquisa: a aproximação e interação do pesquisador no campo

Como antevimos, a escolha pelo método de cunho etnográfico advém da necessidade de se obter explicações a respeito do tema investigado a partir dos próprios membros da comunidade em pauta. No caso desta pesquisa, na voz dos brincantes do Boi Juventude e de outras pessoas envolvidas com o folclore do Bumba meu boi na região do Grande Pirambu, na cidade de Fortaleza. Segundo Bogdan e Biklen (1994), são a observação participante e a entrevista em profundidade as estratégias mais representativas deste tipo de investigação qualitativa, que pode ser associada à coleta de fotos, filmagens e outros tipos de registro.

Segundo Matos (2002, p. 59), a observação participante

é uma modalidade de observação em que o pesquisador ou já é membro do grupo sobre o qual faz a pesquisa (natural), ou passa a fazer parte do grupo (artificial) para

melhor coletar os dados, tendo acesso a estes em primeira mão, assim como aos que são considerados sigilosos para as pessoas externas.

O Boi Juventude trata-se de um grupo de “boi”, um grupo de Bumba meu boi, que mantém sua sede no Grande Pirambu, onde reside a ampla maioria de seus integrantes. Depois de passar algumas vezes pelos ensaios que ocorriam ao ar livre decidi parar e conversar com algum membro do grupo, àquela altura já estava decidido que o Bumba meu boi deveria fazer parte desta investigação. O Boi Juventude não somente fez parte como foi a “peça” fundamental desta dissertação. Lembro-me bem quando fui recebido por Sídio e Zé Ciro numa pequena sala amontoada de instrumentos musicais, armários e dois computadores. Tudo ocorrendo às pressas, mas, mantiveram o devido cuidado com aquela pessoa, até então, estranha. O ensaio ocorria lá fora, abordei alguns brincantes que me orientaram a procurar pelo Sídio. O próprio Zé Ciro, que mais adiante se revelará como a principal liderança do grupo, me levou à presença de Sídio, atrasando o início do ensaio. Eu queria realizar uma pesquisa e aquele foi o momento em que reconheci a sede do grupo, localizada numa casa comum no cenário da rua, sem destaques ou qualquer tipo de identificação em particularidade com a figura do “boi”.

Sídio, logo, começou a falar sobre o Boi Juventude e de como eles estavam engajados na busca pelo financiamento do grupo, através de concorrência em editais de políticas públicas e entre as atividades culturais apoiadas pela iniciativa privada e por outras organizações populares. Ainda, naquele primeiro encontro, foi colhida uma grande quantidade de informações sobre o Boi Juventude. A mim foram mostradas fotos, filmagens e vários tipos de documentos produzidos pelo próprio grupo, com vários materiais publicados na internet.

Passei a frequentar os ensaios e a conversar com algumas pessoas, tendo sido, inicialmente, bastante convidativos André e Zé Ciro, sempre dispostos a tirar minhas dúvidas sobre o grupo e sobre o Bumba meu boi. Contudo, a aproximação com o restante do grupo era pouca e senti, durante alguns episódios, nos quais estive bem engajado, certo conflito por conta da minha presença. Por várias vezes solicitei ter acesso a documentos oficiais do grupo, tais como: cadastro dos brincantes, fotos mais antigas e atas de criação da associação empresarial por eles criada, mas, sempre com desvios de conversa e promessas de que teríamos tempo destinado a isso posteriormente. O argumento utilizado era quase sempre o de enfado por conta de um dia inteiro de trabalho, visto que, muitas vezes, as visitas eram

realizadas no período da noite, horário em que a pessoa responsável pelos documentos chegava do emprego. Estive sempre ciente de que minha presença ali seja como pesquisador ou batuqueiro resultaria em reposicionamentos de hierarquias dentro do próprio grupo. Mesmo assim, não deixei de frequentar os ensaios na sede do “boi”. E, posteriormente, fui consturando meu acesso a tais dados por meio de outras pessoas do grupo que, também, mantinham relação com o acervo do Boi Juventude.

Quando passei a tocar instrumentos de percussão durante os ensaios, primeiramente o pandeiro e, logo em seguida, caixa e zabumba, buscando efetivar uma observação participante com o grupo investigado, surgiram efeitos positivos para a pesquisa, visto que, outros brincantes começaram a interagir ainda mais comigo. Átila e Elineudo, principalmente, por fazerem parte da “banda”, mantiveram uma relação mais direta. Geralmente, me passando noções sobre o andamento rítmico da banda, mas, também, tirando minhas dúvidas sobre a evolução da própria banda até chegarem àquela dada formação e conformação musical. A partir daí passei a acompanhar o grupo em apresentações dentro e fora da comunidade, mas nunca assumindo a percussão durante as apresentações, realizando este trabalho somente durante ensaios. Mesmo porque, estive sempre observando o grupo, tirando fotos ou produzindo filmes, e, conversando com pessoas do público e acompanhantes do Boi Juventude.

A iniciação na parte musical do “boi” proporcionou a mim outros canais de interação com o Boi Juventude, foi da escuta das vozes de seus brincantes que me vi disposto a realizar um resgate antropológico da cultura do “boi” no Grande Pirambu da contemporaneidade. Stênio e Derivandro, filhos do mestre Zé Ciro, foram duas figuras extremamente importantes na pesquisa. Os dois assumiam papéis na parte teatral e dançavam muito bem, assumindo a liderança do grupo em várias ocasiões. Ademais, aprendi a diferenciar e a cadenciar os ritmos ora tocados no Bumba meu boi e, também, a elaborar variações na cadência e melodia das batidas. Ao todo estive presente em cerca de 30 ensaios, 7 apresentações, duas “matanças”, uma gravação, uma oficina e vários momentos do cotidiano da família de Zé Ciro e amigos, na sede do Boi Juventude. Além de acompanhar musicalmente o grupo nos ensaios, toquei pandeiro durante a “matança” de 2012, que é uma festa comunitária realizada pelo próprio grupo todos os anos, mais tarde retomaremos a discussão sobre este aspecto da cultura do “boi”.

Chegar até o local onde se dava a pesquisa foi outro problema a ser enfrentado. De forma geral, vários lugares me serviram de ponte para buscar as informações que necessitava para a pesquisa. A observação e a participação nos ensaios e apresentações, as entrevistas realizadas na casa de alguns dos brincantes, a interação social nas comunidades e nos clubes nos quais estive presente, juntamente, com o Boi Juventude, condicionaram o ambiente desta pesquisa. Logicamente, cada lugar influenciou sobremaneira a fala dos informantes e sua maneira de expressar-se, revelando que os momentos de confraternização eram os mais prazerosos para os brincantes. Foi na sede do grupo o lugar no qual ocorreu a maior parte do trabalho, ali, de certo modo, várias trocas de conhecimento foram exemplificadas e/ou ilustradas com algum tipo de material anteriormente confeccionado pelo grupo. Peças como roupas, adereços e material impresso, foram a mim mostrados durante os diversos momentos da pesquisa. Os informantes agiam como quem sente a necessidade de comprovar as coisas das quais estão falando.

O local em que se deu a investigação é revelado, no decorrer deste texto, sempre em que a informação nos remeter a algum contexto em específico. Por exemplo, quando falamos sobre a sede do “boi” onde moram cerca de quatorze pessoas entre familiares de Zé Ciro e Dona Lourdes, e mais os amigos que passaram a compor ao que hoje se chama de “família do Boi Juventude”. A distância entre minha residência e a sede do grupo é de cerca de 2,5 Km. Fiz e faço esse percurso, ainda hoje, a pé, de bicicleta, em ônibus ou em automóvel particular, dependendo da disposição de tempo e atitude em cada dia. Todo esse empreendimento foi custeado por mim e motivado por meu interesse em tornar-me mestre em educação. Além de ter tido o prazer de pesquisar algo que gosto e que faz parte da cultura do lugar onde moro, devo dizer que redesenhar o constructo teórico desta dissertação proporcionou um encontro de saberes originalmente importantes à minha formação acadêmica e humana, na medida em que reconheci aí parte de minha infância e juventude e, ainda, conheci pessoas e metodologias de trabalho totalmente diferentes daquelas que aprendemos a conviver nos bancos da Escola e da Universidade.

A variação do ambiente em que se deu a pesquisa permitiu-me ampliar a compreensão sobre a dinâmica do Bumba meu boi. A inspiração no método de pesquisa etnográfico auxiliou e muito minhas formas de abordar cada um dos sujeitos, sempre refletindo sobre a importância das trocas efetivas de saber entre o pesquisador e o pesquisado, sempre caminhando na busca de um novo tipo de conhecimento.

Andre (apud MATOS et al, 2002) identifica algumas das características das pesquisas etnográficas, como: o uso da observação participante, da entrevista intensiva e da análise de documentos; a flexibilidade para modificar os rumos da pesquisa; a ênfase no processo, e não nos resultados finais; a visão dos sujeitos pesquisados sobre as suas experiências; a não-intervenção direta e intensiva do pesquisador sobre o ambiente pesquisado; a variação do período, que pode ser de semanas, meses e até de anos; a coleta dos descritivos, transcritos literalmente para utilização, etc.

Além de entrevistas abertas, foram realizadas entrevistas semiestruturadas, que viabilizaram a discussão de determinados temas-chave da investigação. Segundo Bogdan e Biklen (1994), este tipo de entrevista são, também, conhecidas como “não-estruturada” ou “aberta”, “não-diretiva” ou, ainda, entrevista “de estrutura flexível”. Essa técnica de coleta de material utilizada na pesquisa de campo foi primordial para deixar registradas as várias falas que nos serviram de embasamento para as análises descritas no próximo capítulo deste trabalho. Todas as entrevistas foram gravadas e se encontram a disposição para pesquisas futuras.

Segundo Matos (2002, p. 61-62), esse tipo de técnica, desenvolvida através de entrevistas, permite o contato direto do entrevistador com o entrevistado, abrindo mais espaços para o esclarecimento de dúvidas. Após a leitura das entrevistas e sua confrontação com outros dados é realizada a análise das informações coletadas “para a criação de um novo conhecimento”.

Em várias entrevistas as perguntas iam surgindo da própria resposta dos entrevistados, mas, estive sempre consciente do objetivo proposto, investigar o folclore do “boi”, daí a busca por orientar-me e reorientar-me nas entrevistas a partir da sistematização e anotações que vinha fazendo em diário de campo. Neste movimento selecionava determinadas categorias que a certa altura vinha enfatizando temas específicos a cada novo período da pesquisa. A dança, os versos, o ritmo, os personagens, o calendário do “boi”, as histórias do Bumba meu boi na região e a situação social dos brincantes do Boi Juventude foram-se revelando a cada novo encontro. Além do diário de campo que me serviu para confrontar, memorizar e sistematizar essas informações, várias vezes retornei até aos sujeitos para confirmar dados, esclarecer dúvidas e colher novos elementos acerca do que vinha sendo analisado. A fotografia, a filmagem e a gravação de som foram utilizadas nos momentos mais propícios para tal, visto que a presença de aparelhos tecnológicos e, até mesmo, a presença do

pesquisador no campo já alteram a qualidade dos dados. As crianças eram as mais afetadas pelo aparato tecnológico, sempre procurando serem filmadas ou ouvidas. Tentei me basear ao máximo em gravações de voz e imagens que não propiciassem a perda da originalidade das ações, utilizando-me de vários vídeos e fotos produzidas pelos próprios membros do Boi Juventude, averiguando como o grupo se “autoenxerga”. Muito material do Boi Juventude, também, é encontrado na internet e me serviu de base para alguns insights.

Será utilizado somente o prenome, ou alcunha, na exposição dos dados oriundos das fontes orais. Neste sentido, chamo atenção para o que alguns autores chamam de “autoridade compartilhada”, quando o pesquisador, juntamente, com os pesquisados passam a decidir os rumos da pesquisa (VON SIMSON, 2010). Por isso busquei desenvolver a confiança dos membros do Boi Juventude em relação à pesquisa, trazendo responsabilidade para os mesmos em relação ao resultado da investigação. Assim, a linguagem científica que trabalhamos perseguiu uma forma mais facilmente compreendida, até mesmo, para que o resultado da investigação servisse ao grupo pesquisado como forma de empoderamento em suas lutas sociais.

Os dados coletados por meio das entrevistas, fotos, filmagens e anotações realizadas em diário de campo foram observados, manipulados e sistematizados de acordo com a origem histórica do bumba meu boi no Grande Pirambu e sua relação com a criação e o desenvolvimento do Boi Juventude neste cenário. Outro fator importante ressaltado na leitura dos dados da pesquisa foi o modo como o Grupo Cultural Boi Juventude constrói a peça do bumba meu boi, as interações para sua organização e ainda a base cultural que permeia as danças, cantos e adereços utilizados pelos brincantes. Tais elementos nos ajudaram a pensar na construção da identidade do Boi Juventude, que é resultado, também, dos conflitos com outros sujeitos e grupos envolvidos na temática do bumba meu boi. Também foi importante para a compilação e discussão dos dados originados nesta pesquisa o processo de mudança visualizado em várias instâncias do folguedo, tais como os passos nas danças, a produção das músicas, etc. Na análise e discussão dos dados as vozes do pesquisador, do nativo e ainda as fotografias dos sujeitos e produções culturais dos mesmos se complementam na tentativa de reconstruir uma totalidade que ficou perdida.

5 RESULTADOS E ANÁLISES

Neste capítulo-último da dissertação que vos apresento, analiso o quadro de referências sociais e culturais aglutinados em torno da identidade cultural e do processo de folclorização das práticas de “boi” no Grande Pirambu. Como antevimos na revisão de literatura, o processo de folclorização ocorre através do tratamento dado às práticas culturais por parte das comunidades e grupos populares, em que se desenvolvem uma série de nuances até que o costume ganhe, por meio da informalidade, aceitação coletiva e permanência histórica na vida comunitária, compondo, assim, o folclore local. A presença do Bumba meu boi no Grande Pirambu remonta acerca de meio século atrás, quando, nas falas de alguns brincantes se revelam o contexto da brincadeira realizada durante suas infâncias. Na primeira parte deste capítulo, intento realizar uma leitura de cunho antropológico do processo que culminou nos dias atuais com a institucionalização do Grupo Cultural Boi Juventude do Grande Pirambu. Na segunda parte deste capítulo identifico e analiso, mais especificamente, os elementos sociais e culturais envolvidos na dinâmica lúdica e artística das apresentações, ensaios e celebrações envoltas do Bumba meu boi do Boi Juventude. Os adereços, a indumentária, as danças, os ritmos, a banda, as cantorias, etc, são os elementos mais lembrados nesta parte do trabalho.

5.1 Origens e evoluções no processo de folclorização do Bumba meu boi no Grande Pirambu: o folclore entre o informal e o institucional

Nesta primeira parte do capítulo, analiso o processo de folclorização do Bumba meu boi no Grande Pirambu, buscando delinear a trajetória empregada pelos brincantes de “boi” para a efetivação do folclore do “boi” na região. Seguindo este caminho descrevo como as atividades dos grupos de “boi” saem aos poucos do aporte da informalidade para efetivar-se na institucionalidade provocada pela adequação desta brincadeira ao financiamento público e privado promovido por editais de fomento da cultura. O Boi Juventude nos serve de guia nesta empreitada, tendo o Grupo Cultural Boi Juventude encontrado seu espaço institucional como uma ação permanente da Associação Cultural de Bumba meu boi – Boi Juventude.

O texto de cunho etnográfico é construído a partir da revisão da observação direta das atividades dos grupos de Bumba meu boi e através da análise das entrevistas realizadas com mestres, “vaqueiros”, donos de “boi”, ajudantes e brincantes de Bumba meu boi na região. Apesar de termos como foco da pesquisa o Boi Juventude foi de extrema importância o contato que mantive com outras pessoas envolvidas com a temática.

Várias vezes durante toda a exposição do trabalho a expressão Bumba meu boi pode ser encontrada somente como “boi”. Como diz Zé Ciro, um dos líderes do Boi Juventude, “num era nem Bumba meu boi, era só a dança do boi mesmo, que chamava. Foi só depois que veio chamar de Bumba meu boi e de mestre, também. Que num tinha negócio de mestre era só vaqueiro”.

5.1.1 Raízes históricas da cultura de “boi” no Grande Pirambu

No primeiro capítulo foi apresentado o contexto social e cultural da evolução do Bumba meu boi no Brasil. Como foi antecipado, este folguedo teve sua origem na relação do homem com o gado, no período setecentista. Como luta, dança, brincadeira, o Bumba meu boi teve realce no nordeste brasileiro. O gado, assim, serviu tanto ao interior como ao litoral, fornecendo leite e carne para a população. No trabalho da terra e no transporte ele, também, continua sendo utilizado. O couro do boi transformou-se num material bastante utilizado para confecção de vestes.

Durante minha pesquisa percebi a existência de três grupos de “boi” em atividade no Grande Pirambu, mantendo contato com os mesmos, são eles: Boi Tirol, Boi Juventude e Boi Ceará. Ouvi relatos, também, de atividades recentes do Boi Pingo de Ouro, contudo, não viabilizei uma conversa com seus membros. Apesar de termos o Boi Juventude como foco deste trabalho, adiante tomo como referência os três primeiros grupos citados com o intuito de conhecer a ambiência social e cultural que determinaram o processo de folclorização do Bumba meu boi nesta região. A partir daqui, destaco a memória das principais lideranças destes grupos, e, que, ainda hoje, exercem grande influência para a continuidade do bumba meu boi na cidade de Fortaleza.

Boi Juventude, Boi Ceará, e Boi Tirol não são os únicos grupos de “boi” da área, assim como, não foram os primeiros a surgir, mas, dividem trajetórias comuns. Zé Pio vaqueiro e mestre do Boi Ceará é o mais antigo brincante de “boi” ainda vivo na região. Seu irmão, Zé Ciro, é vaqueiro e mestre do Boi Juventude. Deusdete completa a lista, é dono do Boi Tirol.

Zé Pio nasceu em 4 de dezembro de 1946 e passou a brincar de Bumba meu boi pelo incentivo de seu tio Raimundo, que brincava de palhaço no Boi Reis de Ouro. Aos três anos Zé Pio passou a brincar de índio e só saiu do grupo aos oito anos, quando mudou de residência com sua família. Zé Pio diz que sua grande inspiração foi Chico Preto, com quem brincou no Boi Garoto e no Boi Canário, quando ainda eram crianças.

Mas só que o Boi Garoto do Chico Preto; a ema era uma bacia. Ele pegava um pano, cobria a bacia. Dessas bacia de alumínio. E o pescoço era um pedaço de pau apregado com outro pedaço de pau, apregado assim, né, fazendo o bico da ema. Pegava o lençol cobria a bacia, o menino entrava pra dentro e ficava brincando. Na burrinha, pegaro um tamburete, botaro na frente, cobriram com um pano e botaro um pedaço de cortiço. Desses que tem no vim São João da Barra. O Jaraguá era um par de tamanco no Boi Garoto. Ele botava o tamanco, cobria com um lençol e fazia o Jaraguá. Esse boi fez maior sucesso na comunidade aqui do Pirambu. O boi era um baú, assim, redondo. Esses baú que o pessoal tem no interior. Bota farinha, bota feijão. Era o baú que o pai do Chico Preto deu pra ele, esse era o boi dele (ZÉ PIO).

Zé Pio fala-nos de um tempo em que as crianças, tal como era no contexto de sua iniciação no “boi”, brincavam de brincar de “boi”. Como se revela no momento em o pai de Chico Preto incentiva ao filho em suas investidas, nota-se como a produção dos bichos do Boi Garoto acontecia com materiais simples e de forma bastante improvisada. Zé Pio fala que passado algum tempo conheceu o trabalho de Zé Bombeiro. Segundo Pio, Zé Bombeiro era quem confeccionava os bichos para os “bois” da região. Zé Pio, então, propôs a construção de um novo material para o Boi Garoto.

Nesse tempo no Pirambu os quintal do pessoa era cercado de vara de mamelêro. Aí, nos roubamo umas vara e fizemo o boi. Tentemo envergar elas e ela envergou, aí amarrêmo cuns cordão de puim de reide. Butêmo as costela e forremos com um surrão. Quando nois terminemo de forra butamo um pano em cima e fomos pintar o boi. Nesse tempo o boi num tinha essa galesia que hoje tem, que é cabeça de um boi coberta de laquê, fazendo um boi bem bonito, né. Nesse tempo num tinha. Aí, cobria o boi, pegava a tinta oca com sal, passava naquele pano o bicho virava um côro. E o boi ficava todo branquim, e aí era que ia botar as pataca do boi. Conforme é que

fosse o boi é que ia fazer. O boi Reis de Ouro, ele é pintado de amarelo com as pataca preta. Quando nois fizemos o Boi Garoto nois pintamos de branco (ZÉ PIO).

Figura 2 - Zé Pio, intitulado Mestre da Cultura Popular.



Fonte: Acervo fotográfico de Zé Pio.

A arte envolvida na confecção dos bichos aparece como peça fundamental neste folguedo. Vejamos como acontecia com outros bichos presentes no Bumba meu boi da região do Grande Pirambu. Zé Pio revela como conseguiu o material para confeccionar o Jaraguá.

Aqui era uma rampa onde o lixo era jogado. Nois viemos de lá pra cá mais o Chico Preto, tiremos uma cabeça de cavalo. Fedendo, nois butamo num saco. A bicha fedia pra caramba. E levemos. Chegûemo lá e demos um baim de Criolina. e botêmo ele no sol. Ele passou uns dez dias no sol, todo dia o Chico Preto banhava com criolina (ZÉ PIO).

Segundo Deusdete, atual dono do Boi Tirol, Zé Ciro, hoje mestre e vaqueiro do Boi Juventude, também, confeccionava o Jaraguá com o mesmo tipo de material. Deusdete desenvolveu outras técnicas na produção dos artefatos.

Nosso Jaraguá, tudo é feito de armação de arame, que eu num gosto de buta de animais de verdade não porque eu vejo o seguinte. Quanto mais anos vai passando nunca sai aquele cheiro, como se fosse carniça, de coisa morta, sabe?! Eu mesmo gosto de fazer de arame, sabe?! Até o chifre é de esponja porque na hora que vai combater com brincante ele num fere, sabe?! No tempo do Zé Ciro era chifre de verdade, sabe?! Só via era reclamando (DEUSDETE).

A tradição do Bumba meu boi, como se vê, diferencia-se entre os vários grupos da região do Pirambu. A confecção dos bichos e das vestes dos brincantes é uma das principais formas de atividade que se desenvolvem num grupo de Bumba meu boi, sendo algo que marca a identidade de cada grupo em particular. Deusdete em sua memória lembra que seu pai falava dos grupos de “boi” da cidade, num tal de “Boi Canário”. Mas, ao ressaltar como essa produção de indumentárias se dava no Boi Tirol, de propriedade de seu pai, diz,

tinha armação de todo tipo aí, até daquelas de madeira, toda pesada. Vixe, até pra nós dançar dava complicação. O nosso último boi que é feito de madeira é feito de bambu, bem maneirado. Agora, o último que foi feito pra cá, era feito só de armação de arame e esponja. Agora eu to idealizando um só de esponja. Nada de armação nem nada, fazer igual o Bumba meu boi de Parintins. Acolá tudo é feito na esponja, num tem nada de armação de arame, madeira, nem de ferro, é só esponja. Esse colchão eu vou desmanchar ele dá próxima vez pra fazer um enchimento duma burrinha. Dá umas lapada nele, preparar ele bem (DEUSDETE).

Deusdete aprimorou sua técnica na confecção dos bichos e, ainda hoje, promove mudança neste aspecto da tradição. Há diversas variações regionais sobre as quais teremos mais possibilidades de visualização.

Para Chico Preto e Zé Pio, foi uma promessa de financiamento destes materiais, por parte da professora Francisquinha, que os levou a fundar, juntamente com a mesma, o Boi Canário. Compraram o compensado de madeira, fizeram o boi Canário e ganharam as vestes de cetim. “O Boi Canário foi um show”, diz Zé Pio.

Zé Pio foi primeiro galante do Boi Garoto. Depois assumiu o mesmo posto no Boi Canário e, em seguida, no Boi Ceará, sempre com Chico Preto na função de vaqueiro. O

vaqueiro sempre foi um personagem importante no enredo do Bumba meu boi, seu papel é conduzir a peça do “boi” juntamente com o capitão.

“Eu me inspirei muito no que o Chico Preto cantava. Então eu fiquei muito colado no Chico Preto, no que ele fazia e no que ele cantava”, diz Zé Pio, demonstrando a importância dada aos brincantes mais antigos na brincadeira. Quando foram para o Boi Ceará, Zé Pio, na falta de Chico Preto, diz que assumia a função de vaqueiro.

Segundo Zé Ciro, irmão de Zé Pio,

Uma pessoa pra chegar no cordão, pra ser, mesmo, o último do cordão, tinha que brincar de índio. De índio tinha que passar pra brincar de vassalo, ou de vaquerim, ou de pastorzim. Pra depois chegar no último brincante do cordão, pra depois se tornar quarto, terceiro, segundo e pra depois chegar em primeiro. E pra chegar em vaqueiro, vixe Maria! Era um sacrifício medoim. Pra chegar em vaqueiro, menino, era osso, porque a pessoa assumia pra cantar.

A hierarquia mantida nos grupos permite ao brincante passar por várias funções dentro do “boi”, ampliando o conjunto de saberes de sua prática. No Boi Ceará Zé Pio foi ganhando experiência, até assumir definitivamente como vaqueiro do grupo.

O pai do Mestre Assis morreu, que era o dono do Boi Ceará. Aí, o Mestre Assis veio chamar nois. O Chico Preto foi e disse: - Eu vou se eu levar o pessoal que brinca no Boi Garoto. Aí, nois fumo lá levantar o Boi Ceará, com a nossa turma, né?! Era um prezar mostro que nois tinha, mei dia pa tarde vestia as roupa e saia ali desfilando na praça do Carlito (ZÉ PIO).

Zé Pio narra um contexto em que os brincantes se locomoviam para as apresentações em cima de caminhões, desciam a alguns quarteirões de distância e de lá seguiam em forma de “cortejo” até o arraial das apresentações. Para Zé Pio era uma sensação ímpar participar do Bumba meu boi, sendo prazeroso e atrativo demonstrar-se como brincante de “boi”. A denominação de “cortejo” neste tempo não era utilizada. Chamava-se o movimento de chegada ao local da apresentação de “*meia-lua*”. “É *meia lua* que o boi faz. Cortejo só assenta mais é pra defunto, que já morreu. Que o boi fazia era *meia lua* (ZÉ PIO)”. Zé Pio lembra:

Quando nois formava, a música que o Chico Preto cantava era essa: *descei de cima terra fria estremeceu galençou ô meu boi fortaleza gemeu*. Aí os cordão respondia né?! Aí o Chico Preto cantava: *moradores desta rua aí como vai e como está? Fecha a porta e apaga a luz e vamo olhar meu boi dançar*. Quando chegava mais perto. Num tinha energia não, era na base da lamparina. Quando era escuro o Chico Preto cantava: *ô noite escura oolha acenda a vela, sete coroa Boi Ceará vem na favela*. Ele ia cantando essa. Quando chegamos lá nois cantamo essa peça: *Varre o terreiro com a vassoura de algodão. A barra do boi é branca não pode arrastar no chão*. A negada me ajudava a cantar aí eu fazia um verso. Quando eu parava, eu cantava um verso assim: *abre essa porta aí se queres abri, abre essa porta aí se queres abrir. Aí que somos de longe e queremos nos ir*. Aí os cordão canta, quando os cordão para aí eu canto: *abre essa porta que é pra filho teu, abre essa porta que é pra filho teu. É santa Madalena e menino, aí. É santa Madalena e o menino Deus*. Aí os cordão canta: *abre essa porta aí se queres abrir, abre essa porta aí se queres abrir*. Aí, eu canto: *quando abrir entra primeiro eu, quando abrir entra primeiro eu*. Aí, *segundo a Catirina e terceiro*. *Segunda a Catirina e terceiro o Mateu*. Aí eu paro nessa parte, aí, o capitão entra: *Entramos nesse nobre campo, nesse nobre campo ooi. Com prazer e alegria. Louvor vinhemos dar, vinhemos dar. Nos somos filhos de Maria, nos somos filhos de Maria*. Aí os cordão canta: *entramos nesse nobre (repete)...* Entra os cordão, o azul, o vermelho, o vaqueiro, vai entrando... O capitão se apresenta, ele diz: *eu sou um capitão que brinco perfeitamente, viva a honra dessa casa e os três reis do oriente*. Aí, o vaqueiro entra com a lança, o capitão com a espada, aí cruza, a lança com a espada. O vaqueiro: *boa noite meu capitão, eu sou um vaqueiro velho que venho lá do sertão, e trago o Boi Ceará pra apresentar a multidão. Esse boi que eu falo faz até mudo falar, tem uns letreiro nas ponta que agora vou lhe falar. Se chama Boi Ceará que é boi primeiro do lugar*. Aí o capitão diz: *beleza vaqueiro, a vontade*. Aí o vaqueiro canta: *beleza, cheguei agora, Nossa Senhora é quem é minha defesa*.

Vemos aí que a entrada do grupo num terreiro de apresentação dar-se toda em forma de dança e teatro, com várias falas sendo entoadas em verso e prosa, acompanhadas de melodia. O trecho revela como se dá a “*entrada*”, momento em que o grupo se aproxima do local da brincadeira e se apresenta para o público. Manter um grupo com tamanha variedade de papéis e adereços requer tempo, dedicação e gasto financeiro. Como lembra Zé Ciro, era preciso pagar uma taxa ao governo para que os grupos pudessem se apresentar. Para conseguir os recursos, geralmente, os grupos de “boi” cobravam ingressos das pessoas para que pudessem assistir as apresentações que aconteciam dentro de sítios e terrenos.

Tinha que tirar uma licença. Tinha que arranjar uma casa. Quem num tivesse uma licença a polícia chegava, aí, para tudo! E tudo era pago, o ingresso era pago, tudo era pago, entende?! É tanto que eles pagavam o capitão, o vaqueiro e o palhaço (ZÉ CIRO).

Eram feitas cobranças de taxas e de multas aos contraventores. Por meio das leis governistas a presença de negros, boêmios e homossexuais, era tida como prejudicial a moral

imposta pelas sociedades dominantes da época. Prejudicando em muito a questão da espontaneidade e informalidade, itens característicos das culturas folclóricas.

André, filho de Zé Ciro, lembra que, existiam as “*topanças*”, quando grupos diferentes de boi se cruzavam e se enfrentavam através das danças e evoluções nas ruas e descampados. Essas “*topanças*”, muitas vezes, acabavam em brigas, quando os grupos tinham maior grau de rivalidade.

Antigamente Bumba meu boi tinha torcida também. A torcida ficava xingando o boi do outro. Chamava o boi num sei de quê, o boi disso. Até tem uma música, chama de Noé Noé, o boi fulano de tal se parece com a caixa de picolé. 1, 2, 3, é 4, é 5, é 6, nosso boi ta no palácio e boi fulano de tal tá no xadrez. Existia toda essa provocação, só que hoje em dia é sadia né, num é que nem antigamente, que antigamente era pra valer mermo (risos). Quando passava na rua que tinha torcida de outro boi era aquela confusão. Marcava num lugar bem grande, aí combinava: é topança. Aí butava duas bandeira, depois que butava: boi fulano de tal enfrenta boi fulano de tal. Chegava, aí brinca os cordões (ANDRÉ).

André é filho de Zé Ciro, e, sobrinho e afilhado de Zé Pio. Sua fala sobre as “*topanças*” tem a confirmação de seu pai e de seu tio. André em sua fala descreve um processo de mudança na tradição do “boi”. A presença de torcidas e as provocações entre dois grupos são fatos que já não fazem parte do cenário atual do folclore do “boi”. Noutro momento deste trabalho retomaremos o tema das “*topanças*”, demonstrando como a mesma tem sido encarada pelos brincantes hoje.

Zé Pio saiu do Boi Ceará aos vinte anos e fundou seu primeiro grupo de Bumba meu boi, chamado Boi Terra e Mar, na companhia de Zé Ciro, seu irmão. O nome do “boi” vem das brincadeiras que seus amigos faziam sobre sua profissão de pescador. Quando ele chegava à terra firme juntava-se aos meninos da comunidade para brincar de “boi”, daí receber o nome de Boi Terra e mar.

Zé Pio brincou mais alguns anos e ao mudar-se para a Areia Grossa, ainda, no Grande Pirambu, fez o Boi Fortaleza, também, com Zé Ciro. Zé Ciro, irmão de Zé Pio, traz Deusdete para comprar o material do Boi Fortaleza. Zé Pio, após todo o envolvimento narrado aqui, passa um bom tempo para retomar as atividades de Bumba meu boi. Até que surge a ideia de criar o Boi Juventude. Mais adiante faremos a leitura sobre a criação e evolução do Boi Juventude, grupo principal de nossa análise.

Em volta do Boi Tirol, que levava o nome de Boi Fortaleza antes de ser apossado por Deusdete, reuniram-se vários nomes importantes para o Bumba meu boi no Grande Pirambu. Tendo Zé Maria, vaqueiro do boi Reis de Ouro, como vaqueiro do grupo, e Seu Raimundo, como capitão, além de Zé Ciro, como primeiro galante do cordão vermelho, e Deusdete como galante do cordão azul. Um pouco do conjunto desta obra encontra-se registrado em forma de DVD, por conta da iniciativa de Deusdete de concorrer ao II Edital de Concurso Público – Prêmio Culturas Tradicionais Populares, de 2010. O projeto visou o resgate de acervo de vídeo, com a conversão do vídeo de uma apresentação do grupo, no ano de 1990, gravada em vídeo VHS e convertida para DVD. Sem dúvidas, o que marca esta apresentação, registrada há 23 anos, e que permanece nas peças de boi da região até hoje, é a dança de cada um dos bichos, o boi, a ema, a burrinha, o Jaraguá e o bode, e, também, o enredo com o rei, a rainha, o capitão, o vaqueiro, o vassalo, o palhaço e os cordões vermelho e azul.

Zé Ciro hoje vaqueiro e mestre do Boi Juventude é o primeiro galante do cordão vermelho no vídeo. Assim, teve como mestre e vaqueiro, à época, Zé Maria, figurante do filme.

Quando nos referimos ao papel do palhaço, tanto para Deusdete como para Zé Pio, Zé Ciro foi peça fundamental no desenvolvimento do personagem. O palhaço é o bobo da corte do rei, e da rainha, da princesa, diz Zé Ciro. Para ele o palhaço Calhambeque foi um dos melhores palhaços da região, “comia fogo, pulava mortal, fazia maior putaria” (ZÉ CIRO). Calhambeque foi dono do Boi Mina de Ouro e assumia a função de palhaço no “boi”. Também, assumiu a mesma função no Boi Ceará, durante um longo tempo.

“O palhaço é como aquela pessoa que se faz de humoristas, né?! Que diverte e que interage com o público”, diz André. Juntamente com o palhaço sempre há a presença do comediante. A função do comediante é estimular o palhaço através de conversações em que o palhaço desvirtua a conversa arrancando gargalhadas do público.

A presença do palhaço no Bumba meu boi do Pirambu, hoje, passa muitas vezes despercebida. Muitas apresentações tem seu tempo cronometrado por fazer parte de uma aula ou recreio escolar, ou ainda, em encenações para instituições e eventos populares. Nestes casos, com tempo reduzido de apresentação, o grupo faz somente a “*entrada*” e as danças dos bichos. Contudo, na “*matança*”, festa de confraternização geralmente feita nas comunidades,

se apresentam quadros onde tomam o lugar do palhaço, outros personagens como o Matheu, a Catirina, etc. Os quadros humorísticos são mais curtos e seus personagens, após algum diálogo mais imprescindível para o conjunto da “peça,” passam a caminhar bem perto do público, às vezes, colocando alguém em alguma cena cômica.

Zé Ciro diz que, anteriormente não existia Matheu no Bumba meu boi, a presença constante era do palhaço e do comediante. Além disso, diz Zé Ciro: “quando a gente faz apresentação grande, sempre na ema, no Jaraguá, na burrinha tem uma comédia”.

Quando entra a ema tem uma hora que para os tambor, aí ela para de dançar. O vaqueiro pensa que ela ta doente. Ai começa a cantar: ô cunhã, ô penêra cunhã, ê cunhã... Aí a ema começa a dançar. Aí quando para a gente vê que a ema ta doente. Aí chama o padre. Aí quando ele chega e diz assim: - rapaz essa tua ema ta doente. E agora a gente faz o que? Agora a gente traz o paião, pra rezar na ema. - Eu sou curandeiro, eu sei curar. (diz o palhaço) Todo mundo acha logo graça (ZÉ CIRO).

Em seguida, a Ema levanta-se e volta a dançar, “ô cunhã, ô penêra cunhã, ê cunhã” (ZÉ CIRO). Quando brincavam com a burrinha, também, encenava um diálogo que intenta arrancar riso da plateia. Zé Ciro diz que, o nome da burrinha era Carica. Ele lembra que quando dançam com a burrinha encena-se um pequeno quadro. “E tem uma hora que o vaqueiro pergunta pro palhaço: - e ai, já piou a burrinha? – Já. O vaqueiro vai lá no pé da burra e confere se está piada, no entanto leva um coice. – Você piou a burra? – Piei. – Piou a burra aonde? – No pé. - Pé de que? – No pé do ouvido. Pois solte a burra que pé do ouvido né lugar de piar a burra (risos)” (ZÉ CIRO).

O Jaraguá, monstro que representa a gravidade da seca para os animais do sertão. Como vimos, é confeccionado com um crânio de jumento. Durante a exibição do Jaraguá, o grupo pede uma ajuda financeira à plateia, passando o chapéu para recolher dinheiro. Zé Ciro explica o quadro com o Jaraguá:

- Jaraguá, cê já dançou, já se divertio. Que hora vai embora? Ele faz mesmo assim: pipipi, e diz que num vai embora. – E o que é que você quer. Ele dá um toque no apito que qué dançar. E a dança do Jaraguá é uma valsa né! Ele dança né aqueles passim. – Pronto Jaraguá, agora vai embora. Aí ele diz que num vai não. – Que é que cê qué? Aí ele faz: pipipi. – Tu qué é dinheiro? – Quem vai dá dinheiro prum bicho féi desse que nem tu?! – Rapaz, eu num tenho dinheiro, quem é que tem dinheiro aí? Só falta espantar a multidão né?! (risos, comenta) E dentro da favela, quem é que vai dá dinheiro pra ti?! (risos) (ZÉ CIRO)

A fala de Zé Ciro traz à tona a dinâmica entre o comediante e o palhaço nas apresentações, um complementando a fala do outro. Como vemos nos primeiros versos do diálogo, o Jaraguá diz que quer dançar e não quer ir embora, relacionando o público ao que há de contagiante nas apresentações de Bumba meu boi. Na segunda parte do diálogo, o grupo de forma irreverente solicita ao público que contribuam com suas atividades, reconhecendo ali a difícil situação econômica em que se encontram as pessoas da comunidade. Zé Ciro narra outra cena:

Tem a da garrafa também. Agora eu sou um mágico. Vou transformar essa garrafa numa garrafa e meia. – Duma garrafa vai fazer uma garrafa e meia? Pergunta o comediante. Aí o paião pega, aí diz assim: seis quere vê? – ali ele tira a tampa, ó aqui tem uma garrafa, e aqui tem uma garrafa e aqui a meia, uma garrafa e meia (risos).

Os filhos de Zé Ciro, também, encenam personagens, dançam, tocam e ajudam na organização do Boi Juventude. Stênio, outro filho de Zé Ciro, lembra de quando um dos personagens começa a rezar pelo boi morto, dizendo, “pelo sinal do bico real, comi toicim e não me fez mal, pelo sinal da santa lambança, copo na mão e cachaça na pança. Sempre tem uma piada, uma brincadeira”... “Por isso que é bom, e eu sempre digo pra gente se apresentar três horas que é pra poder botar umas comédias”, diz Zé Ciro, ressaltando a importância do tempo para uma boa apresentação de Bumba meu boi. Atualmente o reduzido espaço de tempo para o Bumba meu boi tem contribuído para sua espetacularização e perda de características fundamentais, tais como o riso popular e sua tradição informal. Os versos, geralmente, explica Zé Ciro, são criados e recriados espontaneamente durante as apresentações e ensaios. Em quadros reduzidos ao tempo de 20 minutos para as apresentações, como ocorre em festivais, define-se em concepções limitadas, pelo menos à primeira vista, diante da complexidade sócio antropológica do Bumba meu boi.

André afirma que o grupo sempre busca inovar o contexto exposto pelas rimas e conversações da peça do “boi”. Fazem brincadeiras com objetos e pessoas expostas na plateia e com informações de acesso comum. Outro dia, diz André, criamos essa: - “Bora pessoal, quem num teve dinheiro pode deixar caneta, celular. - Vixe. Diabo é isso? Vinherú dançar e queri robá é a gente” (risos). “A gente ia pedir dinheiro e as pessoas usam hoje tudo cartão de crédito”. A vivência no grupo Boi Juventude e os ensinamentos recebidos por Zé Ciro trouxe para André um conjunto de informações que permitem a continuidade da cultura do Bumba

meu boi no Grande Pirambu. Além de André, várias outras pessoas e familiares que moram na comunidade encontram-se expostos ao folclore do “boi”.

Como podemos constatar este processo é marcado por profundas mudanças tanto no campo das ideias como nos modos de agir. A *topança* já não é como antes, hoje já existem *festivais* entre grupos. A *meia-lua* passou a ganhar ares e denominação de *cortejos*. Vimos que a confecção dos adereços, o desenvolvimento dos personagens e das brincadeiras depende do contexto social em que se insere o grupo. Tudo isso, denota que a tradição do Bumba meu boi sofreu variações e se investiu de outros significados com os quais dá continuidade ao folclore desta brincadeira na região do Grande Pirambu. A informalidade imprescindível para a qualificação do fato folclórico e, também, para a preservação do folclore, anda, hoje, de mãos dadas a institucionalização de suas bases comunitárias, estas, por sua vez, servem de apoio e ficam destinadas a competir com projetos em editais públicos e privados de fomento da cultura.

5.1.1.1 Boi Juventude: origem e evolução

Como temos como objetivo deste trabalho analisar o papel desempenhado pelo Boi Juventude em meio ao processo de folclorização do Bumba meu boi no Grande Pirambu, adiante levantaremos alguns fatores que impulsionaram esta ideia.

Nascido em 1959, José Ciro Rocha, mais conhecido como Mestre Zé Ciro, vaqueiro do Boi Juventude, sempre morou no bairro Pirambu. Atualmente, dentre os brincantes do Boi Juventude, é ele o que conhece e brinca de “boi” há mais tempo. Vários dos participantes enaltecem os valores de sua memória, ressaltando a importância da tradição do Bumba meu boi e a contribuição de Zé Ciro para continuidade da cultura de “boi” no Pirambu. Vejamos o que diz o mestre:

Minha história na tradição do boi no Pirambu vem do meu avô que passou pro meu pai, meu pai passou pra gente, e eu passei pros meus fi e agora meus fi tão passando pros filho deles, meus neto. Só que aí eles variava porque eles dançava o boi e dançava uma dança muito típica na região praiana, que dançava nas aldeia antigamente. Era a dança do coco e o manero pau. Aqui mesmo dentro do Pirambu a dança do coco e o manero pau se acabaro, né.

Figura 3 - Zé Ciro segurando a cabeça do boi e sua lança de vaqueiro, com o primeiro estandarte do Boi Juventude ao lado direito da foto.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Advindo de uma família de brincantes, Zé Ciro divide com seu irmão Zé Pio, uma grande capacidade de aglutinar brincantes de “boi” na região do Grande Pirambu. Em sua fala Zé Ciro ressalta a importância do repasse da brincadeira/dança do “boi” para as gerações seguintes de sua família. A presença de um grande número de parentes compondo o Boi Juventude revela a importância do núcleo familiar para a continuidade da cultura de “boi” na região. Mas, o trabalho de difusão do folclore do Bumba meu boi alcança pessoas que estão além da família dos mestres, brincantes de todas as idades e comunidades do bairro se reúnem nestas manifestações.

E tem Bumba meu boi hoje por causa da minha filha, por causa da Andrevânia. Porque tava com uns quinze anos que num tinha mais boi no Grande Pirambu. Do Carlito pra cá num tinha boi mais não. Da Marinha até a Barra tinha boi mais não. Aí, a minha filha disse: - Pai, faz muito tempo que num tem mais boi? - Faz minha filha, tá com uns quinze ano. - Vamo bota aí outro. Eu disse: - rapaz se você for chamar aí seu tio. Que é meu irmão, Zé Pio. Eu formava muito boi com ele, porque eu brincava de palhaço (risos). E brincava nos cordão, ajudava nos cordão, fazia a segunda voz nas música. Aí nos fizemos o bumba-meu-boi que era o Boi Juventude (ZÉ CIRO).

Foi em visitas aos ensaios do Boi Juventude que tive oportunidade de conhecer Mestre Zé Ciro, um dos líderes do grupo desde sua fundação acerca de 12 anos atrás. Ele, juntamente, com seus seis filhos, sua esposa, outros familiares, amigos e conhecidos efetivam o Boi Juventude. Segundo relato de alguns integrantes, a história do grupo iniciou-se quando Andrevania Silva da Rocha, filha de Maria de Lourdes Silva da Rocha e de José Ciro Rocha (Zé Ciro), convida seu tio, José Francisco da Rocha (Zé Pio), para que juntos, reativassem a cultura de Bumba meu boi no Grande Pirambu. Por ocasião de um trabalho escolar referente às atividades de uma semana cultural, ela decide apresentar algo relativo à cultura de Bumba meu boi, daí surgindo o interesse em organizar um grupo de “boi”. Segundo Andrevânia, após os familiares concordarem em ajudá-la, iniciou-se um trabalho de divulgação e convite para que outras pessoas aderissem às atividades do grupo. Foram realizadas varias reuniões para definir como arrecadar fundos para a confecção das vestes, das fantasias e dos bichos. Com a união da comunidade foi superada a dificuldade financeira através de cotas e doações de pessoas que consideravam necessário o resgate dessa cultura, segundo eles, já extinta no bairro. O grupo teve sua primeira apresentação oficial na data de 01 de junho de 2001 (Disponível em: <<http://mestrezeciro.blogspot.com/>>. Acesso em: 05 jun. 2012). Anterior a sua primeira apresentação Andrevânia conversava com os integrantes do grupo para decidir o nome do mesmo, Boi de Ouro era preferido por ela, mas com a sugestão de seu irmão, André, o grupo ganha o nome de Boi Juventude, devido sua composição ter em sua maioria pessoas jovens.

Tanto Zé Ciro como Andrevânia dizem que foi a criação do Boi Juventude que retomou a cultura de Bumba meu boi no Grande Pirambu. Entretanto, em conversas com outras pessoas da comunidade, também, envolvidas com o “boi”, tomei conhecimento de outros grupos que parecem ter estado em atividade nesta época, tais como o Boi Tirol e o Boi Reis de Ouro. Zé Pio, agraciado como mestre da cultura popular pelo ministério da cultura, e, também, mestre e vaqueiro do Boi Ceará, nos fala sobre alguns fatos que se deram na origem do Boi Juventude.

Depois que eu vendi o Boi Fortaleza pro Deusdete, passei dez anos sem brincar. E, a Andrevânia, foi criada com a minha mãe. É filha do Zé Ciro. Aí, ela pega chama o pai dela pra fazer um boi. O Zé Ciro, ele brincava de palhaço. O Zé Ciro era meu comediante e meu passista. Ele disse: - chama teu tio. Eu disse: - rapaz, eu num vou fazer boi não, Andrevânia, que eu num tenho mais conhecimento com negócio de boi não. Ela pegou veio me insultar de novo pra fazer um boi. Eu digo: tu quer o boi? Como é que nos vamo fazer o boi se nos não temo material, num temo nada pra

fazer. Aí, eu andava numa bike véa por aí, uma monarque, aí, onde eu via um pedaço véi de madeira, que eu via que dava pra fazer o boi, aí, eu pegava, trazia. Aí, montei o boi, só a custa de bregueço véi do lixo. Aí, quando eu montei o boi a minha intenção era botar o nome de Boi Ceará. Mas, aí, eu disse: e agora como vai ser o nome do boi? Aí, a Andrevânia pegou por acolá: - Boi Juventude. Tá certo, só que ela deu a ideia, e manter a cultura viva é que é. Ela deu a ideia e eu mantive a cultura viva. E brinquemos. Eu tava sem roupa, cheguei no Dragão do Mar, o Boi Reis de Ouro tava dançando, os caba tudo bebo, caindo por acolá, e os pessoal gritando: - tira esse homi daí, que esses homi tá é bebo. Quando foi no outro dia eu tava no Dragão do Mar, aí, eu perguntei primeiro o vigia quem era doutora Elisa, quando ela chegou o vigia me mostrou. - Bom dia doutora. - Tudo bom. Ela fechou a porta com medo e saiu subindo os degrau. - Doutora eu tenho um boi, chama de Boi Juventude, eu to doido pra apresentar aqui no Dragão do Mar. E, ela andando e eu acompanhando. Quando chegou lá entrou e o segurança fechou a porta. - Sente aí. Aí, eu peguei me sentei. Não tive oportunidade de falar com ela, fui-me embora. No outro dia fui de novo. Eu sei que passou francamente um mês nesse negócio. Quando foi um dia eu acompanhei: - doutora e aí, a senhora num vai dar oportunidade de trazer o Boi Juventude? Mas, só que eu num tenho roupa. Ela entrou e eu entrei também, num tem mais esse negócio de segurança me empatar não. - Cê quer fazer o boi mesmo? Ela me deu duzentos reais pensando de num voltar mais. Desses duzentos reais eu comprei uns pano, no quilo, de meia, de malha. Quem fez essas roupa foi a mãe do Mivô, que é uma moreninha que é da nossa família também. A Toinha foi quem fez essas roupa. Mas, nós demos uma gratificação à ela. E por ali começemo a brincar, brincar, e o Boi Juventude foi criando nome. Aí, quando chegou a vez de ir à Brasília participar de um seminário. A doutora Elisa me convidou e eu fui. Ela quem pagou minhas passage, num ônibus véi caindo os pedaço. Os ônibus dava o prego no meio da viagem nois descia pra empurrar. Particpei duas vezes. Na chegada, quando eu cheguei de Brasília, a Andrevânia e a Lourdes, eu fui pra lá, pra casa delas. - Chegou véi!? - Cheguei. - Passa a nota pra cá que tu falou com o doutor Lula, tu tá com o bolso cheio de dinheiro. Eu disse: - não gente, eu num ganhei dinheiro lá não, que nem o homi eu falei com ele. Aí, disseram: - borá véi tu ta é com queixo, esse véi é sabido. Dizeu que eu tinha ido pra Brasília preu receber dinheiro. O que aconteceu comigo eu falo mermo. Se você quiser amostrar a elas, pode amostrar lá. Dizer e tudo. Não rapaz, eu num recebi dinheiro não. Mas, eu brincando no Boi Juventude, eu vi que eles queria botar uma forquilha no meu pescoço pra mim ficar só com os pés balançando. Eu digo: - oia gente, eu vou fazer a matança esse ano e para o ano o nome do Boi Juventude é teu. Do meu irmão. Aí, fiz a matança, aí, dei o Boi Juventude pra ele, o nome do Boi Juventude. Esse Davidson fazia maior briga comigo, porque eu dei o nome do Boi Juventude eu tinha por obrigação que dar o boi, dá a ema, dá a burrinha, dá a fantasia, dá tudo (ZÉ PIO).

Segundo Zé Pio, Andrevânia, que morava com sua avó na época, o chamou para montar o grupo, que, logo, que ganhou alguns adereços, passou a ser denominado de Boi Juventude. Ele fez a vez do vaqueiro no enredo da manifestação. Contudo, não se resume a isto o conjunto da obra, nem exclusivamente as suas ações a manutenção da tradição do “boi” no Pirambu. O embate entre os vários brincantes acerca da origem do grupo determina o contexto de disputa pela legitimidade dos conhecimentos sobre Bumba meu boi. Zé Pio advoga para si a responsabilidade de manter a “cultura viva”, mas diminui em sua fala a importância do trabalho de base desenvolvido por Andrevânia e outros jovens da comunidade. Como o próprio Zé Pio descreve, Zé Ciro foi o principal responsável por criar e repassar os

passos da dança do “boi”, assim como, atuava no enredo do Bumba meu boi, especificamente, na parte encenada em forma de comédia pelo palhaço. Assim, Zé Ciro, também, foi de fundamental importância para manutenção do folclore do “boi” na região, principalmente, no que diz respeito à dança contida no Bumba meu boi. Em conversa com Andrevânia, ela revela que o grupo chegou a atuar com cerca de 70 brincantes. Coube a ela, diz, juntamente com seus irmãos e primos, a responsabilidade de articular-se com os jovens da comunidade para o recrutamento de brincantes para o grupo. Zé Pio termina sua fala revelando certo desentendimento em relação à dissidência de alguns membros do grupo Boi Juventude. Tal desentendimento resultou na continuação do Boi Juventude, dessa vez, com Zé Ciro fazendo o papel de vaqueiro, e na retomada do Boi Ceará, que passa a ter a liderança de Zé Pio.

Passada esta primeira fase do Boi Juventude, após seu desmembramento, o grupo iniciou nova maratona em busca de consolidar o trabalho que já havia garantido apoio de algumas instituições públicas e privadas. Vale ressaltar que, mesmo com o desentendimento familiar durante o período de saída de Zé Pio do grupo, atualmente, há uma convivência salutar entre os envolvidos daquela época. Zé Pio continuou sua luta. Ele diz,

me destaquei daqui pra Caucaia, conversei com a Dona Guiomar, a viúva do mestre Assis, pedindo pra resgatar o Boi Ceará. E, ela pegou, liberou o Boi Ceará pra mim, me deu os retrato. O Boi Ceará levantou o teatro Morro do Ouro, lá no teatro José de Alencar. Eu tenho os retrato tudo aí. E, eu levantei o Boi Ceará (ZÉ PIO).

Vejamos o que diz Zé Ciro sobre os conflitos com Zé Pio que resultaram no desmembramento que se deu após uma primeira fase de trabalhos do Boi Juventude:

ele quando foi a Brasília, que foi ganhar o título de mestre, né, foi através do Boi Juventude. Aí quando veio formou o Boi Ceará. Aí, ele disse assim, Zé Ciro taí o boi pra tu. Aí, ele me deu só o nome do boi. Num me deu roupa, num me deu tambor, num deu nada. Tinha esse boi aí, que eu tinha feito. Minha mãe foi no centro comprou um surdo grande. Foi meu menino cortou no meio e fez dois. Com pouco tempo começamo a brincar. Com pouco tempo apareceu o pessoal da FUNCI, aí deu uma força medonha pra gente. Roteiro de Luz e Instituto das Cidades também deu força muito grande.

Presenciei em vários ensaios do Boi Juventude a presença de mestre Zé Pio entre o público. Por três vezes vi Zé Pio ser convidado por Zé Ciro para cantar algumas músicas durante o ensaio. Também, avistei apresentação do Boi Ceará na sede do Boi Juventude, o que demonstra que os desentendimentos do passado parecem estar sendo superados. Hoje Boi

Juventude e Boi Ceará são os principais núcleos de tradição do Bumba meu boi em Fortaleza. O que gerou todo o desentendimento no passado partiu de problemas relacionados ao financiamento para manutenção do grupo. Zé Pio, depois de sua participação com o Boi Juventude no evento de Brasília, passou a receber uma determinada quantia mensal para desenvolver atividades de preservação da cultura do “boi”. O apoio recebido por Zé Pio por parte do Governo é visto por integrantes do Boi Juventude como um direito adquirido pelo mestre por intermédio do seu trabalho com o grupo, o que gerou muita insatisfação por parte dos brincantes, quando Zé Pio resolve sair do mesmo deixando para seus integrantes somente o “nome”. Como se viu, um grupo de Bumba meu boi precisa de recursos financeiros para manter-se, além das fantasias dos brincantes e dos adereços para os bichos, há instrumentos musicais e acessórios de som que precisam ser comprados e mantidos. A energia elétrica e a água potável, também, são itens indispensáveis para realização dos ensaios e reuniões do grupo. A seguir irei analisar como o grupo Boi Juventude tem superado atualmente o desafio de atrair esses recursos através de parcerias desenvolvidas com entidades públicas e privadas.

5.1.1.1.1 A Associação Cultural de Bumba meu boi – Boi Juventude e suas influências sobre o folclore do “boi”.

Antigamente num tinha ajuda do governo, nem de edital, mas saia melhor porque a gente fazia três apresentação por semana e era pago. A gente procurava aquele quintal muito grande e vinha fazendo a divulgação com cortejo, a gente botava umas pessoas cobrando, e dava até bom, porque daquele dinheiro dava tantos por cento pro dono da casa que chamava a gente pra brincar. E dali tirava dinheiro pra pagar o capitão e os tocador, ainda ficava um dinheiro com o dono do boi, pra comprar as roupa né! Dançava com as lamparina, colocava quatro lamparina grandona, num tinha luz, aí nós começava a brincar, brincar, brincar, brincar, brincar. Num tinha microfone pra cantar não. Era na boca mesmo! Ia uma pessoa de manhã, meio dia, dez horas, pra aguar. Que neste tempo no Pirambu era areal e a pessoa aguava aquilo ali (ZÉ CIRO).

Quando falamos sobre folclore devemos lembrar-nos de seu viés essencialmente popular, embora, não o seja exclusivamente. Hoje ao tratarmos da questão sobre o financiamento dos grupos folclóricos, percebemos o quanto que o “purismo popular” defendido num passado dos estudos de folclore torna-se incongruente com os caminhos traçados por manifestações culturais como o Bumba meu boi no decorrer de seu processo de folclorização. Como antevimos o processo de folclorização, ou de tradicionalização de um

prática cultural ocorre, na medida, em que, os grupos e/ou classes sociais reorganizam o folclore, demonstrando na aceitação coletiva e nos índices de permanência dos modos de sentir, pensar e agir, a importância infraestrutura do folclore. Ao adentrar nas relações institucionais contidas no jogo dos editais de fomento da cultura os grupos de “boi” tiveram que desenvolver estratégias, até então, improváveis e desconhecidas para a grande maioria dos brincantes.

Tendo sido criado em 2001, somente em agosto de 2010 o Boi Juventude, reunido em torno de Zé Ciro, Dona Lourdes (esposa de Zé Ciro), Cídio (genro de Zé Ciro e tesoureiro do grupo) e André (filho de Zé Ciro e brincante do grupo), cria a Associação Cultural de Bumba meu boi – Boi Juventude. cujo nome fantasia é Boi Juventude. Inscrito com o número 12.453.906/0001 – 40 no Cadastro Sincronizado Nacional do Ministério da Fazenda. A empresa promete desenvolver sua economia por meio de atividades de organizações associativas ligadas à cultura e à arte. Realizando atividades de associações de defesa dos direitos sociais, regulação de atividades de saúde, educação, serviços culturais e outros serviços sociais; artes cênicas, espetáculos e atividades complementares.

Com a participação no processo de formalização e legalização de empresas, o grupo Boi Juventude pôde finalmente participar de editais de financiamento da cultura, e também, passou a receber verbas de custeio de apresentações e palestras, pagas por entidades privadas e instituições públicas. Atualmente a maior fonte de renda da Associação advém da Prefeitura Municipal de Fortaleza, que repassou verba de R\$ 10.000,00 ao ano, por seleção em editais. É exigida da Associação a manutenção das atividades com o folclore do “boi” e certo número de apresentações a critério do Executivo municipal. Dentre outros eventos que o Boi Juventude participou é válido lembrar, da Tenda 2008 que ocorreu em Brasília, a Teia 2012 em Fortaleza, e mais, se apresentou no Natal da Praça do Ferreira e no Dia da Consciência Negra, na programação da Prefeitura Municipal de Fortaleza. Também, se apresentou por alguns anos no aniversário da cidade de Fortaleza. Além disso, ocorrem apresentações em algumas escolas municipais.

Figura 4 - Grupo Cultural Boi Juventude



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

O cachê ganho em apresentações para instituições privadas, também, é importante. O SESC é o maior incentivador do grupo, com seus eventos anuais em vários pontos da cidade de Fortaleza, Região Metropolitana e interior do estado. Durante a pesquisa, o Boi Juventude participou do projeto SESC Itinerante, nos municípios de Fortaleza, Cascavel e Caucaia. Assim como, esteve presente numa palestra promovida pelo SESC Ação Comunitária, e que teve como ministrante Zé Ciro.

Outro projeto importante em parceria com o SESC foi o Natal nos Bairros e nas Comunidades, promovido entre os dias 17.11.2011 e 06.01.2012. Neste projeto, o Boi Juventude se apresentou em cinco bairros de Fortaleza: no Centro de Cidadania Urbana (CSU) do Cristo Redentor, no Centro Integrado de Desenvolvimento Infantil (CIDI) da Jurema, na Vila Olímpica do Conjunto Ceará, na Paróquia Nossa Senhora Imaculada Conceição, no Parque Leblon e na Escola de Ensino Fundamental Paulo Freire no Henrique Jorge.

Figura 5 - Zé Ciro ministrando palestra pelo SESC - Ação Comunitária.



Fonte: Acervo do autor.

Os cachês pagos pelo SESC variam entre 300 e 500 reais, tornando sua política uma efetiva ajuda aos grupos folclóricos de Fortaleza e do Estado do Ceará como um todo. Já as apresentações realizadas em associações comunitárias, geralmente, têm um valor bem mais abaixo, variando entre 50 a 200 reais. Neste tipo de evento, quase sempre atrelado a algum momento festivo nas comunidades, é muito comum que a associação que está recebendo o grupo sirva algum tipo de lanche para os brincantes.

Apesar da iniciativa do poder público em suas políticas de editais e do apoio financeiro promovido por entidades privadas, a informalidade mantém-se como elemento fundamental do Boi Juventude, como veremos adiante e, ainda, na segunda parte deste capítulo.

Além das atividades que mencionei, presenciei a apresentação do Boi Juventude em outras quatro oportunidades, desta vez, sendo promovidas em festas organizadas por associações de bairro e/ou comunidades étnicas. Uma na Associação dos Remanescentes de Quilombolas, no distrito de Capuã, município de Caucaia. Outra num Festival Junino, no bairro Autran Nunes, e, na festa de confraternização da Associação dos Moradores do bairro

Presidente Kennedy, além de outra apresentação realizada no Festival de Quadrilhas Juninas do Paulo Sérgio, no bairro Pirambu. Nestes cenários há uma maior aproximação dos brincantes do grupo Boi Juventude com os interesses e pessoas das comunidades. Diferentemente das apresentações mais formais, como as apoiadas pelo poder público e pelo SESC, nas festas dessas comunidades mais populares o tempo para a brincadeira é maior, recompondo a “peça” do “boi” em sua integralidade, e, ainda, neste ambiente de informalidade o grupo encontra vários espaços de diálogo com o público. As pessoas querem saber a localidade da residência do Boi Juventude, ainda, possuem interesse pelos componentes mais velhos do grupo, como Zé Ciro e Ceci e pelos demais brincantes e suas atuações dançadas, encenadas e musicalizadas na condução do “boi”. De forma geral muitas pessoas ao verem o Boi Juventude em ação buscam dialogar com outras sobre como interagem com esta manifestação em outros cenários e épocas.

Também fica a cargo das instituições que convidam o Boi Juventude providenciarem o transporte para o grupo. Em todas as visitas relatadas foi enviado ônibus para o deslocamento dos brincantes, salvo no festival de quadrilha que ocorreu a poucos quarteirões da sede do Boi Juventude. A espera pelo transporte movimentava a sede do “boi” com várias crianças e jovens pegando suas fantasias e vestindo-se para a apresentação. No caminho para as apresentações, dentro do transporte, quase sempre, os brincantes tocam instrumentos e cantam sambas antigos, músicas de funk melódico, como MC Marcinho e rap, principalmente Racionais MC’s. Enquanto isso, os mais velhos sentam-se compenetrados, e, vez ou outra, chamam a atenção de alguma criança.

O ambiente informal dado no contexto dos grupos folclóricos insere os brincantes envolvidos numa troca de saberes intensiva. São vários os tipos de arte e artesanato empregados no “boi”; a dança, o teatro, o canto e a música, corte e costura, a construção dos “bichos”, etc; onde o aprendizado se dá, na maioria das vezes, de forma espontânea, “fazendo e aprendendo”, ou por imitação. Contudo, como vimos nos relatos anteriores, o grupo teve que aprender a ser uma empresa. O próprio processo de construção da Associação Cultural de Bumba meu boi – Boi Juventude foi muito difícil e contou com a ajuda de pessoas de fora da comunidade. Intelectuais e artistas da sociedade em geral são os mais adeptos a preservação deste patrimônio imaterial brasileiro. O mesmo tipo de ajuda ocorre na elaboração dos projetos que competem nos editais de fomento da cultura, promovendo discussões do que deve conter no projeto e colaborando de forma direta em sua sistematização e desenvolvimento.

André afirma que a Associação Cultural de Bumba meu boi – Boi Juventude, também, já promoveu o primeiro encontro de grupos de Bumba meu boi de Fortaleza.

Na época foi a FUNCI quem apoiou, mas, quem realmente ajudou mesmo, apoiou forte, era o diretor do CSU, que era o Colô. Nois arranjamos o som. Boi juventude, Boi Ceará e o Boi Mina de Ouro. Foi bonito, chamou bastante atenção do público. É bastante interessante organizar novamente esse encontro (ANDRÉ).

Figura 6 - Apresentação na associação dos moradores do Presidente Kennedy.



Fonte: Acervo do autor.

No mesmo período, diz Robertinho, brincante do Boi Juventude, esses mesmos grupos participaram de um evento do SESC e fizeram o “autobatzado” Boi Mistura, com gente de todos os “bois”. “Tipo uma “topança”, né! O “mistura”! Só que era pago, foi a instituição que organizou”, afirma André. Houve inclusive rivalidades em jogo, Zé Pio tirou o boi dele na ora, lembra André. Vimos anteriormente que as “topanças” ocorriam de forma espontânea quando dois grupos de “boi” passavam a se desafiar através das danças e evoluções, embora, partissem para a luta corporal em alguns casos. Os encontros entre os

grupos, também, eram pré-agendados e ocorriam sob todo um clima de rivalidade. Com a atual organização do folclore do “boi”, planejada em boas oportunidades pela iniciativa privada, alguns mestres passaram a discriminar e abolir de seus grupos os jogos de rivalidade que ocorriam anteriormente. O valor estético destas disputas para o folclore do Bumba meu boi estão assim esquecidas na memória dos brincantes, que na sua primeira oportunidade a colocam novamente em prática. Comumente nos discursos dos brincantes os grupos se diferenciam uns dos outros através de comparações entre os mesmos, como veremos mais a frente, noutras partes desta dissertação.

Em Junho deste ano, a Associação Cultural Boi Juventude promoveu novo encontro de grupos culturais. José Cídio, tesoureiro da associação, foi o grande articulador do evento, conseguindo recursos para um cachê simbólico, para o transporte e para o lanche dos grupos. O nome do evento foi 1º Encontro de Grupos Culturais no Pirambu – Culturarte, e ocorreu nos dias 8 e 9 de junho. O evento não se resumiu ao Bumba meu boi e apresentou além do Boi Juventude, um grupo de reisado e outro de dançarinos de suingueira, e, contou com o apoio do SESC.

Para André,

foi esse tipo de ação que fez o Boi Juventude crescer né. Nós começamos aqui na comunidade. Sem muito conhecimento. Fizemos várias apresentações nas ruas, bairros, e assim foi que ficou conhecido em instituições, como o SESC, a prefeitura (ANDRÉ).

O reconhecimento é parte importante para a permanência do grupo em atividade, pois além de financiar economicamente seus gastos, através da adesão aos editais de fomento da cultura, oferece determinado status e promove a aceitação de suas atividades noutras camadas sociais. Como percebemos, a troca de experiências ocorre no contato com outros grupos culturais, que trabalham temas diferentes e concepções diferentes em suas apresentações. Daí, a importância da Associação na integração e condução destas estratégias.

Além das apresentações desenvolvidas por conta de parcerias com outras instituições e grupos, o Boi Juventude realiza seus ensaios e suas próprias festas. Durante a pesquisa observei que todas as segundas e quartas-feiras o grupo sempre se reúne para ensaiar.

Antes a gente ensaiava no CSU, mas era com muita dificuldade. Ia e tinha que levar luz, quatro luz. Tinha que levar som. O carro se quebrou. Lá, também, na chuva não tinha ensaio que a quadra não tinha coberta. Aí foi que construíram o calçadão aqui, começamos a fazer o ensaio aqui mesmo, que era mais perto, o carro já tava quebrado. E é um carro de mão. A gente fez muita apresentação com esse carrinho, ia daqui pra Areia Grossa, Cacimba dos Pombo, pras banda do SECAI, levando este carrinho. Dava duas viagem, aliás, quatro, duas pra ir e duas pra vim. Com o som e os bicho, as luzes (ZÉ CIRO).

Com o apoio financeiro recebido por meio de cachês de apresentações, e mais o empenho pessoal de Zé Ciro, sua casa foi reformada e ampliada, transformando-se na sede do grupo. Na sede, hoje, existe o escritório da associação, onde ficam guardadas fichas de inscrição dos brincantes e toda a papelada referente aos trâmites legais da empresa.

Figura 7 - Sede do Boi Juventude e residência da família de Zé Ciro.



Fonte: Acervo do autor.

É, também, na sede onde ficam guardadas as fantasias dos brincantes, os adereços dos bichos, a aparelhagem de som, os instrumentos musicais e as máquinas de costura. Como foi expresso na fala de Zé Ciro, compartilhada acima, antes o grupo ensaiava no CSU do Cristo Redentor, mas, tinha dificuldades para trazer todo o material necessário até o local.

Após a conclusão do calçadão do Vila do Mar, como a sede do grupo fica em frente ao calçadão, este passou a ser o local preferido para ensaios e outras programações.

Além dos ensaios, como ficou relatado, a Associação Cultural Boi Juventude promove encontros culturais, que também passaram a ser realizados no calçadão à beira-mar do Pirambu.

Figura 8 - Ensaio realizado no calçadão à beira-mar do Grande Pirambu.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

A sede do grupo serve de moradia para boa parte da família de Zé Ciro e, ainda, para outras pessoas que foram acolhidas pelo grupo. Em meio ao material utilizado pelo Boi Juventude, vários brincantes e familiares desenvolvem seu cotidiano. Elineudo é um dos brincantes que mora na sede do grupo. Abaixo ele fala sobre a experiência de estar junto com a “família do Boi Juventude” (ELINEUDO) há mais de dois anos.

É legal, às vezes a gente se desentendi se entendi, mas isso é coisa de família mesmo, isso é coisa de grupo. Tudo na vida tem que ter um obstáculo, né, a vida não foi fácil pra ninguém. Lá no boi Juventude acontece muito isso, a gente discute, debate, cria e, assim, vai evoluindo. A Dona Lourdes é a chave do Boi Juventude. O que acontecer pode chegar pra ela e contar. É resolvido na hora. A mulher é a mestre de tudo lá. O Boi Juventude pode não ter ensaio, mas, tá se orientando, orientando o povo, dá motivo porque que não tem, quando tem apresentação ela que se encarrega de ligar pro povo, Boi Juventude tem direção, mas a direção maior dali de dentro é a Dona Lourdes (ELINEUDO).

Figura 9 - Elineudo e Átila, ambos “batuqueiros” do Boi Juventude.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Dona Lourdes, de quem Elineudo fala, é esposa de José Ciro. Dona Lourdes diz que é duro o dia a dia para manter o grupo funcionando. Além de vários conflitos que ela tem que mediar entre componentes do grupo, o problema com a falta da água encanada é constante. Por isso, ela armazena, com a ajuda dos moradores da casa, o que pode logo de manhã cedo, o único momento que chega água encanada até o prédio. Dona Lourdes, também, fica responsável pelo corte e costura das fantasias dos brincantes. Contudo, diz ela,

vários brincantes já produzem suas próprias fantasias. Moram quatorze pessoas na sede do grupo. Dona Lourdes, como foi dito por Elineudo, confirma ser a responsável por ligar para os brincantes convocando para os encontros. A alimentação também é um problema, diz Dona Lourdes, “tem dias que a gente acorda sem ter nem o que comer, é o jeito os meninos fazer uma cotinha e comprar alguma coisa”.

Figura 10 - Dona Lourdes ao lado das caixas de som e da máquina de costura do Boi Juventude.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Os conflitos entre seus próprios integrantes e a precária situação financeira nas comunidades populares, como temos citado aqui no exemplo do Boi Juventude na região do Grande Pirambu, resulta numa formação ímpar aos brincantes do “boi”. Eles convivem durante o dia a dia, compartilham das mesmas necessidades e alegrias e fortalecem, assim, seus laços de identidade. Dona Lourdes desenvolve um papel pedagógico importantíssimo na mediação destes conflitos, fortalecendo a identidade coletiva do Boi Juventude.

Zé Ciro diz que o dinheiro que o grupo ganha com as apresentações e com o apoio da prefeitura não dá para mantê-los. Por isso, diz ele, todos que não estão trabalhando em algum outro tipo de serviço estão procurando emprego. Seria bom, diz Zé Ciro, se pudéssemos oferecer pelo menos um lanche para as pessoas que participam dos ensaios.

O dia inteiro é de movimentação na sede do Boi Juventude, aumentando a quantidade de pessoas nos fins de semana, dias de apresentação e ensaios. Os visitantes são amigos e familiares que buscam um lugar para conversar e, também, para se divertir com o “boi”. Os mais jovens gostam de ouvir músicas, de assistir vídeos na internet e de conversar sobre Bumba meu boi e outros assuntos relacionados à comunidade. Apesar da configuração proposta na fundação da Associação Cultural, o clima entre os diversos integrantes que compõem o Boi Juventude é de completa familiaridade e informalidade.

Dentre os brincantes, as atribuições da Associação e do Grupo Cultural se confundem, sendo por muitas pessoas completamente desconhecida essa dicotomia referente à necessidade de institucionalização do Boi Juventude. Além de não terem os limites entre a Associação e o Grupo Cultural claramente explicitados no discurso dos integrantes do “boi”, os mesmos geralmente desenvolvem quase que simultaneamente atividades de gerenciamento e de artista-brincantes no Bumba meu boi.

Em meu primeiro contato direto com o Boi Juventude conversei com o coordenador e tesoureiro da Associação, Cídio. Ele me repassou algumas informações referentes à manutenção financeira das atividades do grupo e apresentou-me os sites que mantinham relacionados ao grupo na internet. Além disso, ele mostrou vários vídeos de apresentações do grupo, que foram produzidos pelos próprios integrantes do Boi Juventude. Quando perguntei sobre o número de integrantes do grupo, disse ele: “hoje nós tamo é com pouco, com uns 35. Mas já teve até 120. É que eles brinca um ano, aí quando é com um ano eles vão namorando, vão deixando lugar pro outro, vão entrando outros”. Cídio mantém um acervo de fichas com dados dos brincantes. Os documentos revelam idade, endereço e contato dos responsáveis, além de um espaço para avaliação e acompanhamento dos membros. A institucionalização das atividades do “boi” reivindica que sejam criados acervos da memória do grupo; atas de reuniões, registro de fotos, filmagens e matérias de divulgação, dentre outras, como a ficha de cadastro dos brincantes.

Figura 11 - Lembretes aos brincantes sobre as datas de apresentações e oficinas, aficcionados na parede interna da sede do grupo.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Pude ter uma noção do vai e vem de brincantes quando percebi certa rotatividade entre as pessoas que acompanham o grupo em apresentações noutros locais. Raramente o grupo é formado pelas mesmas pessoas. Em dias de ensaio, também, aparece brincantes que já há algum tempo estavam afastados das atividades, assim como, há sempre gente nova chegando. Os ensaios por serem abertos ao público sempre atraem curiosos e pessoas que se aventuram a dançar alguns passos. Sem dúvidas as crianças são as mais espontâneas no primeiro contato. Essa rotatividade permite sempre inovações nas apresentações e no papel que cada participante assume na brincadeira.

Vários problemas são apontados por Zé Ciro e outros membros do grupo por decorrência da nova dinâmica das apresentações de Bumba meu boi. Geralmente, quando ocorrem apresentações com a presença de mais de um grupo, o tempo da brincadeira é

reduzido, em alguns casos, ao tempo máximo de vinte minutos. Deste modo, o lugar para os entremeios do “boi”, com a fala de seus personagens, é suprimido da apresentação, que fica comprometida em seu contexto. Destacam-se neste tipo de apresentação em curto espaço de tempo, a dança de entrada, a dança dos bichos, a dança da luta com o boi e a saída. Mas, os versos que narram o enredo da história do vaqueiro com o rei, a rainha, a princesa, o capitão, com a morte e a ressurreição do boi, fica comprometido, tendo quase todos os diálogos entre os personagens suprimidos pela redução do tempo destinado a brincadeira.

Para Robertinho, o momento mais esperado no ano, por todos do Boi Juventude, é a “*matança*”. Neste dia ocorre a festa anual do grupo, com direito a apresentação ímpar. O “boi” passa a maior parte do ano se apresentando em outros locais e participando de festas que não eram as suas. Segundo Robertinho, é na preparação para a “*matança*” que boa parte das pessoas da comunidade e dos brincantes antigos e atuais do Boi Juventude se reencontra para a realização da festa.

Na “*matança*” a brincadeira do “boi” ocorre por completa, diz André. Enquanto nas apresentações comuns todos os bichos permanecem vivos, no dia da “*matança*” o vaqueiro mata todos os bichos, sempre ao final da dança de cada um; a ema, a burra, o bode, o Jaraguá e o boi. Todos os bichos, no enredo da “*peça*”, pertencem à rainha, ou a princesa, somente o boi tem como seu dono o Rei. O vaqueiro luta com o boi e mata o animal, tirando seu sangue, simbolizado no vinho que é compartilhado com as pessoas que assistem à “*peça*”. É após a morte do boi que o Rei dá as ordens para que o capitão providencie a morte do vaqueiro. Antes disso, ocorre a luta de espada contra facões, entre os ajudantes de vaqueiro e o pelotão do capitão, fechando com a morte dos ajudantes de vaqueiro. Num duelo a parte, o capitão fere o vaqueiro com sua espada, a partir daí o vaqueiro amarrado ao mourão faz orações de fé a São Sebastião. Quando, então, o vaqueiro se solta e cai aos pés de São Sebastião, trazendo alegria ao contexto da festa.

A gente encena uma peça todinha, tipo um teatro, mas, pra melhorar a gente teria que ter uma ajuda de um especialista mermo, né, da área de cultura. Não digo da cultura, mas uma pessoa especialista em teatro. Ajuda a terminar as falas nas apresentações que tem do rei e da rainha, do vassalo. Seria bastante interessante. Mas aí, aqui o mestre vai passando do jeito que ele aprendeu. Com conhecimento. Mostrando. Depende de cada um, no caso que é bem sério, pra mostrar que pode ser pelo menos um coadjuvante de ator (ANDRÉ).

André assume a intervenção estrangeira como produtiva para o folclore do “boi”. Para ele a presença de algum especialista em teatro ajudaria o Boi Juventude a inovar e qualificar seu trabalho com o “boi”, reconhecendo uma fragilidade neste requisito tão importante para a tradição. Embora, ele condicione ao conhecimento de Zé Ciro a presença dos aspectos tradicionais do Bumba meu boi, ressaltando a importância da experiência de vida do mestre para o aprendizado que o mesmo oferece à frente do Boi Juventude.

Uma das maiores preocupações dos brincantes do Boi Juventude é com a qualidade do Bumba meu boi que eles estão desenvolvendo. Ouvi muitos brincantes falando sobre a importância das trocas de experiência com outros grupos, sobre o aprendizado a partir de Zé Ciro e sobre a identidade que desenvolviam ao participar daquelas atividades. Eles querem fazer bonito e melhor do que outros grupos. Como veremos na segunda parte deste capítulo, na tradição do “boi” o Boi Juventude se permitiu ao processo de mudança ocasionado pelo tempo vivido de seus brincantes, assim como, pelo “novo” contexto em que se desenvolvem suas apresentações e financiamento.

Antes de cada apresentação, festa ou ensaio, sempre é feito o agradecimento e ressaltada a importância do trabalho das pessoas da organização e de pessoas ilustres na plateia. O conflito entre o institucional e o informal chega a ser percebido, muitas vezes, como uma baliza do que pode e o que não pode ser veiculado. Vários intelectuais e artistas, que já desenvolveram trabalho em conjunto com o Boi Juventude, o que abriu o grupo ao diálogo com o grande público e outras formas de conceber e consumir cultura, sempre reaparece nas apresentações e no material divulgado pelo “boi”. A experiência do Boi Juventude em apresentações mistas, realizadas em parcerias com outros grupos, musicais e/ou folclóricos, é constantemente lembrada na fala dos brincantes como algo que proporcionou um salto de qualidade nas atividades do grupo.

Deusdete, dono do boi Tirol, fala como conseguiu verbas para comprar novos instrumentos musicais. Zé Pio, mestre do Boi Ceará, fala de como conseguiu recursos para trazer um profissional de corte e costura para ministrar oficina aos seus brincantes. Zé Ciro resalta o valor que a “nova” sede agregou ao grupo, assim como, dá importância a artistas que mantiveram contato com o grupo, o que produziu material histórico que nos permite avaliar a tradição do Boi Juventude. Todos reconhecem a importância dos “editais” e dos artistas e intelectuais para a cultura do Bumba meu boi. Contudo, apesar do apoio à que estão tendo acesso hoje, reconhecem que os recursos são poucos e que a falta de infraestrutura e de

conhecimentos específicos não os permite maiores voos. Lidar com teatro, danças, música, artesanato, administração de empresas, etc, requer um conjunto de técnicas e filosofias de trabalho para os quais o Boi Juventude não havia se especializado. Neste processo de folclorização, a redução do tempo de apresentação é um dos pontos fundamentais da crítica que os brincantes fazem em relação ao folclore do “boi”, quando suas atividades saem da esfera informal contida na brincadeira para a formalidade do espetáculo oferecido nos trabalhos desenvolvidos em parceria com outras instituições.

5.2 O Boi Juventude e a tradição de Bumba meu boi no Grande Pirambu

“Conheço, agora, pra brincar que nem a gente brinca aqui é difícil” (Zé Ciro).

O Boi Juventude e outros grupos de “boi” do Grande Pirambu mantiveram sua tradição sob o aporte da informalidade, principalmente, no caráter geral dos ensaios e das festas comunitárias que organiza e participa. Neste sentido, o parentesco familiar soma-se aos laços afetivos na preservação do folclore local do “boi”. Contudo, adequando-se as novas normas à que se submetem através das políticas de editais públicos e dos incentivos da iniciativa privada, surgiram várias flutuações entre o informal e o institucional que modificaram tanto a peça “tradicional” de Bumba meu boi como as prerrogativas necessárias para sua manutenção. A Associação Cultural Boi Juventude foi a principal responsável por promover o Boi Juventude nesta esfera de relações econômicas. O desenrolar destas parcerias promoveu ajustes e transformações no cotidiano dos grupos e nas apresentações de Bumba meu boi.

Figura 12 - Derisvandro e Stênio, brincantes do Boi Juventude, filhos de Zé Ciro e Dona Lourdes.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Diante deste quadro, devemos compreender que é o uso do elemento cultural antigo pelos brincantes do Boi Juventude e de outros grupos de “boi” do Grande Pirambu que serve de base para a projeção do folclore do Bumba meu boi na cidade de Fortaleza, no Ceará e em todo o Brasil. Remetendo o pensamento à antiguidade histórica e à difusão cultural provenientes do folclore do “boi” na região do Grande Pirambu, adiante, analiso o modo como este processo ocorre entre os brincantes do Boi Juventude.

5.2.1 A “peça” do Boi Juventude

A palavra “peça” é utilizada entre muitos brincantes de “boi” para falar sobre como ocorre o enredo das apresentações de Bumba meu boi, com suas danças, dramas e entremeios. Adiante descrevo e analiso a forma como a “peça” de Bumba meu boi tem se

desenvolvido no Grupo Cultural Boi Juventude, com o intuito de compreender na atualidade como se configura o folclore do “boi” no Grande Pirambu.

5.2.1.1 Os bichos do Bumba meu boi do Grande Pirambu

A gente é considerado um grupo tradicional devido os nossos bichos, que é o boi, a ema, o bode, o burro, o Jaraguá. Se a gente modifica, enfeitar, assim, apapagaia, não vai ser um grupo visto tradicional (ELINEUDO).

Elineudo em sua fala ressalta a importância dos bichos nas apresentações de Bumba meu boi do Grande Pirambu. Diferentemente do Bumba meu boi de outros lugares pelo Brasil, o Boi Juventude, assim como os outros grupos de “boi” do Grande Pirambu, utilizam os seguintes bichos em suas apresentações: o boi, a ema, o bode, o burro, e ainda, o monstro Jaraguá. Além dos bichos e monstros revelarem um conjunto de técnicas artesanais empregadas na construção de suas indumentárias, eles também ganham notoriedade e importância simbólica, quando para cada bicho são evocadas lendas, versos e danças específicas. Como diz Elineudo, qualquer tipo de alteração mais brusca na “peça” do “boi” pode confundir a própria natureza folclórica do grupo.

Cada animal representa uma parte do que é o nordeste. Que nosso nordeste a gente sabe que o Ceará e outras regiões do nordeste, não de agora, mas, de muito tempo, tem essa questão da seca, sofrimento e cada bicho tem uma representação daquilo. No caso, a ema, o bode, a burrinha, representa aquela questão que você tá no nordeste, naquela área que é seca, num tempo ela se modifica e traz a fartura. Aí, depois tem o Jaraguá que significa a seca, a morte dos animais. Então é isso, a miséria, a fome. O Jaraguá ele é feito de osso, uma cabeça dum jumento, ou dum cavalo. Já o boi, como é a última, já significa aquela vinda de novo da chuva, a fartura novamente, né! Aí vai como num ciclo rodando, como fosse o ciclo da água, né. A própria vida né! O boi significa isso, uma vida, o Bumba meu boi trazendo tudo de novo (ANDRÉ).

André faz uma ligação entre a ordem em que são apresentados os bichos e o Jaraguá, e o que cada momento representa no conjunto da “peça” de Bumba meu boi do Boi Juventude. Como ficou registrada na citação acima, a ema, o bode e a burrinha, são apresentados de início e representariam a fartura da lavoura nordestina. Seriam prosseguidos

pelo monstro Jaraguá, figura mítica que representaria a seca, com toda a miséria alavancada por este fenômeno. A fome, que causa a mortandade de muitos animais sertanejos, é lembrada pela própria indumentária do Jaraguá, confeccionado a partir dos restos de um esqueleto de jumento. Ao final da “peça”, a aparição do boi representaria a instauração de um ciclo, comparada a própria vida, ao modo que representaria, nas palavras de André, a volta da fartura.

Entendendo neste sentido, haveria uma sequência interna lógica ao significado que a “peça” de “boi” revelaria em sua totalidade, entretanto, sem levar em consideração o imprevisto e a compreensão que cada um em particular pode construir sobre Bumba meu boi. O fato é que muitos dos sentidos e significados atribuídos à tradicionalidade contida no folclore do “boi” permitem-nos identificar sua importância para a formação sociocultural dos brincantes.

A seguir faremos a sistematização e discussão dos modos como os brincantes do Boi Juventude estão atuando à frente de sua luta pela preservação do Bumba meu boi.

5.2.1.1.1 A ema

Na “peça” do Boi Juventude a ema é o primeiro bicho a ser apresentado. Animal típico da América do sul, a indumentária que fantasia este ser possui esqueleto de arame, entrelaçado em forma de uma bacia oval, onde o brincante se manterá em atividade durante a dança. O pescoço, revestido de fiapos de caroá, e a cabeça, com o bico da ema, são trabalhados em madeira, tendo os olhos pintados de preto. Essa parte de madeira é fixada na base de metal por meio de parafusos. O revestimento da base de metal é composta de um surrão todo enfeitado com retalhos de pano coloridos em verde e vermelho, cores que nem de longe aparentam a ema em sua naturalidade.

Figura 13 - Armação da ema, pendurada na parede da sede do Boi Juventude.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

A produção do “bicho”, geralmente, ocorre de forma coletiva, agregando-se ideias de vários brincantes. De um ano para o outro, também é comum haverem realizado mudanças neste aparato do folguedo. Chegando o momento da apresentação da ema, o vaqueiro acompanhado dos batuqueiros do Boi Juventude, inicia a seguinte música:

Pessoal me dê licença pra minha ema passar (2x)

Que ela vem é de viagem ô maninha, não pode se demorar

Ê penera cunhã, ê cunhã

A minha ema voo nos ares se penerô (2x)

Solta já a ema nova o maninha que o gavião carregô

Ê penera cunhã, ê cunhã (2x)

A minha cunhã voo nos ares se penerô

A minha ema voo com a cesta de limão

Foi pra dar as castanheira ô maninha pra tirar óleo das mão

Ê a cunhã, ê cunhã / dança, dança cunhã, ê cunhã

A minha ema voo passou na beira do rio

Num encontro o que comer o cunhã e voltou de papo vazio

Ê a cunhã, ê cunhã / dança, dança cunhã, ê cunhã

A minha ema voo com laço pra pegar rapaz

Não pego nenhum rapaz ô cunha, voltou com o laço atrás

Ê penera cunha, ê cunha / dança, dança cunha, ê cunhã

Oi te levanta minha ema / Manero pau manero pau

Eu já mandei torno a mandar / Manero pau manero pau

A noite ta é se passando / O manero pau manero pau

E nós por ela é de passar / Manero pau manero pau

E olha o papo da ema, primeiro eu

Lá do meu sertão, primeiro eu

Todo pato voa, primeiro eu

Só minha ema não

Voa, voa passarinho, aí se queres voar / As perninha pelo chão as asinhas pelo ar
(2x)

Meu canário amarelo cantador você vai aprender eu também vou (2x)

Vai tirar essas penas que tu tem, vai amar a donzela (morena) e querer bem (2x)

Meu canário amarelo onde é que vai posar, debaixo do limoeiro e debaixo do laranjal

Vai simbora minha ema, primeiro eu

Lá pro teu sertão, primeiro eu

Que lá já choveu, primeiro eu

E tem plantação, primeiro eu

Segundo Zé Ciro, quase todas as músicas e versos cantados nas apresentações dos bichos são de cunho tradicionais, não permitindo o reconhecimento da autoria das letras e canções. A única exceção se dá com o bode, como veremos mais adiante. A letra da música da ema revela vários contextos. Num dos primeiros versos fala-se num cesto de limão trazido pela ema para lavar as mãos das castanheiras, vale ressaltar que a região do Grande Pirambu

ao longo de sua história possuiu várias fábricas trabalhando na industrialização de produtos oriundos do caju. Fica nítido na letra, também, o sofrimento da ema, não conseguindo alimento, não conseguindo voar e nem conseguindo laçar um rapaz, contudo, podendo voltar para um sertão que já choveu e tem plantação.

5.2.1.1.2 A burrinha

Figura 14 - Foto da burrinha do Boi Juventude, arriada na frente da sede do grupo para levar sol.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Na sequência da “peça” do Boi Juventude, a burrinha é o segundo bicho a ser apresentado. A indumentária deste bicho tem seu esqueleto feito em papelão e madeira. Diferente da ema, em que o brincante fica apenas com as pernas amostra, tendo o restante do corpo escondido embaixo da fantasia. Na burrinha, o brincante fica com todo seu corpo, acima da cintura, exposto para a plateia, o que faz parecer estar montado no dorso do animal. As pernas do brincante ficam escondidas pela barra branca que se segue ao pano de chita

vermelho, com pequenos detalhes quadrangulares, que encobre quase todo o animal. A cabeça da burrinha é feita de pano preto e preenchida com esponja, seus detalhes são pintados à mão com tinta na cor marfim. Um arreio é amarrado ao focinho do bicho para dar a impressão de que o brincante está dominando o animal.

Como em todos os outros animais, é o vaqueiro quem chama a burrinha entoando os seguintes versos:

Pessoal me dê licença pra minha burra passar (2x)

Que ela vem é de viagem e não pode se demorar (2x)

Ô lê lê, ô lê lê, ô lê lê cumade cê (2x)

Peia a burra meus careta não deixa burra correr (2x)

Meu vaqueiro foi à missa no cavalo sem espora (2x)

O cavalo deu um tombo jogou o vaqueiro fora (2x)

Ô lê lê, ô lê lê, ô lê lê cumade cê (2x)

Peia a burra meus careta não deixa burra correr (2x)

A burrinha do meu amo tem um buraco no pé (2x)

Foi o rato que roeu pensando que era café (2x)

Ô lê lê, ô lê lê, ô lê lê cumade cê (2x)

Peia a burra meus careta não deixa burra correr (2x)

A burrinha do meu amo come palha de arroz (feijão) (2x)

Só não come carne velha sexta-feira da paixão (2x)

Ô lê lê, ô lê lê, ô lê lê cumade cê (2x)

Peia a burra meus careta não deixa burra correr (2x)

Oi cavalo marinho, brinca no terreiro (2x)

Que o dono da casa é rico e tem dinheiro (2x)

Brinca, brinca minha burra sapateia no salão (2x)

Que a barra do teu vestido relampeia no salão (2x)

Oi cavalo marinho, brinca no terreiro (2x)

Que o dono da casa é rico e tem dinheiro (2x)

Vai simhora minha burra já mandei torno a mandar (2x)

Que a noite ta passando e nós por ela é de passar (2x)

Dependendo do brincante que se responsabiliza em dançar com a burrinha, os passos se diferenciam em sua apresentação. Geralmente, realizam-se movimentos circulares com o animal, assim como, movimentos de pendulo, para trás e para frente. O animal, também, é levado a interagir com o público, que procura dar algum carinho ao bicho. Num pé só, alguns agachamentos são desenvolvidos, num movimento de pendulo, variando de um lado para o outro.

A burra, também, conhecida no nordeste como jumento, nos versos de sua música revela o humor leve e a religiosidade presente no folclore do “boi”. Um cavalo que dá um tombo e joga o vaqueiro fora, um rato que roeu o pé da burra, mas, uma burra que não come carne velha na sexta-feira da paixão, são sentidos advindos do riso popular e da religiosidade presente nesta manifestação. A burra, ainda é bastante utilizada no transporte de pessoas e objetos, fato que se revela em alguns versos da música: “Dê licença pra minha burra passar que ela vem é de viagem e não pode se demorar” e “vai simhora minha burra ... que a noite ta é se passando e nós por ela é de passar”.

5.2.1.1.3 O bode

Tem o bodinho, né, que foi criação do mestre Zé Maria. Eu tenho até certeza que essa música do bode foi ele que inventou. Que eu, nos meus tempo de menino, nem via bode, nem ouvia música de bode. Quando eu vim ver já foi ele cantando e botando o bodinho, em homenagem ao bode ioiô, que era um bode muito inteligente que tinha, que dizem que esse bode tinha sido eleito inté vereador, mas como brincadeira. Dizem que esse bode foi bem votado, que num tinha vereador que ganhasse dele [risos] (ZÉ CIRO).

O terceiro bicho a ser apresentado na “peça” é o bode. Segundo Zé Ciro a figura do bode foi invenção do Mestre Zé Maria, já citado na primeira parte deste capítulo, quando analisei um vídeo gravado na comunidade do Tirol, no Grande Pirambu, no ano de 1990. Considerando a afirmação de Zé Ciro, o bode é um componente incorporado recentemente ao

Bumba meu boi da região, muito embora, faça parte das “peças” de todos os grupos de “boi” do Grande Pirambu.

Figura 15 - O bode do Boi Juventude, tendo Derisvando brincando com o mesmo e um batuqueiro tocando uma zabumba ao lado.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

O “bodinho” do Boi Juventude tem sua cabeça preenchida com retalhos de pano, sendo coberta por um tecido grosso e pintado com tinta acrílica. Seus olhos são feitos em bolas de gude e sua barba por uma mecha de fios de linha para crochê. As orelhas do bode são

de couro. Abaixo da cabeça é fixado um pequeno bastão de madeira que serve para o brincante articular o movimento do restante do corpo ao da própria cabeça do animal. Costurado envolta da cabeça do bode encontra-se o pano em que o brincante se recobre para dar movimento ao animal. Este pano é revestido com tiras de pelúcia em todo o restante do corpo do bicho. O rabo é composto por um tufo de fios de corda de tucum. Um pequeno bastão é fixado na região da indumentária em que se fixa o rabo, que serve para o brincante dar movimento ao mesmo.

O bode ao se apresentar na “peça” segue com os seguintes versos sendo entoados:

Deixa passar, deixa passar, bode dengoso vem dançar (2x)

Dança, dança meu bodinho para o povo apreciar (2x)

Que esse bode é dengoso, bode dengoso vem dançar (2x)

Boi noite senhor, meu moço, como vai, como passou? (2x)

Eu vim vender a barba do bode, que o meu senhor mandou (2x)

Deixa passar, deixa passar, bode dengoso vem dançar (2x)

Do chifre do meu bodinho eu mandei fazer canoa (2x)

Pra atravessar essa menina pro outro lado da lagoa (2x)

Deixa passar deixa passar bode dengoso vem dançar (2x)

Segundo Zé Ciro, estes são os versos criados por Zé Maria. Contudo, Zé Ciro incorporou a dança do bode uma música de Genival Lacerda, cantada ao final dos versos compostos por Zé Maria.

Segura o bode, segura o bode / segura o bode que ele gosta de chifrar.

Uma chifrada desse bode meu amigo, é um perigo faz a gente bordejar.

O bode velho fedorento pra danar, é por isso que a cabra tem prazer de chifrar (2x).

Segura o bode, segura o bode / segura o bode menino frouxo!

Zé Ciro disse que achou interessante a letra e o ritmo da música, o que o levou a incorporar o trecho de Genival Lacerda à “peça” do Boi Juventude. Com a iniciativa de Zé

Maria e o prolongamento que Zé Ciro promove, através das atividades do seu grupo, o bode aparece como uma das referências do Bumba meu boi do Grande Pirambu. As modificações promovidas pela incorporação do bode na peça do “boi” não descaracterizam a tradicionalidade na qual se ampara o Boi Juventude. Todos os bichos envolvidos nas “peças” de Bumba meu boi encontradas no litoral cearense, como é o caso dos grupos do Grande Pirambu, são animais típicos da fauna nordestina, assim como o bode. Alimentado este imaginário pelo bode ioiô, animal vivo que transitava pelo centro da cidade de Fortaleza, e, pela familiaridade do povo cearense com o bicho, não foi difícil a aceitação coletiva e a permanência deste “novo” personagem na peça de “boi” do Grande Pirambu.

Sem dúvidas, o bode é um dos bichos que mais interage com o público, trazendo um humor leve e descontraído ao ambiente da apresentação. Seu traço mais característico é abanar o rabo, num movimento de um lado para outro, buscando a proximidade com as pessoas que assistem a brincadeira. Uma boa parte do público reage com gargalhadas, mas, outros se sentem envergonhados com o gesto do bode, que balança o rabo e anda para trás, aproximando-se das pessoas.

5.2.1.1.4 O Jaraguá

Diferentemente da dança da ema, da “burra” e do “bodinho”, apresentadas anteriormente, o Jaraguá não faz parte da fauna nordestina. Ele confabula como uma figura monstruosa e mítica na “peça” do “boi”. Representante das secas de chuva da região, o Jaraguá surge do contexto de miséria do sertanejo, que na falta d’água sofre de sede e de fome, e sem quase nada conseguir produzir na lavoura. É comum, nesses estados extremos ver-se animais morrendo nos currais e beiras de estrada. Muitos retirantes fogem do campo para as cidades para viverem de pequenos bicos e de pedir esmolas.

A confecção da indumentária do Jaraguá, como ficou analisada na primeira parte deste trabalho, diferencia-se entre os diversos grupos de Bumba meu boi do Grande Pirambu. O Boi Juventude tem o Jaraguá feito a partir do esqueleto de um animal muito comum no sertão, o jumento, também popularmente chamado de burro. Apenas a cabeça do animal, com a região do crânio e da mandíbula, é aproveitada.

Zé Ciro afirma que esse tipo de material é muito difícil de ser encontrado, mas, geralmente, são arranjados em antigos cemitérios de animais. Ciro narra que em 2001 desenterrou um jumento que ele mesmo havia enterrado onze anos antes. Para retirar o mau-cheiro das peças são realizados processos de fervura, banhos em produtos químicos e exposição ao sol.

Vestido com a indumentária, o brincante puxa uma corda que articula o movimento da mandíbula ao crânio. Fingindo movimentos de caça as pessoas, o Jaraguá estala a mandíbula em mordidas, produzindo um som característico a partir do encontro da presa inferior com a superior.

Um pano de chita, costurado em forma de saco, é fixado à peça de esqueleto e representa o restante do corpo do Jaraguá, o que, também, esconde o brincante por baixo da vestimenta. Uma abertura permite que o brincante se guie durante a apresentação.

Figura 16 - Foto do Jaraguá durante apresentação na quadra do CSU – Pirambu.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Com um clima de suspense é que começa a entoada que serve para a dança, lançando algumas perguntas sobre o Jaraguá, que revela toda sua feiura e maldade.

Geralmente, o Jaraguá chega ao meio do espaço de apresentação em semicírculos, variando de direção e alongando o pescoço, buscando mais proximidade com os espectadores, quando, então, escolhe alguém na plateia, ou entre os brincantes, para um encontro mais direto.

Ou menino, cadê meu gatinho? Ou menino, cadê Jaraguá?

Tá na mesa lá do ourocrim / tá na mesa lá do ourocá.

Aí o Jaraguá entra, quase o retrato da fome. Assim, da seca. Aí o mestre diz:

Ou que bicho é esse? / Meu deus que horror.

Ou que bicho é esse? / Virgem mãe de deus.

É o Jaraguá o maninha, pra pegar Matheus.

É o Jaraguá o maninha, que é do capitão.

A segunda parte dos versos se desenvolve em ritmo de baião, quando, então, os gestos ganham velocidade, enquanto o Jaraguá dança.

Chegou, chegou, já chegou meu Jaraguá.

Que o passinho é bonitinho ele sabe vadiar

Brinca, brinca, Jaraguá já mandei torno a mandar

Chegou, chegou, já chegou meu Jaraguá

O passinho é bonito ele sabe vadiar

Chegou, chegou, lá chegou meu Jaraguá

Ou minha gente vem ver, Ou minha gente vem cá (2x)

Ou que passo bonito só é Jaraguá (2x)

Jaraguá né daqui, ele é do Pará (2x)

Mas ele só dança se vocês pagar (2x)

Ou minha gente vem ver, Ou minha gente vem cá (2x)

Ou que passo bonito só é Jaraguá (2x)

Moça que não pagar uma praga eu vou jogar (2x)

Vai casar com aleijado e nas costas vai carregar (2x)

Ou minha gente vem ver, Ou minha gente vem cá (2x)

Ou que passo bonito só é Jaraguá (2x)

O rapaz que não pagar uma praga eu vou jogar (2x)

Vai namorar uma bagueira e na boca vai beijar (2x)

Ou minha gente vem ver, Ou minha gente vem cá (2x)

Ou que passo bonito só é Jaraguá (2x)

É de muita baixeza de um cidadão (2x)

De vim pruma brincadeira e não trazer nenhum tostão (2x)

Veja em quando, durante a movimentação, o mostro acalma os passos e vai aproximando-se das pessoas, como que pedindo carinho. Os brincantes mais experientes que conduzem o Jaraguá deixam o mesmo ser tocado pelo público. Mas, de repente, o monstro provoca novamente o medo nas pessoas, com sons de mordidas, troca de olhar e perseguições. Sem dúvidas são as crianças que mais se atemorizam com o Jaraguá, contudo, a maioria delas zombam do monstro, apontando e dando gargalhadas com os colegas. Algumas pessoas revelam que na infância tiveram muito medo do Jaraguá. “Eu me lembro”, diz Deusdete, “eu tinha uns cinco anos, eu morria de medo”.

A interação que o grupo Boi Juventude mantém com o público convida aos brincantes do mesmo criar novas formas e posturas para o Jaraguá. Juntamente a isso, surgem alguns conflitos neste campo quando temos a tradição em meio à interação de diferentes grupos dentro do próprio Grande Pirambu.

O próprio Deusdete, dono do Boi Tirol, ao revisarmos os aspectos históricos do Bumba meu boi no Grande Pirambu, descreveu como produz seu Jaraguá a partir de esponja e outros materiais plásticos. Mas, maiores diferenças surgem da concepção de Deusdete e de Zé Ciro sobre os versos que se desenvolvem durante a “parte” do Jaraguá. Vejamos: durante minha pesquisa presenciei Zé Ciro quando foi, convidado por Deusdete, gravar algumas músicas do “boi”, na sede do Boi Tirol. Deusdete justificava que usaria o CD com as músicas em apresentações mais curtas, nas quais não pudesse contar com muitos brincantes. Na oportunidade agradeceu a Zé Ciro e o parabenizou pelo desempenho, considerando sua forma

de atuar muito “cativante” e “dançante”. Além disso, ressaltou, certa vez, o trabalho do Boi Juventude à frente da “molecada” do Pirambu.

Passado alguns dias, desse encontro de gravação, fui novamente conversar com Deusdete. Estava eu a procura de dados sobre o passado do “boi” no Pirambu. Numa conversa gravada ele disse,

eu quero até ver o Zé Ciro, pra ver se ele refaz uma música. Que é uma música, ela é muito discriminatória. Muito, como é que se chama meu Deus, é... Pode dar processo, como já deu em vários movimentos por aí. Discriminação, sabe?! É quando eles falo que o alejado tem que casar com a alejada e tem que levar o alejado na cacunda. É que na verdade quando a gente encaminha projeto, é pra gente aceitar todo esse tipo de coisa, pra gente discriminar, sabe?! E acolá, na hora da música ele ta discriminando, sabe, o alejado, né?! Certo que tem aquela coisa, num ta discriminando alejado nenhum, mas fica no geral. Eu acho que acolá ele deve refazer só aquela música, aquele refrão. Porque quando a gente tá cantando ao vivo, o que a gente mais presa é num discriminar nem cego, nem alejado, nem nego, essas coisas toda, porque até nos projeto eles pedi pra gente num fazer isso porque é até reprovado, né?! Porque por exemplo. Os boi foro tudo aprovado agora. Nesses dez mil. Porque o Zé Ciro, o Zé Pio, foro tudo aprovado! Eu também fui aprovado! Aí, de repente alguém vê, né, a gente cantando por aí. Aí, diz: - Vamu complicar a vida desse pessoal aí. É perigoso! Vamu gravar esse trechim aí e vam buta na justiça.

Apesar das críticas aqui já lançadas sobre a influência da informalidade e/ou do institucional nos diversos contextos em que a “cultura de boi” se desenvolve, sobre a dança do Jaraguá surge outra divergência, desta vez, determinada pelas relações entre diferentes grupos de “boi” da região do Grande Pirambu. As críticas de Deusdete são referentes aos versos finais da dança do Jaraguá. Para Deusdete, chamar alguém de alejado, mesmo que através dos versos, é discriminação e porque os grupos participam de editais de financiamento, por regra, não deveriam vincular este tipo de conceito.

A preocupação de Deusdete surge em meio às discussões sobre inclusão social e promoção de atitudes “politicamente corretas”, bastante trabalhadas na atualidade. As diferenças culturais e, até mesmo, físicas em relação ao corpo, neste sentido, parecem dar subsídios para este tipo de discriminação, muitas vezes, provocada pelo conflito de ideias e práticas dos diversos grupos e classes sociais. Com o aval de Deusdete, levei esta problemática até Zé Ciro, que gravou os versos. Zé Ciro apontou o valor tradicional dos versos, fazendo referência à antiguidade e ao anonimato dos mesmos como justificativa para sua apresentação até os dias de hoje, dizendo que ali se faz uma crítica a todos e a ninguém em específico. Segundo ele, um amigo cadeirante, certa vez, revelou que aqueles versos

havam lhe despertado para uma vida mais ativa, o que me leva a cogitar a importância da ambiguidade presente no mesmo. Zé Ciro comenta,

Bom, esses versos a gente bota, que a gente sai pedindo uma oferta que é de tradição, né! Às vezes tem apresentação da gente tirar trinta, quarenta reais, é um ajuda. Pra quê preconceito maior do que o que se tem com a gente, que chama a gente de macumbeiro. Quem trabalha com cultura, em geral, num pode ter preconceito contra ele mesmo (ZÉ CIRO).

Zé Ciro ressalta que o grupo nunca sofreu represália pela amostragem dos versos que servem a dança do Jaraguá, inclusive dando importância ao momento em que o grupo se estende ao público para angariar alguma ajuda financeira. O valor histórico do contexto ressaltado no verso é utilizado para auxiliar na tradição de pedir alguma ajuda ao público. O anacronismo presente nos versos é o mesmo que discrimina os grupos de Bumba meu boi. Reafirmando o que o mestre disse, por várias vezes vi o Boi Juventude ser confundido ou relacionado à macumba. Não, como veremos adiante, que o grupo não quisesse estabelecer uma relação com a cultura afro-brasileira, representada em matrizes religiosas como o candomblé e a umbanda, geralmente, associadas pelo senso-comum à palavra macumba. Nem que Zé Ciro, por conta da fala anterior, estivesse negando a afrodescendência do “boi”. Mas, a referência ao termo macumba é, quase sempre, feita em certo tom pejorativo ou em forma de receio a sua conduta pela parte de algumas pessoas. Nos versos da música do Jaraguá, defende Zé Ciro, não há preconceito com aleijados ou com pessoas banguelas, o que se faz é uma sátira com o intuito de intervir em padrões de comportamento presentes na sociedade.

Elineudo, batuqueiro do Boi Juventude, aborda o preconceito de algumas pessoas em relação ao “boi”, ao taxarem de macumba sua manifestação.

O que eu tenho a dizer sobre isso é que quem gosta de cultura, quando a pessoa vem falar isso pra você, isso não lhe atinge. Porque quem gosta de cultura tem que conhecer cultura, e se você conhece cultura nada lhe interessa mais. Falarem coisas do boi, falar que o boi é isso, que o boi é aquilo, eu num vou ligar que eu conheço o que é boi. Antigamente falavam que o boi era macumba, que era isso, que era aquilo, mas não é. Você tem que ter um estudo pra falar o que é boi. Eu num estudei não, me passaram poucas coisas, mas o pouco vai se juntando e diz o que quer significar. Num é que é misturado com a macumba, é que tem certas letras tradicionais do boi que vão levando alguns trechos que falam também na macumba, aí, eles confundem (ELINEUDO).

O Bumba meu boi, como podemos perceber, em suas diferenças regionais, agregou na sua estética vários elementos figurativos do contexto histórico-social e ambiental no qual está inserido. A música *calça azul*, que faz parte do repertório do Boi Juventude, e que, será analisada mais a frente, está, também, presente em cultos religiosos ligados as matrizes afro-brasileiras. Nas palavras de Elineudo ocorrem trocas de saberes entre diferentes formas de cultura, mas, que não se confundem. Se voltarmos à questão sobre o conflito surgido dos versos da música do Jaraguá, há um rol de semelhanças com o caso do “boi” ser confundido ou relacionado à macumba. Hoje, a inclusão social proporciona às pessoas com deficiência física entrarem no mercado de trabalho e levarem uma vida totalmente normal, sendo os versos da música uma provocação explícita ao sedentarismo percebido na conduta de alguns deficientes. Diferente do desconhecimento e do preconceito implícito sofrido pelo “boi” e pela macumba, também, quando um é relacionado ao outro.

5.2.1.1.5 O boi

O boi, ou gado, mantém uma relação íntima com o homem sertanejo, tanto na produção das vestes como no sustento dos alimentos desse povo. No litoral nordestino não foi diferente, com o animal sendo empregado nas moendas de cana-de-açúcar, no arado das pequenas lavouras e na produção da carne, do leite e do couro. Foram vários os relatos de lembranças sobre os antigos currais de boi que existiam na região do Grande Pirambu e adjacências. Mestre Zé Maria, antigo brincante de boi da região, é lembrado como um exímio vaqueiro de profissão, com “boi de verdade”. Atualmente, a maioria dos espaços de criação do gado foi sendo transformado em conjuntos habitacionais e favelas, havendo apenas alguns carroceiros com criação de burros e duas pequenas vacarias destinadas a produção de leite e queijo.

Celebrar o boi continua sendo uma das atividades principais dos moradores do Grande Pirambu. Nisto, o Bumba meu boi tem feito as honras da “casa”, permitindo através da sua tradição desenvolver o gosto pela arte e a brincadeira na comunidade.

Integrantes do Boi Juventude dizem que foram os primeiros a utilizar uma cabeça de boi empalhada nas indumentárias. Assim como, dizem, foram os primeiros a modelar o

restante do corpo do bicho e cobri-lo com pelúcia, dando um tom realístico à roupa. A indumentária do “boi”, no Boi Juventude, é confeccionada a partir de uma cabeça de boi empalhada, fixada a uma armação de madeira que compõem o esqueleto do restante do corpo do “bicho”. Essa armação de madeira é revestida de esponja, dando o aspecto dos músculos do animal, e coberto de pelúcia marrom, se assemelhando a cor da cabeça de gado utilizada na confecção do “bicho”. No lugar de patas temos o que se chama de “barra”, que esconde as pernas do brincante que se encontra embaixo da indumentária. A “barra”, no formato de uma saia, é fixada ao corpo do bicho por um cordão amarrado em volta do mesmo. Esta saia é dividida em três faixas de pano cetim, duas faixas marrons e uma última na cor branca. Três fitas bordadas em fio dourado realçam a divisão entre as faixas de pano.

Figura 17 - Foto recente do boi Juventude.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Zé Ciro nos explica como se dá o diálogo entoado na parte da dança do boi:

O capitão diz: vaqueiro meu, estou te chamando. Cadê boi juventude?

Aí, eu digo (vaqueiro diz): está no pasto, está pastando / está no pasto, está pastando.

A mesa já ta pronta para quem quiser jogar (2x)

Tem grupo, tem dezena, tem centena e tem milhar (2x)

Meu pai nunca foi vaqueiro, mas amansou Boi juventude (2x)

Com um metro e meio de corda trouxe o garrote ao mourão

Mas como sou filho dele, sigo no mesmo rojão

A mesa já ta pronta para quem quiser jogar (2x)

Tem grupo, tem dezena, tem centena e tem milhar (2x)

Lá no pé daquela serra passa boi, passa boiada (2x)

Também passa o Boi juventude quando vem para brincar

Também passa uma morena com os cabelo cacheado

A mesa já ta pronta para quem quiser jogar (2x)

Tem grupo, tem dezena, tem centena e tem milhar (2x)

Levanta Boi juventude vamo embora viajar (2x)

Que a noite ta se passando, nós por ela é de passar (2x)

É boi, é boi, é boi / é boi de barra fora (2x)

Ê iê iê é tarde vamo embora (2x)

A mesa já ta pronta para quem quiser jogar (2x)

Tem grupo, tem dezena, tem centena e tem milhar (2x)

Mamãe eu vi balão na Barra do Ceará (2x)

Arreda meu povo arreda, Boi juventude vai passar (2x)

Mamãe eu vi balão na Barra do Ceará (2x)

Arreda meu povo arreda, Boi juventude vai passar (2x)

Ô pisa, ô pisa, ô pisa, boi velho. Ô pisa, oi torna a pisar (2x)

Da boa noite esse povo, ô boi velho, que mora nesse lugar (2x)

Ô pisa, ô pisa, ô pisa, boi velho. Ô pisa, oi torna a pisar (2x)

Da boa noite esse povo, ô boi velho, que mora nesse lugar (2x)

Ê é boi do canavial (2x)

Amola a tua ponta pro teu general (2x)

Ê é boi, pisa no chão manêro (2x)

Amola a tua ponta que eu sou teu vaqueiro (2x)

Ê é boi, que tu não me engana (2x)

Amola a tua ponta pra tua cigana (2x)

Ê é boi, pisa em boa linha (2x)

Amola a tua ponta pra tua rainha (2x)

Esta primeira parte da dança do “boi” apresenta uma música dividida em outras quatro partes. Cada uma delas se desenrola num ritmo diferenciado, tanto na forma de cantar quanto no acompanhamento instrumental. A coreografia dos dançarinos, também, se utilizada da mesma variação para mudar o passo coletivamente.

Na primeira estrofe, a mais longa, ressalta-se a importância da sorte na vida das pessoas, fala-se de um homem que nunca foi vaqueiro, mas que conseguiu amansar, assim como, o refrão apresenta as unidades que geralmente acompanham o jogo do bicho, tipo de aposta comum no Brasil. Fala-se também da importância do repasse do Bumba meu boi entre gerações e de como o “boi” vem e passa brincando pelos cantos do mundo, e de uma morena que desvia o olhar do vaqueiro.

A segunda estrofe ressalta a paisagem urbana de onde o Boi Juventude passa e a Barra do Ceará é o lugar. Devo lembrar que a Barra do Ceará é um dos bairros que compõem a região do Grande Pirambu. No terceiro e quarto estrofe narra a apresentação própria do “boi” ao público, sendo a pisada do “boi” o que lhe torna uma referência.

Ao iniciar os versos cantados na dança do boi, o brincante, por debaixo da indumentária, conduz o boi até o meio do espaço de apresentação. E, durante toda essa primeira parte, na dança fazem-se rodopios, esvoaçando a “barra” da saia do boi, num movimento de rotação sobre o eixo do tronco do próprio brincante. Em algumas vezes, a frente do boi é levantada em movimento parafuso. Apesar do peso da indumentária, os brincantes que se responsabilizam por dançar no boi, mesmo exaustos, dão força e vitalidade ao movimento do mesmo. Além disso, o boi, durante os movimentos de sua dança, como

figura principal da “peça” de Bumba meu boi, encara pessoas do público, finge movimentos de chifrada, corre atrás dos mais medrosos e descontraídos, etc.

“Aí, quando termina essa parte, aí vem”, diz Zé Ciro, a “luta do boi” com o vaqueiro. Em algumas ocasiões, outro personagem da “peça”, diferente do vaqueiro faz a luta com o boi. Presenciei, até mesmo, várias crianças que apenas assistiam o Bumba meu boi fazendo a luta com o boi. Um menino de uns 10 anos se destacava e fazia várias evoluções, em movimentos de esquivas e sugestas de ameaças ao boi. Assim, afirma Zé Ciro, “nisso tem um rapaz brigando com o boi, e o boi atrás de chifrar ele e ele saindo dum lado pra outro”. Inicia-se a “luta do boi” com a seguinte toada:

Agora vem meu boi bonito / Aí vem brinca no terreiro (2x)

Porque o dono da casa é rico e tem dinheiro

Mas olha meu boi / Ei lá

Em cima do nego / ei lá

Quero ver tu matar / ei lá

O neguinho é ligeiro / ei lá

Ele sabe lutar / ei lá

É o menino, ó u boi / ei lá

Que ele vai te matar / ei lá

Este é o Boi juventude / ei lá

Boi primeiro do lugar / ei lá

Um garrote que nem ele / ei lá

No Pirambu não haverá / ei lá

Ó u menino, ó u boi / ei lá

Que ele vai te pegar / ei lá

Nos próprios versos entoados na “luta do boi” o negro surge como a figura mais próxima do gado, que o amansa e dá o trato. Também, o nome do Boi Juventude é sempre lembrado, fazendo referência à coletividade mantida pelo grupo de “boi” no Grande Pirambu.

O boi, assim como a figura de outros animais que aparecem no Bumba meu boi do Grande Pirambu, também realiza formas de interação variadas com o público ao participar efetivamente do enredo da “peça”. Geralmente, ao final de sua apresentação, ao final da “luta do boi”, o bicho é deixado no meio do espaço de apresentação. Os cordões dançam em volta do boi e começam a se retirar da “peça”.

Em dias de “matança” ocorre de maneira diferenciada. Como vimos anteriormente, o boi é morto e seu sangue, simbolizado no vinho, é compartilhado com as pessoas que acompanham a “peça”. Nas “matanças” os versos que se seguem são entoados enquanto o vaqueiro mata o boi e repartilha as partes do boi.

Seu Mané Geraldo / assim mermo é
 Nosso boi morreu / assim mermo é
 Ele morreu de fome / assim mesmo é
 Mas assim se come / assim mesmo é
 E a chã de dentro / é pra dona Bento
 E a chã de fora / é pra dona Flora
 Lá no cacimbão / ele quebrou a mão
 Lá no catolé / ele quebrou o pé
 E a tripa cagada, é da mulher casada
 E a tripa mais fina, é dessa menina
 E a tripa gaiteira, é da mulher solteira
 E o par de chifre, eu dou pro Seu Chico
 E o par de oi dou pros caraô

O vaqueiro após matar cada um dos animais da princesa, ou da rainha, a ema, a burrinha e o bode, é levado até a presença da corte para se explicar, contando com a compreensão do núcleo feminino da corte, o vaqueiro é poupado. Contudo, após matar o boi, o único animal pertencente ao rei, este dá as ordens para que o capitão dê fim à vida do vaqueiro. A partir daí ocorre uma luta entre os cordões vermelho e azul, resultando na ida do

vaqueiro para o mourão, lugar onde se executam as mortes. Após orações do vaqueiro, de Catirina, sua esposa, ocorre por milagre realizado por São Sebastião a fuga do vaqueiro.

A “matança” no Grande Pirambu sempre seguiu está encenação, diz Zé Ciro, mas, segundo ele, há outras maneiras dessa “história” ser contada. Alguns grupos de “boi”, principalmente do interior do Ceará, diz ele, desenvolve a “matança” sobre outros fatos. Nestas “peças”, ele lembra, a Catirina, esposa do vaqueiro, grávida, pede ao marido que realize seu desejo de comer a língua do boi. Após o sacrifício do animal, numa brincadeira o menino é parido pelo próprio “boi”. Daí, o rei é procurado pelo capitão para ser informado sobre o acontecido, sendo, o vassalo o “cabuêta” do vaqueiro. O termo “cabuêta” é utilizado por Zé Ciro para informar que o vassalo viu o sacrifício e delatou o vaqueiro. O capitão é incumbido pelo rei de matar o vaqueiro. Em ambos os casos a vida e a morte estão presentes enquanto tema gerador.

Na tradição do Boi Juventude a seca e a fome surgem como justificativas para o sacrifício dos animais e para a aparição do Jaraguá, figura mítica que representa justamente os bichos mortos e a miséria em que se encontra o povo. Ao matar o boi de estimação do rei o vaqueiro é punido com sua própria morte. Somente São Sebastião é capaz de restaurar a vida no final do enredo. Sobre a “matança”, Zé Ciro diz,

aí, tudo acontece porque tem o vaqueiro de estimação do rei, que guardava o bicho. Então certo dia o vaqueiro vai e mata a ema. O vassalo vê corre e conta pro capitão. A ema é da princesa, ou da rainha. Quando o capitão vê que o vaqueiro matou a ema ele vai e conta pro rei. – Meu rei, seu vaqueiro de estimação acabou de matar a ema. Então o rei manda chamar o vaqueiro pela escolta de soldados, ele vai e se explica. O vaqueiro é tão querido que a princesa, ou a rainha, vai e perdoa o vaqueiro. O vassalo babão vai e fala pro capitão, cadê capitão, taí o vaqueiro. E assim é até chegar à morte do boi, que o boi é animal de estimação do rei. Aí, o rei, já assim com raiva por causa dos vários bicho que ele matou, vai e lava as mãos com ele, aí o capitão, como já tem rixa, que o vaqueiro era muito querido pela corte, então eles vai entrar em luta de espada contra facão. Mas, como o vaqueiro tem os ajudante dele, faz assim um acordo de botar os soldados pra lutar com os vaqueirim. O capitão e o vaqueiro fica olhando a luta, e os soldado vai e mata os ajudante de vaqueiro. O vaqueiro fica muito angustiado de ver aqueles ajudantes fiel dele morrer pela espada do soldado, aí ele diz que vai se vingar da morte dos vaqueiros. E nisso o capitão acaba desferindo os golpes, com sua espada muito fina, e acaba matando o vaqueiro. E nisso ele pega o vaqueiro e amarra ao mourão, isso que o vaqueiro tinha matado todos os bichos no mourão, né. É tanto que o capitão diz: - cadê teu rei agora que num vem te salvar. Mas, como o vaqueiro tem muita fé em deus e se agarra a São Sebastião, ele vai e grita: - Me valhei-me São Sebastião, me valhei-me. Aí, é quando ele solta das corda e aparece a imagem de São Sebastião, na hora que ele sai correndo e se ajoelha ao pés de São Sebastião. Ali ele já ta praticamente morto, ele ressuscita quando diz: - Me valhei-me São Sebastião. Ele é arrebatado pela fé dele. E no caso a matança acaba aí.

Durante a execução da “peça” os versos são entoados em ritmos populares, acompanhados de “percussão”. Em alguns trechos, principalmente quando ocorre à trama entre os personagens capitão, vaqueiro, etc, ocorrem pausas no acompanhamento rítmico que se preenchem com a fala e encenação corporal dos figurantes.

No momento da morte do vaqueiro, “ali é como se fosse a esposa dele que diz: - Que te teve bom vaqueiro deitado neste frio chão. E ele diz: - Foi uma grande espadada que me deu o capitão. (2x) – Pode me chamar o padre (aí que ele vai confessar, entende?!)” (ZÉ CIRO). Os índios, também figurantes da “peça”, fazem cânticos e rezas na tentativa de ressuscitar o vaqueiro. “O padre é diferente do pajé. Que o padre é mais pra se confessar, pra dizer que vá em paz. Já o pajé ele quer é ressuscitar o morto. Ele tem aquela coisa de falar com os espírito antigo”, diz André. Mas, como vimos, é a fé do vaqueiro em São Sebastião que o fez retonar a vida.

5.2.1.2 Os cordões e o “meio” do Boi Juventude

Toda “peça” do Bumba meu boi espalha-se num contexto social proferido pelo aperfeiçoamento contínuo promovido pelas pessoas que se envolvem em seu círculo. As mudanças, até mesmo, no desenrolar da “peça” do “boi” é fruto da interação de diferentes fatores sejam sociológicos ou culturais, e ocorrem de forma lenta, revelando aspectos marcantes de sua identidade.

Antigamente, diz Zé Ciro, ao final da “matança” a indumentária do boi era quebrada e incendiada em público. Dali, para o próximo ano um novo “boi” seria confeccionado. Outro codinome era dado ao novo boi. Hoje com a questão do financiamento, o nome do “boi” permanece o mesmo, o intuito é dar maior credibilidade ao grupo na avaliação dos projetos. O informal e o formal e as influências mútuas de um sobre o outro novamente aparece íntimo à discussão sobre o folclore do “boi” no Grande Pirambu. O Boi Juventude assume novas formas culturais, algumas destas mudanças são promovidas pelas novas políticas de financiamento, condicionando seus formatos de apresentação e inovações em seus aspectos lúdico e artístico. Entretanto, acredito que lidando com a tradição de Bumba

meu boi, o Boi Juventude formulou uma identidade que rebuscando a sua memória pode ser desenhada numa antropologia do “boi” no Grande Pirambu.

Para isso o uso de elementos antigos é recorrente, destacando-se nas falas dos brincantes mais jovens do grupo.

Os grupos de boi, de reisado, tem um originário muito a ver com o religioso. Com Jesus Cristo, que nasceu num estábulo que tinha muitos animais, a cabra, o boi e outros animais. A questão das cores que se mantêm em praticamente todos os grupos de boi e de reisado, eles mantêm o azul e o vermelho, por toda a diferença que um grupo tenha, eles mantêm essa coisa. O vermelho significa encarnado, significa sangue de Jesus Cristo. E, o azul significa sua mãe, Maria, a manta que ela usa que ela sempre usou, cobrindo seu filho, como diz na bíblia. Jesus e Maria, com seu manto, que muita gente se apega, são uma das coisas mais fortes que tem na história do mundo. O vermelho representa Jesus, uma pessoa forte, que nunca foi vencido, e até hoje surge essa questão (ANDRÉ).

Há alguns elementos que conotam ao sagrado no Bumba meu boi, André nos revela alguns significados ligados às cores dos “cordões”. Cada um deles, o cordão azul e o cordão vermelho, está ligado a figuras míticas do cristianismo, Jesus Cristo ao vermelho e Maria ao azul. Os cordões são fileiras de brincantes. No Boi Juventude, Zé Ciro, como vaqueiro, lidera o cordão vermelho e Stênio, seu filho, como capitão, lidera o cordão azul. A liderança dos dois se resume a, no desenrolar da “peça”, conduzir os cordões pelo contexto da história narrada, formando o batalhão para alguma missão, ou alinhando os vaqueiros para a luta.

Além disso, em cada cordão dançam 1º, 2º, 3º, 4º e 5º, galantes. São os “ajudantes de vaqueiro”, no cordão vermelho, e os “soldados do capitão”, no cordão azul. Durante as apresentações não há uma predefinição dos passos da dança que será executada a cada momento da “peça”. Cabe ao 1º galante demonstrar ao restante do cordão o passo a ser conduzido. É preciso rapidez na decisão do brincante. Os versos e músicas, em particular, servem de referência para a execução deste ou daquele passo.

O processo de criação destes passos segue uma hierarquia rígida. O 1º galante só pode “puxar” passos que o grupo já conheça. No entanto, durante os ensaios novos passos são criados e outros são reinventados. Se outro galante inventa um novo passo ou incrementa um passo antigo, este terá que levar a ideia para o 1º galante, que deve conduzir o processo de inserção ou não da mudança. Geralmente, os novos passos são parecidos com passos já

antigos, a tradição se dá com a interação desses saberes e se desenvolve na troca mútua de informação entre os mais velhos e os mais novos.

Figura 18 - Cordões azul e vermelho.



Fonte: Acervo fotográfico do boi Juventude.

A maioria das mudanças nos passos é orientada para dar maior amplitude ao movimento dos membros inferiores ou superiores; dando maior elevação ao joelho, ou explorando movimentos de flexão do cotovelo e do ombro, preservando-se a base do movimento de origem. Em alguns momentos todos os brincantes envolvidos na “peça” dançam o mesmo passo, quase sempre demonstrado pelo vaqueiro e mestre do grupo. Zé Ciro foi considerado um excelente passista de Bumba meu boi, sua influência na dança do Boi Juventude é notória. Principalmente nos ensaios, ele demonstra os passos a todo o grupo e ensina os brincantes recém-chegados. Nas apresentações o mestre sempre dança em meio aos versos e músicas que estão sob sua responsabilidade.

Figura 19 - Zé Ciro “puxando” os passos para o grupo, ao fundo o cordão dos índios.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Porque a pisada da gente é uma pisada, assim, com mais gosto, sabe?! Num sou nem eu que digo, o povo é que vem dizer que a brincadeira da gente é diferente. É que contagia as pessoas. – Eu já vi o boi fulano de tal, o boi sicrano, é bonito, mas esse daí, comove a gente, chama até a gente pra dançar (ZÉ CIRO).

Várias pessoas da comunidade e, também, pessoas envolvidas com o Bumba meu boi na região, qualificam as apresentações do Boi Juventude como “dançante”, “envolvente”. Sem dúvidas há muita vivacidade na condução da dança. Zé Ciro, sempre foi referência na

dança de “boi”, desde seu tempo no “boi” do vaqueiro Zé Maria, acompanhando, também, seu irmão Zé Pio e Deusdete, como foi revelado nos primeiros momentos deste capítulo. Mantém-se muito da maestria de Zé Ciro nos passos da dança apresentada pelo Boi Juventude, mas, sem sombra de dúvidas, os jovens, entre 13 e 19 anos, são os principais responsáveis pelo vigor e amplitude na condução deste quesito. Giros e saltos são realizados, sendo ritmicamente marcados por uma forte pisada no chão. Em alguns momentos os brincantes que dançam enfrentam acompanhar a aceleração das batidas proporcionadas por aqueles que executam as músicas aos sons de seus instrumentos. O desafio é acompanhar a música com movimentos cada vez mais rápidos e determinado grau de improvisação. Estes fatos permitem aos brincantes uma reinvenção da tradição do “boi”, articulando os saberes da juventude ao folclore do Bumba meu boi do Grande Pirambu.

Figura 20 - Cordão vermelho e cordão azul num dos passos mais vibrantes.



Fonte: Acervo fotográfico do boi Juventude.

Também, nós somos mesmo diferentes, porque nós, o cordão vermelho é como que seja representando os vaqueiro, ajudante de vaqueiro. E, tem o cordão azul, e, no cordão azul tem um representante que é o capitão, que é o capitão do rei, entende?! Tem o tenente e o soldado raso, tudo vestido assim como soldado. Eles (falando de

outros grupos) num usam assim com quepe, eles usam chapéu. Você pode se ligar! Do jeito que eles usam chapéu no vermelho eles usam no azul. A roupa é do mesmo jeito do vermelho é do azul, só que muda a cor, né?! Mas, num mostra como se fosse assim o soldado do rei. Eu já conheci muitos boi que vem assim do interior, eu num vejo esse negócio de cordão azul e cordão vermelho não. Pelo menos, eu vi, assim, o boi, num sei se é de careta, é só um bocado de vaqueiro. Eu acho que esse negócio de cordão vermelho e azul é mais pra esses grupo chegado a região da praia. Também, não vi nesses outros boi, rainha, princesa. No do Pirambu toda vida teve, rei, rainha, vassalo (ZÉ CIRO).

Na fala de Zé Ciro é notório como o Boi Juventude vai articulando sua identidade a de outros grupos de Bumba meu boi. Diferenciando-se de outros grupos os brincantes do Boi Juventude formulam sua especificidade em relação à tradição do Bumba meu boi. No primeiro momento Zé Ciro ressalta a diferença entre o cordão vermelho e azul dentro de seu grupo, onde o cordão vermelho é formado por vaqueiros e o cordão azul por um batalhão de soldados do rei. As diferenças, além da cor da indumentária, revelam-se nos chapéus usados por cada cordão. Segundo Zé Ciro, noutros grupos de “boi” do Pirambu, que também se utilizam da figura de soldados e vaqueiros, essa diferença não é nítida na apresentação dos personagens. Zé Ciro também compara os grupos de “boi” do litoral aos grupos do interior, segundo o mestre, a tradição de trazer a “corte” do rei, os índios, os vassalos e os dois cordões, é reconhecida somente pelo Bumba meu boi da “região da praia”. Além destes personagens, registrei a cigana e o Mateu, presentes em várias atividades do grupo. Geralmente é a cigana que se encarrega de passar o chapéu para colher as ofertas enquanto ocorre a dança do Jaraguá.

As diferenciações entre os grupos, promovidas através do discurso dos brincantes, delimita as fronteiras da tradição de Bumba meu boi. A legitimidade da manifestação é dada de forma engajada e cada brincante reconhece como tradicional o conhecimento pertinente à história do seu grupo. Sob o ponto de vista folclórico estas fronteiras não são intransponíveis, assim como, não estão bem delimitadas. Na região do Grande Pirambu, a troca de influências é nítida entre os grupos, porém, os próprios brincantes reconhecem as características específicas de cada grupo. Partindo disto emergem conflitos e mal entendidos do que é ou não considerado folclórico ou tradicional. Os modos de fazer são postos em cheque em muitas falas em que um grupo explora as características do outro. Entretanto, o que poderia ser considerado nefasto, produzindo uma possível, porém, fictícia desunião entre os diferentes “bois” da região, nestes casos, auxilia no processo de diferenciação e reconhecimento da identidade dos grupos, mantendo-se a diversidade no folclore local do “boi”.

Na maior parte do desenvolvimento da “peça” os brincantes são divididos em três grupos; dois Cordões, que representam vaqueiros e soldados, e o “Meio”, no qual dançam todos os outros personagens da “peça” do Boi Juventude.

Figura 21 - Na foto a presença do Rei e da princesa, representantes do “meio”.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Os próprios participantes do Boi Juventude chamam de “meio”, os brincantes que durante a “peça” dançam fora dos cordões. Vimos anteriormente que o “meio” traz personagens importantes para o enredo da “peça” de “boi”. Também, é válido ressaltar que a questão da hierarquia dentro do grupo e durante as apresentações não se resume aos cordões e a questão organizacional do cotidiano do Boi Juventude, mas desenvolve-se em todos os seus níveis. Para dançar “embaixo” dos bichos é preciso experiência, para conduzir os versos e a música, também. Geralmente, os iniciantes assumem funções menos significativas no enredo

da “peça”, porém, proporcionam riqueza ao cenário. Nestes casos, geralmente assumem a vez de índios, vaqueirinho, princesinha, etc.

Figura 22 - Representantes dos índios do Boi Juventude, também, compõem o “meio”.



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Ainda, em relação aos cordões e o Boi Juventude, os brincantes do grupo afirmam que outra diferença marcante em relação a outros grupos de boi advém do fato de os vaqueiros do Juventude utilizarem facões em vez de espadas.

Vimos que durante a “matança” há um momento de luta entre cordão vermelho e cordão azul. Segundo André,

o vaqueiro quando ia pro seu trabalho, ele ia atrás do boi cortando aqueles mato era com facão, num era com espada. Aquelas planta com muito espinho que ele encontrava no mato seco, aí tinha que cortar. A espada era instrumento de trabalho representado no cordão azul, no caso, os soldado na época, que se utilizava de espada para proteger o rei. Essa é a história do Bumba meu boi, trazer a tona uma história que existia no Brasil colônia (ANDRÉ).

Novamente a identidade do grupo Boi Juventude em relação à tradição de Bumba meu boi é articulada por seus componentes tomando como referência os padrões culturais desenvolvidos por outros grupos de “boi”. André, brincante do Juventude, faz uma apologia ao uso do facão pelo cordão vermelho, ao perceber que em outros grupos os vaqueiros se utilizam de espadas como armas para a batalha, o que, para ele, se revela numa contradição com o contexto social que serve de base para a brincadeira.

Além da hierarquia presente nos cordões, das mudanças desenvolvidas nas danças do Boi Juventude e das diferenças condizentes com as indumentárias confeccionadas pelo grupo, uma questão de gênero surge no seio da cultura de “boi” no Grande Pirambu.

5.2.1.2.1 A presença da mulher no Boi Juventude

Segundo algumas pessoas mais velhas, brincantes de “boi” desde a infância, não havia presença de mulheres em brincadeiras de Bumba meu boi. Zé Ciro conta que até as figuras femininas que apareciam nas “peças” de “boi” eram vivenciadas por homens transvestidos de mulher.

Não tinha mulher que brincava o Bumba meu boi, a rainha era homi, a princesa era homi. Ave maria, uma mulher quando brincava o Bumba meu boi parecia que o mundo ia era se acabar. Principalmente no cordão, porque no cordão exige muito sabe!?. Ficar dançando e dando aqueles pulo. Ai era que a mulher num brincava mesmo. Agora não, as mulher brinco mais é de cordão, gostam mais é de cordão. Eu acho bonito quando eu vejo. No ano retrasado o cordão vermelho era praticamente só mulher (ZÉ CIRO).

Segundo Zé Ciro, além do preconceito social as atividades eram consideradas “pesadas” para as mulheres. Geralmente, segundo ele, se ingeria muita bebida alcoólica entre os brincantes, antes e depois das apresentações, e, também, muitos eventos ocorriam em outras comunidades mais distantes. Durante a juventude de Zé Ciro as mulheres seguirem tal tipo de costume era considerado uma ofensa grave aos valores da família. Segundo Robertinho, atualmente, já se foram três anos que o cordão vermelho do Boi Juventude se apresenta todo ele com mulheres vestidas de vaqueiro. Andrevânia, filha de Zé Ciro, é

considerada pelo grupo a primeira mulher a brincar embaixo do boi. Pouco a pouco, as mulheres foram conquistando seu lugar no Boi Juventude. Hoje a totalidade do cordão vermelho é de mulheres, também, há presença feminina no cordão azul e no “meio”. Dona Lourdes assume a liderança na organização do grupo e Ceci, de 73 anos, dança de cigana.

Figura 23 - Foto do cordão vermelho composto somente por mulheres.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

Figura 24 - Ceci, aos 73 anos, fazendo a vez de cigana do Boi Juventude.



Fonte: Acervo fotográfico do Boi Juventude.

A inserção da mulher nas brincadeiras de “boi” no Grande Pirambu deu-se de maneira engajada e sem conflitos. O fato de ter existido uma hegemonia masculina dentre os brincantes do passado foi mais uma imposição da sociedade do que dos próprios grupos de “boi”. Na atualidade os grupos de “boi” atenuaram suas maneiras de rivalizarem uns com os outros e, também, diminuíram a incidência de embriaguez entre os brincantes. Pude ouvir algumas pessoas relacionando a brincadeira no “boi” à saída e/ou distanciamento do mundo das drogas e da violência, atribuindo um caráter formativo por meio do lazer proporcionado no Bumba meu boi, assim, cada vez mais, mulheres, crianças e idosos aderem e ganham nesta manifestação cultural.

5.2.2 Continuidade x mudança: Os ritmos a cantoria e a reinvenção da tradição musical do “boi”

“O que eles passaram pra mim, devido o tempo que eu passei com eles, agora eu tô passando pros próximos, né, que vem entrando agora” (Elileudo).

No segmento anterior deste trabalho viu-se que a hierarquia entre os cordões de galantes é importantíssima para eventuais mudanças nas formas de abordagem do Bumba meu boi. Um passo de dança, a construção de um novo adereço para os bichos e, mesmo a inclusão de novos elementos à “peça” de boi, são discutidos e alinhados antes de serem incorporados à “tradição” do grupo. Notei que além da presença dos brincantes mais experiente, sempre realçada de forma positiva na fala dos brincantes mais jovens, há aspectos já materializados na memória do Bumba meu boi. São versos de música, passos de danças e construção de personagens que se fazem presentes nos dados históricos do Bumba meu boi. A aceitação destes elementos não é aleatória, nem acrítica, passando por uma ressignificação do objeto por parte das pessoas que brincam de “boi”. Desta forma, a tradição desses grupos de “boi”, em especial do Boi Juventude, é composta por continuidades e mudanças. Foi assim que me pareceu quando discuti o valor cultural das “topanças” e de sua transformação para os chamados “festivais”, ou “encontros”. Também, é assim que as cores, vermelho e azul dos cordões receberam um novo significado por parte dos brincantes. Ocorre deste mesmo modo com a evolução dos passos das danças, com as novas políticas de financiamento das atividades, por meio da criação da Associação e as adequações do calendário do grupo às suas novas relações interinstitucionais.

A partir de agora, irei analisar a tradição relativa à musicalidade do Boi Juventude. Primeiro analisando a tradição referente ao repertório dos brincantes que conduzem a parte rítmica e sonora dos instrumentos musicais. E, segundo, analisando como tem se dado a tradição relativa à composição dos versos e músicas no Boi Juventude.

5.2.2.1 Os batuqueiros e o repertório de ritmos do Boi Juventude

São chamados de batuqueiros os brincantes do Boi Juventude que conduzem a parte percussiva do grupo. Geralmente, as pessoas mais afetas aos instrumentos musicais, ao chegarem ao grupo, logo, procuram se engajar na “banda do Boi Juventude”. Elineudo, André, Átila e Silvino, durante o período de minha pesquisa, conduziam os batuqueiros. Mas, em alguns ensaios, pessoas ligadas à comunidade e antigos brincantes foram avistados conduzindo um ou outro instrumento durante as movimentações do “boi”.

Figura 25 - Os “batuqueiros”.



Fonte: Acervo do Boi Juventude.

Segundo Zé Ciro, antes os grupos de “boi” tocavam somente valsa e baião. E, os versos eram entoados sobre esses dois ritmos. Atualmente, diz ele, o Boi Juventude toca valsa, baião, samba, marcha e bolero. Estas mudanças, diz, são efeito da postura dos novos brincantes que vão trazendo suas experiências particulares para as atividades dos grupos.

Hoje o que mudou, muito mesmo, foi as batida. Que primeiro era só naquela batidinha, tipo pé de serra. Tum Du, tuntistinguidum. Hoje tem essas virada que os menino faz né?! Hoje tem tarol. Só que eu achava bonito, porque de primeiro tinha aqueles velhos que tocava aquele banjo, né! Eles acompanhavam, ficava bonito rapaz, cavaquim, pandeiro, surdo, reco-reco, só o que tinha antigamente, e o ganzá. Só um de cada mesmo (...) Os ritmos é diferente, que antes eles num tocavam samba. Só era valsa e baião que tocavam. Hoje tem a valsa, o samba, tem o bolero, porque o bolero, a gente só toca mais ele quando é matança, né! Que é o quinze de novembro. “Quinze de novembro foi uma data fatal, em que se deu a morte do nosso general” (entonando) (ZÉ CIRO).

Hoje o grupo tem se apresentado com até três zabumbas de tamanhos variados, tarol e triângulo. Há, ainda, na sede do grupo pandeiro e caixas de toque que são pouco utilizados. Zé Ciro nota que a tradição do “boi” sofreu variação, passando de um conjunto de instrumentos de corda como acompanhamento musical para uma banda formada somente de percussão.

O processo de aproximação à banda, segundo Elineudo, se dá de forma espontânea, cabendo ao brincante, adequar-se a demanda que a tradição do Bumba meu boi requisita. Primeiro, diz ele, é imprescindível a pessoa se adequar ao que o grupo já tem produzido para somente depois sugerir e promover mudanças.

Ao chegar ao grupo Elineudo já possuía certa habilidade com a percussão, na escola já havia tocado tarol numa banda de fanfarra, o que facilitou o trabalho tanto do grupo como dele próprio no que tange a tradição musical do “boi”. Ao grupo coube transmitir as informações necessárias à identificação dos ritmos e sua adequação as especificidades dos versos e das músicas que compõem o repertório do Boi Juventude. Deividson foi o responsável por ensinar os ritmos tradicionais do “boi” à Elineudo. Nesta época, os dois tocavam caixa de toque. Elineudo, então, introduziu o toque do tarol à “peça de boi”. Ele conta que já são “seis anos de experiência, criatividade e ensino” nas atividades do “boi”.

Quando eu entrei eles me ensinaram o que eles tinham mais hábito, a cadência deles. Xote, valsa, isso tudo eu tinha que me engaja e aprender junto com eles. Só depois de muito tempo foi que eles me deram liberdade preu tomar de conta do ritmo sozinho. Eu primeiro tive que me engaja com eles, me adaptar com a batida deles, o ritmo, a tradição, pra depois quando eu tivesse uma habilidade é que eu pudesse me dominar eu mesmo. Os mesmos ritmos agora sendo cadenciados diferente (ELINEUDO).

O aprendizado, a criatividade e o ensino, dos quais Elineudo fala, trazem da tradição do boi a marcação dos ritmos, sempre reativados na produção das mudanças efetivadas pelos brincantes na contemporaneidade do Boi Juventude. A cadência dos batuqueiros efetiva-se num som “dançante”, sob a regência do tarol e com a marcação forte do ritmo e das viradas das zabumbas. “O que mudou muito mesmo foi só a parte da percussão, dos arranjo que eles faz, a virada, o contratempo” (ELINEUDO).

Outros brincantes, como Robertinho e André, disseram nunca ter tocado qualquer instrumento musical antes de se envolverem com este tipo de atividade no “boi”. Robertinho conta que foi brincante do “boi” do finado Zé Maria, um dos expoentes da história do Bumba meu boi no Grande Pirambu. Lá, Robertinho dançava embaixo do Jaraguá e tocava percussão. Somente depois foi que começou a dançar no “boi”, diz ele.

Como bem diz André, no “boi” se aprende a dançar, a tocar, a cantar e a encenar. No que tange ao elemento musical presente no Bumba meu boi, na realidade do Boi Juventude, o aprendizado dos ritmos e da cantoria que compõe a tradição se dá de forma bastante espontânea. Igualmente ao que ocorre com a dança, em que os brincantes mais jovens, na sua maioria crianças entre 3 e 12 anos, aprendem os passos tradicionais por meio da imitação, sem grandes interferências dos passistas mais experientes.

Na parte musical a tradição do “boi” se dá de forma bem semelhante. Como se pode ver na próxima figura, Erick, a partir de sua iniciativa própria, posicionou, de maneira semelhante aos batuqueiros, a zabumba ao seu corpo, produzindo um ritmo de cadência compassada e forte. O mesmo menino, por algumas vezes, foi avistado por mim, em meio aos ensaios e apresentações, cantando ao microfone. De maneira peculiar, entre palavras e entoações, na tentativa de acompanhar a cantoria dos mais experientes, Erick aprende a lidar com o Bumba meu boi. Também, no Boi Juventude e noutros grupos de “boi” do Grande Pirambu, as pessoas mais velhas confeccionam fantasias e/ou adereços apropriados aos pequenos, os pais e a comunidade em geral são avistados incentivando a participação das crianças no folguedo.

Figura 26 - Erick, filho de Sídio (tesoureiro da Associação) e Stephanie (Rainha do “boi” e filha de mestre Zé Ciro com Dona Lourdes).



Fonte: Acervo fotográfico do autor.

Os ensaios sempre ocorrem ao ar livre, como foi dito anteriormente, o que permite uma maior interação entre os brincantes do “boi” e seus admiradores, sem contar a proximidade em relação ao grande público que utiliza o calçadão à beira-mar, onde ocorrem os ensaios. Desse modo, pude constatar que uma grande quantidade de crianças acompanha as atividades do Boi Juventude. Entre os mais velhos, isso é visto como um bom motivo para continuar com as brincadeiras. Muitas vezes, o “boi” é apontado como um ótimo “remédio” para tirar as crianças e os jovens das drogas. Alguns são mais curiosos e menos informados, como um menino que certa vez me abordou durante um ensaio. Ele queria saber se era “macumba”. – “É macumba, né!? Continuei dizendo que se tratava do Bumba meu boi. E ele perguntou se tinha todo dia.

Sem dúvidas é grande a admiração que as pessoas têm pela atividade do “boi”. E, dentre as pessoas, as crianças são o grande “diamante” do Boi Juventude. Atualmente vários brincantes estão no Boi Juventude desde quando ainda eram crianças. A espontaneidade em

que se desenvolve o ensino e a aprendizagem da brincadeira valoriza a participação de todos e incentiva a tradição do Bumba meu boi.

5.2.2.2 A maneira tradicional de versar e as novas músicas de “boi”

Zé Ciro diz que, hoje a cantoria no “boi” é dividida entre os versos, em forma de “toadas”, e as músicas. Segundo conta o vaqueiro, anteriormente, toda a “peça” do “boi” era cantada em forma de versos com rimas. Com o decorrer dos anos, diz o mestre, trechos de músicas de domínio popular foram incorporados à tradição do boi no Grande Pirambu. Ainda, alguns brincantes do Boi Juventude, durante os anos de vida do grupo, compuseram suas próprias músicas para o “boi”. Este tipo de iniciativa demonstra a adaptação que o grupo Boi Juventude realizou em relação à cultura de Bumba meu boi. Muitas destas alterações, segundo informam alguns brincantes, são consideradas como a própria tradição do grupo. Como fica ressaltado na fala de Elineudo, o sentido de tradição do Boi Juventude não descarta as inovações promovidas por seus brincantes. Zé Ciro, também, considera importante que os “meninos” efetuem essas mudanças, que hoje eles brinquem da forma como queiram, já que o grupo “não é meu, é nosso”.

Deividson, antigo brincante do Boi Juventude, quando ainda em atividade no grupo tocava caixa, cantava e assumia a vez de capitão. Ele compôs uma música chamada por vários brincantes como “entrada”.

Ei você, / olha quem chegou, / Boi juventude pra brincar / com muito amor.

Olha pra cá, / mas preste bem atenção, / Boi juventude vai brincar (dançar) / neste salão.

Esta canção que eu fiz a primeira vez quando eu vi o seu olhar / Linda menina quero te ver, / Boi juventude hoje dança pra você.

Ao se levar na fantasia, na alegria e na atitude. Eu quero ver todos cantar: este é Boi juventude (2x)

Corre menino vem falar, / quero saber quem é aquele povo.

Que vem dançando na batida do tambor, / com sua arte vem chamando atenção de todos.

Eu não consigo entender, / tanta alegria no rosto de quem só vive a penar .

Mas, todos juntos levanta a bandeira e vamos cantar: / é Boi juventude na cultura popular. (2x)

Tem minha ema, tem o meu bode, minha burrinha também não pode faltar. Em sua prosa, com todos mexe, estou falando do meu grande Jaraguá. Com sua saia e sua barra bem branquinha, o rei da festa que não podia faltar, com o seu porte de elegância e alegria, Boi juventude que chegou para brincar.

A música é dividida em três partes, cada uma delas cadenciada num ritmo diferente, o que produz variações, também, na dança e na forma de cantar. Geralmente o Boi Juventude inicia suas apresentações com esta música, a “entrada”, mas, em algumas vezes, outras canções são entoadas ainda no momento inicial da brincadeira.

São duas as principais diferenças apontadas pelos brincantes do Boi Juventude em relação às mudanças ocasionadas nas canções do “boi”, primeiro no nível dos temas abordados nas letras e segundo na forma de composição dos versos. O sentido da música, ressaltando os valores contemporâneos do Boi Juventude, de certa forma descaracteriza um pouco o ensejo original das “peças” de “boi”, que abordam a questão do sertão nordestino no período do Brasil Colônia e o trato com o boi durante o ciclo do couro na caatinga brasileira. Como se pode constatar na música do Deividson, o público é levado a conhecer um pouco do caráter geral do grupo Boi Juventude. Outra música, composta por Juliana, também, ex-brincante do Boi Juventude, narra a estória de quando o grupo foi a Brasília para uma apresentação. Hoje, além, do “boi” retratar a questão da fauna nordestina e de seus mitos através de uma brincadeira, nas letras das “novas músicas” o Boi Juventude chama atenção para si, revelando e construindo sua própria identidade.

Quanto à composição das canções, nota-se que, anteriormente todas seguiam esquemas de versos simples construídos em forma de rimas. As músicas “novas” do grupo levam mais em consideração a melodia sob a qual a letra irá ser cantada do que a questão da rima. Também, quando as canções são em forma de entoações de versos rimados, como ocorre com o jeito “mais antigo” de cantar, o improviso dos próprios versos torna-se algo mais comum, demonstrando a espontaneidade do trabalho destes cantores.

Agora vejamos a música conhecida como *Calça azul*:

Em certo dia acordei em alto mar
 Minha jangada fundeada, fui pescar
 Um sonho que lembrava todo o meu passado
 Meu coração batia forte acelerado
 Lembrei do beijo da morena que eu ganhei
 Que toda tarde lá na praia me esperava
 E foi de longe que eu logo avistei
 A saia do meu boi na beira-mar me esperava

É calça azul é minha camisa comprida
 Se estás chorando, oi se consola minha querida
 Não fique triste se consola meu amor,
 tenha paciência Boi Juventude aqui chegou

Diferente da música apresentada anteriormente, da qual conhecemos o compositor e seu destino, *Calça azul* é uma canção de domínio público. Segundo Zé Ciro e outros brincantes do Boi Juventude, *Calça azul* trata-se de uma música originária dos “terreiros de macumba”. A modificação proposta pelo grupo foi somente a adequação do termo boi juventude ao contexto dos versos. Desse mesmo modo ocorre em várias outras canções “mais antigas”, que quando entoadas são acrescentados o nome do grupo, Boi juventude, em dado momento dos versos. Basicamente se dá deste modo a adequação das músicas tradicionais, no sentido de antigo, à contemporaneidade do grupo. Também, no Boi Ceará ocorre o acréscimo do nome do grupo aos versos de domínio popular, dos quais não se sabem as origens, inclusive ocorrendo variações de uma mesma canção a partir dos dois grupos supracitados.

Embora, tenhamos percebido a boa recepção que os brincantes do Boi juventude têm às propostas de renovação do folclore do Bumba meu boi, este processo não ocorre de maneira inconsciente. Elineudo ao falar sobre a inserção de uma música de sua autoria à tradição do Boi juventude diz que primeiramente é preciso coletivizar a questão. Mostrar a música aos demais integrantes do grupo e construir os arranjos musicais para seu acompanhamento são apenas os primeiros passos neste sentido, o mais importante é que o grupo como um todo aceite e se engaje na tradicionalização destas mudanças.

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Ao longo de toda a dissertação busquei conhecer e refletir sobre o folclore e as questões surgidas da crítica a sua abordagem teórica. Vimos que durante muito tempo os estudos de folclore foram enquadrados à margem de um tipo de conhecimento que se dizia científico. Os principais julgamentos negativizando a abordagem folclorística surgiriam denunciando o caráter de “coleção” e a “autenticidade” advogada às manifestações ditas populares. A “antiguidade” foi outra qualidade reivindicada para delimitar os objetos folclóricos.

A análise do conceito de folclore defendido no I Congresso Brasileiro de Folclore relativiza a “autenticidade” e a “antiguidade”, tomadas como característico do fato folclórico, promovendo uma compreensão abasileirada do tema. Buscando métodos culturalistas e históricos, os folcloristas brasileiros estabeleceram uma concepção dinâmica do folclore onde a espontaneidade é destacada como uma prerrogativa para identificação do fato folclórico. Neste sentido, compreende-se que, tanto as instituições sociais promovem alterações no folclore como novas formas de cultura podem passar ao status de objeto folclórico a depender do grau de aceitação coletiva do novo costume numa dada comunidade. Desse modo, a tradição, entendida como o uso corrente do elemento antigo e, também, como o repasse destes hábitos às novas gerações, é um conceito fundamental para a compreensão do fenômeno folclórico.

Partindo destes questionamentos busquei efetivar ao longo desta dissertação uma interpretação sócio antropológica sobre a tradição, o processo de folclorização e a identidade do Bumba meu boi na região do Grande Pirambu, na cidade de Fortaleza. Aproximando-me do contexto social e cultural da região tive oportunidade de estabelecer o Boi Juventude como grupo social de referência para o aprofundamento desta análise. Reconhecendo a aproximação que os estudos de folclore mantêm com a ciência antropológica, busquei efetivar um método de cunho etnográfico durante toda a relação que mantive com o grupo cultural Boi Juventude e com os outros atores envolvidos na temática do “boi” no Grande Pirambu.

Contrariando os estudos clássicos da Antropologia, nos quais o pesquisador convive durante longos períodos de tempo com os sujeitos pesquisados, o estudo no Grande Pirambu durou apenas cerca de um ano e meio, mas, serviu para levantar sua conjuntura,

permitindo o estabelecimento de novos saberes acerca de seus valores culturais, sociais e educacionais. Envolvi-me com o Boi Juventude em seus ensaios, suas apresentações, suas próprias festas e, ainda, em vários outros momentos do cotidiano particular de pessoas ligadas à pesquisa. Idosos, adultos, jovens e crianças compunham o universo dos sujeitos da pesquisa. A observação participante, as entrevistas abertas e o diário de campo foram técnicas utilizadas na coleta dos dados, que, ainda, se estendeu em um levantamento de fotos, filmagens e textos produzidos pelo próprio grupo Boi Juventude ao longo de sua trajetória de 11 anos.

Inicialmente houve certo receio de alguns integrantes do “boi” diante de minha presença e objetivo naquele cenário. Entretanto, quando passei a participar da “banda” que acompanha o grupo, aprendendo a tocar vários instrumentos percussivos e diferenciados ritmos musicais do “boi”, notei uma melhoria na relação entre pesquisador e pesquisados. Em alguns momentos da pesquisa os próprios sujeitos da investigação puderam opinar nos rumos da mesma, revelando determinados interesses e valores do Boi Juventude.

Foram a mim narrados fatos do Bumba meu boi no Grande Pirambu de 60 anos atrás, revelando uma constância de sua presença no cenário da cultura local. Atualmente quatro grupos de “boi” estão em atividade nesta região da cidade de Fortaleza. Foi entre os integrantes do Boi Juventude que pude observar a contemporaneidade envolvida no folclore do “boi” do Grande Pirambu. A fala dos sujeitos e o contexto sociocultural no qual estão imersos serviram-me para sistematizar um tipo de conhecimento bastante peculiar ao campo de ação dos grupos de Bumba meu boi da região. Estes escritos poderão servir de embasamento crítico para todos os interessados na temática, sejam os brincantes, demais apreciadores e outras pessoas ligadas a órgãos institucionais de fomento à cultura em geral.

À comunidade do Grande Pirambu, aos brincantes do Boi Juventude, aos intelectuais e às demais pessoas interessadas no assunto, o presente estudo interpreta o folclore do Bumba meu boi; as formas de financiamento das atividades do grupo por meio de editais e cachês; a autonomia na confecção das vestes e a reconstrução constante dos adereços ligados à fauna e a mística representada na “peça” de Bumba meu boi, o contexto histórico e social retratado pelo folguedo, o formato de espetáculo dado às apresentações, o tempo de duração da brincadeira, os versos e as músicas entoadas na condução do “boi”, o desaparecimento de alguns elementos antigos do folguedo, a transformação das “topanças” em “festivais”, a hierarquia que se estabelece entre os brincantes e sua relação com os passos da dança do “boi”, a presença da mulher no divertimento, o trato com os instrumentos

musicais e, até mesmo, os ritmos que cadenciam a evolução do Bumba meu boi sofreram mudanças e continuidades no decorrer dos anos. Essas adaptações são dadas, principalmente, pela agregação e influências de novos participantes a cada nova geração e, também, pela mudança do contexto social no qual se enquadra. Os mais velhos, nestes casos, trabalham o “boi” agregando seus valores culturais aos mais novos, quase sempre consolidando em suas próprias famílias os traços característicos de um folclore já consolidado na alma e na história de um povo.

Além disso, pude perceber, através do convívio com os sujeitos, que os conflitos existentes entre os diferentes grupos de Bumba meu boi da região são, quase sempre, ressaltados nas falas dos brincantes como mecanismos de afirmação e delimitação da identidade cultural de cada grupo em particular. Além da pertinente referência de outros grupos de boi para a consolidação da identidade cultural do Boi Juventude, seus brincantes constantemente evocam as memórias do passado para construir sua contemporaneidade e, ainda, buscam aprofundar-se sobre as formas de “construção” do boi noutros estados brasileiros. Outro fator importante nesta edificação identitária são as relações mantidas com as instituições que dão apoio financeiro aos grupos folclóricos, dentre eles o SESC, as prefeituras municipais e outros tipos de organizações sociais. O financiamento da cultura, pela parte de órgãos públicos e privados estimula a diversificação do folguedo, gerando adaptações que tiveram de ser feitas para sua permanência no cenário atual dos “festivais” e “editais” de cultura. Sem dúvidas, a própria forma de encenação do folguedo sofre variações em cada contexto específico, alterando assim a identidade cultural dos envolvidos em cada um destes momentos. As diferenças, assim, vão sendo consentidas na construção da tradição de cada grupo.

No caso do Boi Juventude as mudanças são vistas de forma positiva e se exaltam na fala do próprio mestre do grupo: “o grupo não é meu, é nosso. Se eles querem fazer assim é porque é assim que tem que ser” (ZÉ CIRO). Vários brincantes atribuem a Zé Ciro a responsabilidade de perpetuar a tradição do “boi”. Assim, a espontaneidade e a imitação assumem posições privilegiadas na composição dos processos formativos vivenciados no cotidiano do grupo de “boi”. O folclore, neste caso, e em sintonia com o conceito proposto pelo I Congresso Brasileiro de Folclore, é dinâmico e mutável, resguardando-se de sua descaracterização antropológica por meio da aceitação coletiva e da tradicionalidade oriunda de sua prática. A mudança torna-se imprescindível para o engajamento dos brincantes mais novos, mas, não é somente o aspecto artístico evidenciado nas apresentações e nos ensaios

que tem importância para os participantes do “boi”, eles, também, querem saber sobre o passado desta manifestação e ouvem atentos os mais velhos, que trazem consigo os conhecimentos históricos sobre o Bumba meu boi.

A formação artística perpassa toda a vida do brincante de “boi”, seja na parte musical, na parte teatralizada, na parte dançada ou na confecção de adereços. Além disso, o enredo da “peça” remontando as origens de nosso povo, através de dramatizações referenciadas em dilemas que se fizeram ao longo dos tempos, permite uma formação ímpar sobre o contexto sociocultural brasileiro, nordestino e da região do Grande Pirambu.

Outros questionamentos podem ser considerados se avançarmos no diálogo entre o folclore e a educação escolar, mesmo que este não tenha sido o foco principal deste trabalho, que esteve mais interessado em descrever a dinâmica do bumba meu boi na contemporaneidade, ressaltando seu aporte identitário e seus processos formativos no contexto da “informalidade folclórica”. Diversos autores, como Côrtes (2004) e Ribeiro (1976, 1980), problematizam sobre a dicotomia entre o saber popular e o saber escolar, demandando ao segundo o rigor crítico sobre o processo de ensino e aprendizagem. O que aprender? Como aprender? Como ensinar? São indagações que surgem a partir do tipo de trabalho que se desenvolve na escola. Documentos oficiais do Governo do Brasil, tais como a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (BRASIL, 1996) e os Parâmetros Curriculares Nacionais (BRASIL, 1997), defendem a abordagem dos saberes populares no meio acadêmico, propondo a valorização e reflexão sobre os aspectos culturais da vida comunitária no ambiente escolar. Contudo, algo interessante aparece quando confrontamos a ideia dos textos supracitados com as noções do Boi Juventude acerca do processo de ensino e aprendizagem que se desenvolve nas atividades do “boi”. Apesar das críticas reconhecerem a relação de reciprocidade que se mantém entre o saber popular e o saber escolar, com trocas de influências de um meio para outro, comumente, no meio escolar advoga-se pelo engessamento do folclore, acreditando-se que nele não possam efetuar-se mudanças ou adaptações sob o risco de perda de sua “autenticidade”.

Ribeiro (1980) chega a propor uma classificação em: folclore autêntico, folclore aplicado e projeção do folclore. O folclore autêntico ocorreria somente no contexto dos grupos populares. O folclore aplicado se efetuaria quando pessoas não ligadas às comunidades

populares representassem esteticamente a tradição tal como ela é. E, a projeção do folclore, para Ribeiro (1980), se dá na releitura da tradição, modificando-a num ponto e noutro para satisfação estética de uma clientela. Para os brincantes do Boi Juventude seria difícil estabelecer algum dos níveis apontados por Ribeiro (1980) como um modelo padrão de suas ações. Pelo contexto social no qual se encontram enquadram-se no que foi chamado de folclore autêntico, na manutenção de determinadas figuras já antigas no “boi” poderiam ser considerados folclore aplicado, mas, quando remodelam suas vestimentas, seus passos de dança e suas músicas, além de outras mudanças provocadas pelo formato atual das apresentações, estariam efetuando a projeção do folclore. Vários relatos de brincantes do Boi Juventude ressaltam a importância que o saber universitário pode agregar ao Bumba meu boi, seja na parte teatral da “peça”, na confecção dos adereços ou na sonoridade da “banda”.

De forma geral, tanto os documentos que regem oficialmente a educação no Brasil como os estudiosos relacionados à área do conhecimento em questão provocam ideias que apontam a importância do saber popular como objeto de conhecimento, fato que provocaria aos educandos o reconhecimento e desenvolvimento de sua identidade cultural, em particular, de suas origens étnicas e folclóricas. Porém, sabe-se que ao longo dos anos o trato com o folclore no ambiente escolar vem descaracterizando suas fontes, o que resulta numa abordagem caricata do tema e pedagogicamente irrelevante.

Pensar em educação e folclore é algo complexo. Acredito que na escola ao abordarmos o folclore não devemos buscar a imitação de um modelo vivenciado nas comunidades populares, nem mesmo objetivar a crítica pela crítica do que consideramos folclórico, ou popular. Como afirma o próprio Ribeiro (1976, p. 05), “não se trata de ensinar Folclore”, “mas de aproveitar o Folclore como fator didático para o ensino”.

Vale ressaltar que alguns estudiosos denunciam o poder “narcotizante” de determinadas manifestações folclóricas, principalmente àquelas atribuídas de caráter supersticioso. Como sabemos esses modos de agir estão presentes nas mais diferentes comunidades do mundo, influenciando as gerações e revelando o espírito dos povos, não se revelando como um fator preponderante para o esquecimento do folclore no debate acadêmico. Certo ou errado, bom ou mau, o folclore abrange uma gama de conhecimentos que podem e devem fazer parte do currículo escolar, permitindo aos educandos ampliar sua capacidade de síntese e inserção no mundo da cultura. Como afirma Côrtes (2004, p. 333), assim, “o sujeito poderá compreender a relatividade dos valores que estão enraizados nos seus

modos de pensar e agir, que criam uma identidade e determinam um sentido para a valorização da sua origem”, o que lhe permitirá maior união e consideração com o seu povo.

A crise atual da educação perpassa a questão sobre quais saberes devem ser ensinados na escola. Neste contexto, a educação escolar passa a valorizar uma relação de intimidade com os modos de vida da população. “O conhecimento selecionado de uma parte da cultura geral de uma sociedade, que passa por um processo de transposição didática e de disciplinarização” produz o que denominamos de conhecimento escolar. Os saberes populares, na teoria de Côrtes, compõem um tipo de conhecimento indispensável à orientação de diferentes grupos, como forma de representação e identidade cultural. Sendo assim, defende o autor, devíamos desenvolver uma abordagem multicultural nas escolas, insurgindo-se contra a hierarquização de desigualdades promovidas pela seleção cultural dos conteúdos escolares. A valorização da trajetória particular dos diversos grupos sociais que compõem a sociedade aparece como princípio fundamental para a composição desses “novos” currículos (CÔRTEZ, 2004, p. 325).

Enfim, a análise aqui desenvolvida merece críticas, releituras e maior aprofundamento em assuntos específicos que surgiram ao longo de toda a dissertação. Mas, está aí todo o conjunto desse processo de pesquisa e sistematização de conhecimento, trazendo lembranças e reflexões acerca da identidade, da tradição e do folclore do “boi” no Grande Pirambu. Diante do que foi exposto cabe a todos nós levantarmos caminhos de afirmação do Bumba meu boi, buscando a projeção e valorização desta forma de cultura.

REFERÊNCIAS

AMADO, Eugênio. **Vida e Obra de François Rabelais**. In. RABELAIS, François. Gargantua e Pantagruel. Trad. David Jardim Júnior. Belo Horizonte, MG: Editora Itatiaia, 2003. – (Grandes obras da cultura universal – vol. 14).

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. 5. Ed. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo, SP: Editora Hucitec Ltda, 2002.

BOGDAN, Robert & BIKLEN, Sari. **Investigação qualitativa em educação: uma introdução à teoria e aos métodos**. Porto – Portugal; Porto Editora, 1994.

BRASIL. LDB – **Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional/ Lei nº. 9394**, de 20/12/1996. Diário Oficial da União, Brasília, 23 dez. 1996.

BRASIL. Ministério da Educação. Secretaria de Educação Fundamental. **Parâmetros curriculares nacionais: pluralidade cultural, orientação sexual**. Brasília, DF: MEC/SEF, 1997.

CARNEIRO, Edison. **Dinâmica do Folclore**. Rio de Janeiro, RJ: Ed. Civilização Brasileira, 1965.

CAVALCANTE, Lidia Eugênia. **Para onde sopram os ventos Pirambu: memória e identidade social**. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro: Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, 2000. (dissertação de mestrado)

CÔRTEZ, Gustavo. **Cultura popular e escolarização**. In Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. – Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

COSTA, Maria de Fátima Vasconcelos. **Identidade étnico-racial nas artes de brincar**. In COSTA, M. F. V.; COLAÇO, V. F. R. & COSTA, N. B. (organizadores). Modos de brincar, lembrar e dizer: discursividade e subjetivação. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2007.

EDELWEISS, Frederico. **Apontamentos de folclore**. Salvador, BA: EDUFBA, 2001. – (coleção nordestina)

FERNANDES, Florestan. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. São Paulo, SP: Editora Anhambi S. A., 1961.

FERNANDES, Florestan. **O Folclore em questão**. 2. Ed. São Paulo, SP: editora Hucitec, 1989.

GARCÍA CANCLINI, Nestor. **Diferentes, desiguais e desconectados: mapas da interculturalidade**. Rio de Janeiro, RJ: Editora UFRJ, 2005.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Trad. Fanny Wrobel. Rio de Janeiro, RJ: Zahar Editores, 1989.

GENNEP, Arnold Van. **O Folklore**. Trad. Pinto de Aguiar. Salvador, BA: Livraria Progresso editora, 1950. – (coleção de estudos folklóricos – vol. 1)

GOMES, Daniel Pinto. **Notas sobre folclore infantil fortalezense: os jogos populares infantis na Grande Fortaleza e Região Metropolitana**. 2011. 118 p. Monografia (Especialização em Cultura Folclórica Aplicada) – Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Ceará, 2011.

GRAMSCI, Antonio. **Concepção dialética da história**. Trad. Carlos Nelson Coutinho. 9. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização brasileira, 1991.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. 11. Ed. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HERSKOVITS, Melville J. **Antropologia Cultural: Man and His Works**. Trad. Maria José de Carvalho e Hélio Bichels. São Paulo; Mestre Jou, 1963.

LEAL, Vinícius Barros. **O Bumba meu boi: uma nova abordagem.** Fortaleza: Secretaria de Cultura e Desporto, 1982.

MALINOWSKI, B. K. **Tema, método e objetivo desta pesquisa.** In MALINOWSKI, B. K. Argonautas do Pacífico ocidental: um relato do empreendimento e da aventura dos nativos nos arquipélagos da Nova Guiné melanésia. 2. ed. São Paulo: Abril Cultural, 1978. – (Os Pensadores)

MARTINS, Arinaldo. **O campo e as representações de brincantes do bumba meu boi.** In. Anais do 10º Congresso Brasileiro de Folclore. – Recife: Comissão Nacional de Folclore; São Luís: Comissão Maranhense de Folclore, 2004.

MARTINS, Saul. **Folclore: Teoria e Método.** Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1986.

MATOS, Kelma Socorro Lopes de. & VIEIRA, Sofia Lerche. **Pesquisa educacional: o prazer de conhecer.** 2. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2002.

OLIVEIRA, R. C. **O trabalho do antropólogo: olhar, ouvir, escrever.** In. OLIVEIRA, R. C. O trabalho do antropólogo. Brasília: Paralelo 15; São Paulo: Editora UNESP, 1998.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **Folclore.** v. 4. Biblioteca Educação e Cultura. Rio de Janeiro: Fename, 1980.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O Folclore na Escola.** Revista de Folclore. n. 5. p. 1-30. Rio de Janeiro: CAMPANHA DE DEFESA DO FOLCLORE BRASILEIRO, 1976.

SILVA, Débora Marques. **Pirambu e suas geografias.** Fortaleza, Ceará: Universidade Federal do Ceará; Centro de Ciências, 2006. (dissertação de mestrado)

VILHENA, Luís Rodolfo & CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. **Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a marginalização do folclore.** Estudos Históricos, Rio de Janeiro, 1990, vol.3, n. 5, p. 75-92.

VILHENA, Luís Rodolfo. **Projeto e Missão: o movimento folclórico brasileiro (1947 – 1964)**. Rio de Janeiro: Funarte: Fundação Getúlio Vargas, 1997.

VON SIMSON, O. **Contribuições da história oral em processos de transformação social e empoderamento de grupos**. In WELER, Wivian & PFAFF, Nicolle (organizadoras). Metodologias da pesquisa qualitativa em educação. Petrópolis, RJ: Vozes, 2010.

Disponível em: <<http://mestrezeciro.blogspot.com/>>. Acesso em: 05 jun. 2012.

BIBLIOGRAFIA

AGAMBEN, Giorgio. **Infância e história: destruição da experiência e origem da história.** Belo Horizonte, MG: Editora UFMG, 2005.

ALMEIDA, Renato. **Abecê do folclore.** São Paulo: Secretaria de Cultura, Esportes e Turismo, 1957.

ALMEIDA, Renato. **Manual de coleta folclórica.** Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1965.

AMARAL, Amadeu. **Tradições populares.** 2. Ed. São Paulo: HUCITEC, Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1976.

ANDERY, M. A. (Org.). **Para compreender a ciência: uma perspectiva histórica.** 6. ed. Ver. E ampl. Rio de Janeiro: Espaço e Tempo: São Paulo: EDUC, 1996.

ARANTES, Antonio Augusto. **O que é cultura popular.** 14. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2006. – (Coleção primeiros passos; 36)

BAKHTIN, Mikhail. **Marxismo e filosofia da linguagem.** 8. ed. São Paulo: Editora HUCITEC, 1997.

BARROS, Sousa. **Arte, folclore e subdesenvolvimento.** 2. Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira; Brasília, INL, 1977.

BASTIDE, Roger. **Sociologia do folclore brasileiro.** São Paulo: Escola de Comunicações e Artes, 1971.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura.** Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.

BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **O que é folclore**. 7. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1986.

BROUGÈRE, Gilles. **A criança e a cultura lúdica**. Revista da Faculdade de Educação, vol. 24, n. 2, São Paulo, julho/ dez., 1998.

BROUGÈRE, Gilles. **Brinquedo e cultura**. 2. Ed. São Paulo, SP: Cortez, 1997. – (Coleção questões da nossa época).

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

CABRAL, António. **Jogos populares portugueses**. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1990.

CAILLOIS, Roger. **Os jogos e os homens: a máscara e a vertigem**. Trad. José Garcez Palha. Lisboa, Portugal: Editora Cotovia, 1990.

CARNEIRO, Edison. **A sabedoria popular**. São Paulo: Instituto Nacional do Livro, 1957.

CARVALHO, Gilmar de. **Tramas da cultura: comunicação e tradição**. Fortaleza, CE: Museu do Ceará. Secretaria da Cultura do Estado do Ceará, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. 3. Ed. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia; São Paulo: Ed. USP, 1984.

CEARÁ. **Guia de normalização de trabalhos acadêmicos da Universidade Federal do Ceará**. Fortaleza, CE: Universidade Federal do Ceará. Biblioteca Universitária. Comissão de normalização, 2013.

CHAUI, Marilena. **Conformismo e resistência: aspectos da cultura popular no Brasil**. 6. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

COSTA, Maria de Fátima Vasconcelos (Org.). **Cultura lúdica, discurso e identidades na sociedade de consumo**. Fortaleza, CE: Expressão Gráfica, 2005.

DA MATTA, Roberto. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.

DIEB, M. H. **A atividade de pesquisa em ciências humanas e a ludicidade: o que as brincadeiras podem comunicar?** In COSTA, M. F. V.; COLAÇO, V. F. R. & COSTA, N. B. (organizadores). *Modos de brincar, lembrar e dizer: discursividade e subjetivação*. Fortaleza, CE: Edições UFC, 2007.

DURKHEIM, Émile. **Da divisão do trabalho social; As regras do método sociológico; O suicídio; Formas elementares da vida religiosa / Émile Durkheim; seleção de textos de José Arthur Giannotti**. 2 ed. São Paulo: Abril Cultural, 1983. – (Coleção Os Pensadores)

ERVEDOSA, Gisneide Nunes. **Manifestações ideológicas, atividade e consciência no processo de organização de moradores do Pirambu: análise de um projeto de extensão**. Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, Programa de Pós-graduação em Educação, 1990. - (dissertação de mestrado)

FILHO, J. de Figueiredo. **Folgedos infantis caririenses**. Fortaleza, CE: Imprensa Universitária do Ceará, 1966.

FREYRE, Gilberto. **Casa-grande e senzala**. 12. Ed. Brasília, DF: Editora Universidade de Brasília, 1963.

GÁRCIA CANCLINI, Néstor. **As culturas populares no capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1983.

GÁRCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. 4. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

GARCIA, Tânia da Costa. **A folclorização do popular: uma operação de resistência à mundialização da cultura, no Brasil dos anos 50**. Uberlândia: Revista ArtCultura, v. 12, n. 20, p. 7-22, jan.-jun. 2010.

GARKOV, Adriana Friedman. **Jogos tradicionais na cidade de São Paulo: recuperação e análise da sua função educacional**. Campinas, SP: Universidade Estadual de Campinas; Faculdade de Educação, 1990. (Dissertação de mestrado)

GOMES, Daniel Pinto. **Jogos populares infantis e cultura de massa**. In: IX ENPPG, IX ENICIT & III SIMPIT. Anais. Fortaleza, CE, 2009.

GRAMSCI, Antonio. **Observações sobre o folclore**. In GRAMSCI, Antonio. Literatura e vida nacional. 2. Ed. Rio de Janeiro, RJ: Civilização brasileira, 1978.

HEYLEN, Jacqueline. **Parlenda, riqueza folclórica: base para educação e iniciação à música**. São Paulo: HUCITEC; Brasília: INL, Fundação Pró-Memória, 1987 (Estudos Brasileiros).

HOBSBAWN, Eric & RANGER, Terence. **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. - (Coleção Pensamento crítico; v. 55)

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens: o jogo como elemento da cultura**. Trad. João Paulo Monteiro. São Paulo, Perspectiva: Editora da USP, 1971.

JUSTA, Gastão. **Notas sobre folclore**. Revista da Academia Cearense de Letras, Fortaleza, CE, ano LXIV, nº 29; Imprensa Universitária do Ceará, 1960.

KISHIMOTO, Tizuko Morchida. **Jogos infantis: o jogo, a criança e a educação**. 13. Ed. Petrópolis, RJ: Editora Vozes, 1993.

KRAMER, Sonia. **Autoria e autorização: questões éticas na pesquisa com crianças**. Cadernos de Pesquisa, n. 116, p. 41-59, julho/ 2002.

LARA, Larissa Michelle & PIMENTEL, Giuliano Gomes de Assis. **Resenha do livro os jogos e os homens: a máscara e a vertigem, de Roger Caillois**. Revista brasileira de ciências do esporte, Campinas, v. 27, n. 2, p. 179-185, jan. 2006.

LARAIA, Roque de Barros. **Cultura: um conceito antropológico**. 17. ed. Rio de Janeiro, Jorge Zahar, 2004.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **A noção de estrutura em etnologia; Raça e História; Totemismo hoje**. São Paulo: Abril Cultura, 1980. – (Os pensadores)

LIMA, Josélia Inocência de. **A criança e os artefatos lúdicos: um estudo etnográfico da cultura lúdica da rua**. Fortaleza, CE: Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-graduação em Educação Brasileira, 2010. – (dissertação de mestrado)

LIMA, Rossini Tavares de. **A ciência do folclore**. 2. Ed. São Paulo, SP: Martins Fontes, 2003. – (Raízes)

LUKÁCS, Georg. **História e consciência de classe**. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

LUZIVOTTO, C. K. **As tradições gaúchas e sua racionalização na modernidade tardia**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2010.

MACENA, Lourdes. **Patrimônio imaterial, identidade cultural e memória: o ser cearense**. Fortaleza, CE: Banco do Nordeste, 2003. (Série Curso de Apreciação de Arte)

MAUSS, Marcel. **As técnicas corporais**. In. Mauss, Marcel. *Sociologia e Antropologia*. Trad. Mauro W. B. de Almeida. São Paulo, SP: Editora pedagógica e universitária Ltda., 1974. 2º v.

MCLAREN, Peter. **Multiculturalismo crítico**. São Paulo: Cortez, 1997.

MELO, Veríssimo. **Folclore Infantil**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1981.

MERLEAU-PONTY, Maurice. **Textos escolhidos**. São Paulo: Abril Cultural, 1980. (Os pensadores)

MOTA, Mauro. **O cajueiro nordestino**. Rio de Janeiro, RJ: Serviço de documentação do Ministério da Educação e Cultura, 1956.

NETO, Paulo Carvalho. **Folklore y educacion**. Quito: Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1961.

OLIVEN, R. G. **A antropologia dos grupos urbanos**. 4. Ed. Petrópolis: Vozes, 1996.

ORTIZ, Renato. **A consciência fragmentada**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1980. (Coleção Pensamento crítico; v. 41)

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Cultura brasileira e identidade nacional**. 5. Ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

ORTIZ, Renato. **Românticos e folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'água, 1992.

PEIRCE, Charles Sanders. **Semiótica**. 3. Ed. Trad. José Teixeira Coelho Neto. São Paulo, SP: Perspectiva, 2003.

PFROMM NETTO, Samuel. **Comunicação de massa: natureza, modelos, imagens; contribuição para o estudo da psicologia da comunicação de massa**. São Paulo, Pioneira, Editora da USP, 1972.

PONTES, Fernando A. R. & MAGALHÃES, Celina M. C. **A Transmissão da Cultura da Brincadeira: Algumas Possibilidades de Investigação**. Psicologia: Reflexão e Crítica, 2003, 16(1), PP. 117-124.

RAMOS, Arthur. **Estudos de folk-lore: definição e limites; teorias de interpretação**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Livraria Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1958.

RIBEIRO, Joaquim. **Folklore Brasileiro**. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Editora Zelio Valverde, 1944.

ROSENBERG, Bernard & WHITE, David M. (Org.). **Cultura de massa: as artes populares nos Estados Unidos**. Trad. Octavio Mendes Cajado. São Paulo: Editora Cultrix, 1957.

SARMENTO, M. J. **Gerações e alteridade: interrogações a partir da sociologia da infância**. Revista de Educação e Sociedade, vol. 26, n. 91, p. 361-378, maio/ Ago. 2005.

SARMENTO, M. J. **Infância, exclusão social e educação como utopia realizável**. Revista Educação e Sociedade, ano XXIII, n. 78, abril 2002.

SATRIANI, Luigi M. L. **Antropologia cultural e análise da cultura subalterna**. Trad. Josildeth G. Consorte. São Paulo, SP: Editora Hucitec, 1986.

SCHELLING, Vivian. **A presença do povo na cultura brasileira: ensaio sobre o pensamento de Mário de Andrade e Paulo Freire**. Campinas, SP: Editora da UNICAMP, 1990.

SERAINE, Florival. **Antologia do folclore cearense**. 2. Ed. Fortaleza, CE: Edições UFC, 1983.

SERAINE, Florival. **Para o estudo do processo de folclorização**. Fortaleza: Revista do Instituto do Ceará (Histórico, Geográfico e Antropológico), 1977.

SODRÉ, Muniz. **Claros e escuros: identidade, povo e mídia no Brasil**. 2. Ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.

SODRÉ, Nelson Werneck. **Síntese de história da cultura brasileira**. 3. Ed. Rio de Janeiro, Civilização Brasileira, 1974.

VEBLÉN, Thorstein. **A teoria da classe ociosa: um estudo econômico das instituições**. 3. Ed. São Paulo: Nova Cultural, 1988. (Os economistas)

VILHENA, Luís Rodolfo. **O popular visto das margens: cultura popular e folclore em Van Gennep e Bakhtin.** In VILHENA, Luís Rodolfo. *Ensaio de Antropologia*. Rio de Janeiro: EdUERJ, 1997.

WOLFFENBUTTEL, Cristina Rolim. **Vivências e concepções de folclore e música folclórica: um survey com alunos de 9 a 11 anos do ensino fundamental.** Porto Alegre: Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Instituto de Artes, Programa de Pós-Graduação em Música, 2004.

ANEXO

TERMO DE CONSENTIMENTO LIVRE E ESCLARECIMENTO PARA PARTICIPAÇÃO EM PESQUISA

Eu, Daniel Pinto Gomes, estou realizando uma pesquisa chamada: O folclore do Bumba meu boi no Grande Pirambu, cujo objetivo geral é observar os grupos de “boi” da região, analisando suas manifestações culturais. O objetivo inicial é realizar um levantamento de dados sobre o Bumba meu boi na região, colhendo fotos, filmagens, narrativas e outras espécies de documentos vivos que contemplem a trajetória do “boi” no Grande Pirambu. Munindo-se de conteúdo para a sistematização e escrita dos resultados da pesquisa. Deste modo, o resultado final desta pesquisa irá constituir-se de referencial teórico e prático para pesquisadores de áreas ligadas a cultura e a educação. Assim como, trará novos olhares ao “boi” na comunidade do Pirambu.

Serão realizadas observações e entrevistas com diferentes pessoas ligadas ao Bumba meu boi difundido na comunidade do Grande Pirambu. As informações serão registradas em diário de campo, gravador de voz e câmera filmadora. Com estas informações gostaria de solicitar sua autorização para serem divulgados os dados da pesquisa em futuros trabalhos de fins acadêmicos.

É necessário esclarecer que:

1. A sua aceitação/autorização deverá ser de livre e espontânea vontade;
2. A identificação de todos os envolvidos poderá ser divulgada em trabalhos acadêmicos conforme a aceitação do participante;
4. Que poderá desistir de participar da pesquisa sem obter qualquer tipo de prejuízo;
5. Será permitido o acesso às informações sobre procedimentos relacionados à pesquisa em pauta;
6. Somente após devidamente esclarecido(a) e ter entendido o que foi explicado, deverá assinar este documento.

Em caso de dúvida, poderá a qualquer tempo comunicar-se com o pesquisador, Daniel Pinto Gomes, aluno do programa de Mestrado em Educação Brasileira na Faculdade de Educação da Universidade Federal do Ceará (UFC), residente à Rua da Caravela, 451, bairro Barra do Ceará; fone: 85-86750216 / 85-88050216 / 85-32375438, e-mail: danielpintogomes@hotmail.com

Tendo compreendido perfeitamente tudo o que me foi informado sobre a minha participação no mencionado estudo e estando consciente dos meus direitos, das minhas responsabilidades, dos riscos e dos benefícios que a minha participação implicam, concordo em dele participar e para isso eu DOU O MEU CONSENTIMENTO SEM QUE PARA ISSO EU TENHA SIDO FORÇADO OU OBRIGADO.

Fortaleza, ____ de _____ de _____

Assinatura do (a) sujeito da pesquisa

Assinatura do (a) responsável legal

Testemunha

Assinatura do (a) pesquisador(a)