



UNIVERSIDADE FEDERAL DE CAMPINA GRANDE
CENTRO DE HUMANIDADES
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS

TIAGO FERNANDES ALVES

**NA BATIDA DO MEU BOI: INVENTIVIDADE E CRIATIVIDADE NA
AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA DOS BRINCANTES DE BOIS BUMBÁS DE
CAMPINA GRANDE**

CAMPINA GRANDE

2011
TIAGO FERNANDES ALVES

**NA BATIDA DO MEU BOI: INVENTIVIDADE E CRIATIVIDADE NA
AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA DOS BRINCANTES DE BOIS BUMBÁS DE
CAMPINA GRANDE**

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande, como requisito para obtenção do título de Mestre em Ciências Sociais.

Orientador: Dr. Rodrigo de Azeredo Grünwald
Área de concentração: Ciências Sociais

CAMPINA GRANDE
2011

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA BIBLIOTECA
CENTRAL DA UFCG**

A474n	<p>Alves, Tiago Fernandes Na batida do meu boi : inventividade e criatividade na afirmacao identitaria dos brincantes de bois bumbas de Campina Grande / Tiago Fernandes Alves. - Campina Grande, 2011. 161 f.</p> <p>Dissertacao (Mestrado em Ciencias Sociais) - Universidade Federal de Campina Grande, Centro de Humanidades.</p> <p>1. Manifestacoes Populares 2. Danças Populares 3. Boi Bumba 4. Dissertacao I. Grunewald, Rodrigo de Azevedo, Dr. II. Título</p>
CDU 398.1(813.3)(043)	

TIAGO FERNANDES ALVES**NA BATIDA DO MEU BOI: INVENTIVIDADE E CRIATIVIDADE NA
AFIRMAÇÃO IDENTITÁRIA DOS BRINCANTES DE BOIS BUMBÁS DE
CAMPINA GRANDE**

Aprovada em ____ de _____ de ____

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Rodrigo de Azeredo Grünwald (UFCG/CH/PPGCS/ – Orientador)

Prof. Dr^a Elizabeth Chistina de A. Lima (UFCG/CH/PPGCS/ – Examinadora Interna)

Prof. Dr. Edmundo Marcelo Mendes Pereira (UFRN/ - Examinador Externo)

Média _____

AGRADECIMENTOS

Este é o findar de todo um percurso exaustivo. Exaurido pelos esforços e energias despendidas venho, de longa caminha mental, exaltar em agradecimentos a todos que de certa forma contribuíram para a confabulação deste trabalho. Não poderia, sob hipótese alguma, deixar também de agradecer a todos aqueles que torceram contra mim, pois sem o entrecruzar de energias positivas e negativas a dialética que resulta em repúdio e amor não poderia servir como força propulsora à consecução final deste trabalho. Agradeço a todos que nunca acreditaram em mim. Vocês foram e sempre serão minha inspiração, não para mostrar-lhes minha capacidade, mas tomando-os como a mais sublime fonte onde germinam as águas envenenadas da inveja e rancor. Só os bons sentimentos constróem um homem. São nas dificuldades, nas críticas insalubres, nos olhares cabisbaixos que refletimos sobre nossas potencialidades, não como forma de autoveneração, mas como tomar consciência de que sempre podemos mais, mais humanos que humanos.

Mas o que mais importa nestas linhas é demonstrar a força bruta e carinhosamente sutil de toda minha família. Meus genitores, Railda Fernandes Alves e Fernando de Araújo Alves, princípios de minha existência carnal e moral, musical e acadêmica. Meus professores, eternos professores na sabedoria do amor e do diálogo, sempre cuidando com carinho e com o ímpeto que me transformou no que sou. Amo vocês.

Minha irmã, Fernanda Tássia, que ao longe se encontra, mas que tão cerca se torna quando as lamúrias da saudade conseguem irromper todo o oceano, trazendo-a de volta a casa em cada rememoração de seu sorriso gigante e estrondoso. Queria poder abraçá-la agora! Te amo!

Agradecer também a todos os meus primos irmãos, àqueles que estão sempre próximos e sempre estiveram próximos, mesmo quando longe eu estava. Agradecer-lhes pelas várias vezes que me tiraram de casa para irmos às “barcas”, a todas as vezes que me escutaram e se fizeram ouvir. A todos os beijos e abraços que me foram dados, ao seu companheirismo e irmandade, na saúde ou na doença, na alegria ou na tristeza. Agradeço-lhes pelas peladas de fim de semana lá no Dinamérica, pelas brincadeiras de “fichinha cross”, pelas várias trilhas de bicicleta, pelos “reboques” nos caminhões, pelas brigas na escola, pelos campeonatos de “time de botão”, pelas noites em claro jogando video game, pelos verões em

grandes casas compartilhadas por toda a família e pelas brigas e lágrimas compartilhadas. Amo todos vocês.

Agradeço a todas as minhas tias (as Fernandes) por mostrarem a força de superação de nossa família. Viemos de cima e sucumbimos aos desandos do tempo e da vida, mas renascemos, contrariando até mesmo o próprio destino, sujeitando-o e modelando-o à sua feição. Mas agradeço principalmente às tias mães que de mim cuidaram por alguns fins de semana, aguentando nossas aventuras e travessuras pelo mundo afora, ou por alguns meses, compartilhando pensamentos sob a espeça fumaça das ideias, da combustão do tabaco e do café que fervilhava no bule.

A minha avó, símbolo de guerreira, onde as intempéries e os abusos do destino não a fizeram esmorecer em momento algum. A força que corre nas veias de seus descendentes vem de suas lutas contra as dificuldades e limitações. Viemos de baixo e hoje, suas filhas, netos e bisnetos trilham um caminho brilhante, o da superação. Obrigado vovó.

Agradeço também a minha família musical. Ao meu avô “tempero” que já saiu em partida. A minha avó “djokinha” por ter moldado o homem que me deu a vida. Às minhas tias e ao meu tio que vivem longe, mas estão sempre ao nosso redor, e que possuem as primas e primos mais fofos que já tive.

Ao meu orientador, Professor Rodrigo Grünwald por ter acreditado em mim e no meu trabalho. Por ter me escutado quando muitos de mim se afastaram. Por todo o material fornecido e pelo tempo despendido. Mais do que um orientador se tornou um amigo, companheiro de muitos bons momentos, por ter aberto as portas de sua casa e por ter-me alimentado tanto intelectualmente quanto com suas iguarias apimentadas. Um forte abraço “volcanizado”.

Aos professores Edmundo Pereira, Márcio Caniello, Elisabeth Cristina, Rogério Nascimento por suas contribuições intelectuais e disponibilidade, e ao professor Roberto Vêras pela atenção e auxílio. Muito obrigado.

A todos os professores da graduação e da pós-graduação pelo conhecimento fornecido, pelos embates em sala e pela construção intelectual de nossa sociedade.

A todos os funcionários da UFCG que fazem possível o funcionamento desta instituição.

Aos meus amigos de discussões intelectuais, Diogo, Demetrio e Alexandre. Talvez nem saibam, mas muitas das conversas que tivemos proporcionaram um redimensionar de minhas ideias. Forte abraço.

Um agradecimento especial a todos que fazem parte da brincadeira do boi bumbá na cidade de Campina Grande. Seu Duda, Seu Dodô, Dona Kátia, Seu Antônio, Zé Neto, Ricardo, Leonardo, agradeço a todos por terem participado e terem feito possível a realização deste estudo. Perdoem se esqueci alguns nomes, mas sintam-se todos por mim agradecidos.

Agradeço a todos os autores aqui estudados. Fonte maciça de conhecimento dando-me o poder da crítica e da construção do conhecimento.

Agradeceria também se este trabalho não acabasse servindo apenas para fins acadêmicos bibliográficos. Que se torne uma arma de transformação social, um caminho para a crítica sobre as condições absurdas que se encontram nossos concidadãos em uma luta intensa e diária pela sobrevivência de seus próprios corpos e manifestações culturais. Que um dia os seres humanos possam enxergar beleza em si mesmos e em tudo que representam em forma de poesia, música e arte.

*Sozinho vou agora, meus discípulos! Também vós, ide embora, e sozinhos!
Assim quero eu.*

*Afastai-vos de mim e defendei-vos de Zaratustra! E, melhor ainda: envergonhai-vos dele!
Talvez vos tenha enganado.*

*O homem do conhecimento não precisa somente amar seus inimigos, precisa também poder
odiar seus amigos.*

*Paga-se mal a um mestre, quando se continua sempre a ser apenas o aluno.
E por que não quereis arrancar minha coroa de louros?*

*Vós me venerais, mas, e se um dia vossa veneração desmoronar? Guardai-vos de que não vos
esmague uma estátua!*

*Dizeis que acreditais em Zaratustra? Mas que importa Zaratustra! Sois meus crentes, mas
que importam todos os crentes!*

*Ainda não vos hávies procurado: então me encontrastes. Assim fazem todos os crentes; por
isso importa tão pouco toda crença.*

*Agora vos mando me perderes e vos encontrardes; somente quando me tiverdes todos
renegado eu retornares a vós...*

Friedrich Nietzsche

RESUMO

A busca por legitimação e afirmação identitária percorreu todo o pensamento intelectual em nosso país. As manifestações populares foram tomadas como arautos representativos do caráter identitário nacional nas formas mais legítimas e puras possíveis. O ímpeto preservacionista e inócuo de tais percepções foi redirecionado para um olhar mais crítico, onde os embates e as disputas sociais, assim como as descontinuidades históricas, aparecem como elementos significativos para a apreciação destas manifestações. O folguedo do boi bumbá da cidade de Campina Grande, PB, objeto central deste trabalho, aparece enquanto disputas por legitimação e afirmação identitárias através de lutas pela continuidade de suas manifestações e pela institucionalização de suas práticas. A inventividade e a criatividade aparecem como representação idiossincrática na busca pela demarcação de um caráter próprio do boi campinense, onde a musicalidade aparece como o substrato que consubstancializa todo o aparato material artístico elaborado pelas comunidades que brincam o boi em sua performance, em sua práxis que legitima as ressignificações e reelaborações dos vários contextos culturais presentes, possibilitada apenas por via da dinamicidade.

Palavras-chave: Boi bumbá, identidade, brincadeira, musicalidade.

ABSTRACT

The search for legitimacy and identity affirmation went through all the intellectual thought in our country. Popular demonstrations were taken as representative heralds of the national identity character in the most legitimate and pure forms as possible. The preservationist and innocuous impetus of such perceptions was redirected here for a critical view of the socio-cultural conflicts that emerge as significant elements for the appraisal of these events. The folkloric party called boi bumbá, or “hit my bull”, from Campina Grande, PB, is analyzed with a focus on disputes over legitimacy and assertions of identity through which the struggles of revelers for the continuation of its manifestations and for the institutionalization of its practices, all of which constitute the central object of this work. The inventiveness and the cultural creativity are highlighted in the search for the demarcation of a character proper for the ox from Campina Grande, where the musicality appears as the substrate that gives substance to the main apparatus artistic material elaborated by the communities that play an ox.

Keywords – Key : Boi bumbá, identity, musicality

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	12
Método	13
Do geral ao particular	20
Os brincantes e o outro	24
I - A BUSCA PELO CARÁTER NACIONAL	26
Os folcloristas e a construção identitária nacional	26
Regionalismo e os modernistas	29
As manifestações populares e o caráter nacional	32
A cientificização do folclore	36
Romantismo e Iluminismo	41
Do Folclore à Cultura Popular	46
A ruptura	48
II- MEU BUMBA-MEU-BOI	54
A lenda	54
Inventando o boi	57
Normatização ou espontaneidade?	59
A brincadeira e a transformação de sentido	63
A tradição inventada	65
III - PARA UMA ETNOGRAFIA DO BOI BUMBÁ CAMPINENSE	79
O universo do boi	79
A ACESTC e a brincadeira institucionalizada	83
O boi e a rua	86
Dançar o boi	94
As Indumentárias	100
A hierarquia da brincadeira	104

O boi, a política e a mídia	105
A questão da violência	110
O carnaval 2011 e a participação observante	116
IV - MUSICALIDADE E IDENTIDADE	119
A descoberta da paisagem sonora dos bois.	119
A musicalidade campinense	122
O caráter inventivo e criativo	124
A invenção rítmica do boi	127
A batida do boi	128
A paisagem sonora como demarcação territorial e identitária	131
V - IMPRESSÕES FINAIS	135
BIBLIOGRAFIA	142
ANEXOS	149

INTRODUÇÃO

Neste trabalho abordamos o folguedo dos bois bumbás da cidade de Campina Grande, Estado da Paraíba. Buscamos, na multiplicidade de elementos presente na manifestação deste folguedo, substratos culturais que exprimem sua legitimidade identitária enquanto expressão dos contextos político-ideológicos e dos embates sócio-econômicos que permeiam os bois, desde sua construção e elaboração, até os ensaios e brincadeiras pelas ruas dos bairros periféricos da cidade, como também nos desfiles nos dias de carnaval.

Dentre os vários caminhos percorridos para que compreendêssemos o universo de elementos que permitem a existência dos bois, o entendimento de como a criação da ACESTC (Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças Carnavalescas), em meados da década de 1970, modificou a própria percepção que os brincantes de bois bumbás têm de si mesmos em contextos de legitimação e deslegitimação identitários. Tal *evento*¹ aponta para a modificação da noção de boi bumbá ao institucionalizar e normatizar certas práticas e a tornar obrigatória a utilização de alguns personagens para contar o enredo.

A busca pela identidade destes sujeitos que brincam o boi passou pela compreensão da maneira que a sonoridade - mais que um reflexo das continuidades e discontinuidades históricas, das disputas político-ideológicas e dos conflitos e desigualdades sociais - se mostra pertinente à compreensão dos vários elementos que permeiam os contextos que abarcam o folguedo do boi de Campina Grande.

O objetivo aqui foi traçar elos entre as várias possibilidades que as sonoridades estabelecem com os contextos sócio-culturais em disputas – os bois institucionalizados que lutam pelo reconhecimento, a luta dos *bois espontâneos* pela sobrevivência e, muitas vezes, pela inclusão junto à ACESTC, entre a associação e os associados, e entre os associados e as mídias juntamente com as forças político-ideológicas - depreendendo a necessidade de afirmação de identidades em peleja contra sistemas hegemônicos de uma cultura elitizada e reforçada, muitas vezes, pelos meios midiáticos de comunicação. Objetiva-se neste trabalho superar a visão do folguedo do boi como uma manifestação meramente folclórica, ou como

¹ Tomemos a noção de que “[...] um evento é uma atualização única de um fenômeno geral, uma realização contingente do padrão cultural. Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais. É nestes termos que a cultura é alterada historicamente na ação” (Sahlins, 1990: 7). Neste sentido, a criação da ACESTC é um evento por ter caráter histórico transformador das relações anteriormente presentes.

expressão inócua de cultura popular. Mais do que isso, assim como apontou Pereira (2006) em seu estudo sobre o *fandango* sulista, o momento é de “superar esta visão obtusa e restrita” para atingir a compreensão socializadora que possui o folguedo do boi.

Método

O objetivo proposto foi, em uma perspectiva analítica que vai desde o geral ao particular, partindo criticamente de uma análise dos primeiros estudos e conceitos cunhados pelos folcloristas, regionalistas e modernistas, em suas buscas por um conteúdo cultural que representasse a identidade nacional brasileira diante das transformações político-sócio-culturais do período de consolidação do Brasil República, passando pela cidade de Campina Grande para elucidar os contextos sócio-culturais de onde nasce e acontece a manifestação do boi bumbá. Posteriormente, descrevemos em uma etnografia histórica as situações encontradas no campo de pesquisa, como também reconstruímos um passado através da história oral fornecida pelos sujeitos, alcançando, enfim, a musicalidade proporcionada pelos brincantes de bois bumbás como característica principal do sentido de se brincar o boi e de seu caráter inventivo e criativo no processo de afirmação identitária.

A musicalidade do boi foi amparada dialeticamente como modo de reconhecer os vários elementos que contextualizam esta sonoridade, como ponto de reflexão sobre as identidades presentes em disputas, e em contrapontos com elementos políticos e ideológicos que circundam tal manifestação. Assim sendo, o estudo sobre a musicalidade dos bois bumbás finda um processo analítico da pesquisa que sugere a visão desta manifestação como fruto da inventividade e imaginação das comunidades que delas aflora, como também das várias disputas que nela se apregoam.

Devemos perceber que os conflitos foram tomados como elementos importantes para a compreensão e consecução dos objetivos traçados. Em consonância com Van Velsen (1987), procuramos tomar os conflitos existentes nos processos sociais em contraponto a uma busca por homogeneidades e relativa estabilidade. Mais do que irrupções desestabilizadoras da harmonia social, os conflitos devem ser vistos como parte integrante das relações sociais, do estabelecimento de normas e dos processos que levam às transformações institucionais.

A pesquisa foi feita em seis meses. Iniciada em Novembro de 2009 até Fevereiro de 2010, e retomada em Novembro de 2010 sendo finalizada em Março de 2011, período no qual

os brincantes iniciam suas práticas culturais terminando os desfiles nos dias de carnaval na disputa pelo título de campeão do carnaval. Contudo, este período se refere meramente aos desfiles, passeios e ensaios. Visitas aos *ateliers*, garagens e sótãos das casas dos brincantes, averiguando o processo de elaboração e preparação das vestimentas e apetrechos foram também realizados.

As reuniões na ACESTC, que ocorrem toda última quinta-feira do mês estão incluídas no processo de pesquisa. Elas duraram todo o ano de 2010, fazendo a pesquisa desviar de seu ponto focal originário. Foi percebido que o processo de institucionalização, assim como os processos e decisões institucionais afetavam diretamente todo o folguedo do boi, mesmo os não institucionalizados, aqueles que não se encontram associados, mas que brincam pelas ruas em caráter *espontâneo*².

Foi solicitado por via de Ofício o acesso aos arquivos do jornal impresso, Jornal da Paraíba. Entretanto, houve problemas burocráticos por parte da referida instituição que, após várias idas e vindas do pesquisador à mesma, não obteve resposta. Portanto os pequenos trechos aqui mencionados do referido jornal foram retirados de outras fontes secundárias, principalmente da Dissertação de Mestrado de Carla de Oliveira (2009) e do trabalho em nível de doutorado de Elisabeth Andrade Lima (2008). Esperava-se amparar o capítulo no qual trabalham-se as questões dos poderes públicos e da visão da mídia como instituições que corroboram a construção imagética de uma identidade campinense, percebendo o modo como estas elaboram discursivamente o caráter identitário local.

Foram efetuadas entrevistas semidirigidas para a compreensão das noções e dos sentidos que são atribuídos pelos sujeitos que participam da festa dos bois bumbás. Dessa forma poderíamos evitar a homogeneização e universalização de conceitos que poderiam distorcer o sentido atribuído por eles dentro da pesquisa. Tomando os conceitos utilizados pelos entrevistados, pudemos evitar certos problemas de compreensão entre palavras tomadas como universais ou sinônimas. Este problema foi levantado por Kofi Agawu (1995) quando relata questões de compreensão entre idiomas distintos e entre pesquisador e pesquisado. Estudando a percepção ocidental das estruturas rítmicas africanas, Agawu apresenta todo um agravamento da incompreensão que pode ser atribuída à utilização de termos e conceitos,

² Este e outros termos serão no decorrer deste trabalho melhor explicados. Alguns são provenientes dos próprios brincantes para discernir entre eles mesmos quem é ou não verdadeiramente boi bumbá. Outros foram cunhados durante a pesquisa (pelo pesquisador) como modo de diferenciá-los conceitualmente. Contudo, o termo *espontâneo* se refere muito mais a uma adjetivação, uma caracterização do que uma conceitualização propriamente dita.

assim como da própria noção de estrutura musical clássica européia, que se querem universais. Distorções semânticas entre palavras iguais, mas que quando deslocadas de seus contextos culturais aparecem ressignificadas, confluem para uma percepção errônea sobre determinados termos utilizados pelos pesquisados (AGAWU, 1995). Em concordância com o autor, pudemos perceber que conceitos como *folgado*, *tradição*, *cultura*, *raiz*, *festa*, *brincadeira*, *boi bumbá*, *bumba-meu-boi*, possuem sentidos diversos entre os brincantes, não podendo ser tomados como conceitos fechados em seus significados semânticos ou científicos (folclóricos).

Em relação ao questionário sócio-demográfico, explica Aguiar (1977), que, ao ser elaborado este, deve levar em consideração certos problemas que a generalização pode trazer à pesquisa, como também certos conceitos que são utilizados pelo pesquisador, trazidos de seu universo social, podem não se aplicar ao universo da amostra, demonstrando assim certa incompatibilidade para a compreensão do funcionamento de certos mecanismos (AGUIAR, 1977). Ao conduzir a pesquisa por via da padronização estatística, pode-se incorrer no perigo de que se atinja uma exatidão ótima em que se faz escassa a explicação sobre certas variâncias. O mesmo pode ocorrer por via da observação participante atendo-se o investigador exclusivamente ao contexto investigado (*Idem*). Por este motivo preferiu-se a observação participante ao *survey* como sendo mais apropriada à consecução dos objetivos propostos.

Os discursos dos sujeitos aqui estudados foram diluídos na fala do pesquisador, só podendo ser percebidos enquanto narrações interpretativas do mesmo. É importante ressaltar que o pesquisador aparece como aquele que narra uma situação em primeira pessoa fazendo uso de pequenos trechos das falas dos sujeitos no intuito de trazer para o leitor maior veracidade aos fatos ocorridos no momento das entrevistas, como também das situações vivenciadas no campo de pesquisa. As falas, neste sentido, não são ocultadas, mas sim utilizadas de modo a preservar a identidade destes sujeitos que, por questões éticas e morais, assim como pelo perigo em potencial levando-se em consideração as disputas internas na associação, como também a questão da violência que envolve a manifestação do boi bumbá em Campina Grande, foram substituídas por um tipo de narrativa que fornece pequenos trechos, conceitos, frases e falas das entrevistas em itálico. Vale também salientar as variações que o discurso do pesquisador sofre durante as narrações das próprias experiências individuais quanto dos relatos das experiências vividas pelos sujeitos que foram transpostas em forma de narrativas efetuadas pelo pesquisador. Neste sentido, ora a fala está em terceira pessoa, ora

aparece como narrativa de um observador externo, onde os discursos e falas do sujeitos aparecem como de personagens que têm suas experiências e vivências narradas pelo pesquisador.

A amostra não foi previamente delimitada já que foi definida mediante o uso do critério de saturação de dados. De acordo com Sá (1998), Turato (2003) e Bauer e Gaskell (2002), tal critério é utilizado para selecionar não só a quantidade de dados a serem analisados na pesquisa como também a duração de cada sessão de trabalho de campo. Desse modo, possibilitaria ao pesquisador interromper tanto a coleta como a análise dos dados quando se torna patente uma repetição dos mesmos. Este evento, segundo a informação dos autores acima citados, indica que esforços adicionais não irão aportar nenhum dado novo ao *corpus* a ser analisado.

A amostra, neste caso, foi delimitada pelos sujeitos que participam da elaboração da festa dos bois bumbás para o eventual desfile no carnaval de Campina Grande, na Avenida Severino Cruz, ao lado do Açude Velho, como também por aqueles que brincam o boi pura e simplesmente: músicos, diretores de bateria, donos de bois, representantes da associação campinense de carnaval, crianças e jovens que dançam e brincam o boi. Esta delimitação tinha o propósito de abarcar os vários discursos presentes nas possíveis interpretações que o folgado pudesse sofrer, desde o ponto de vista dos associados, até os não associados, depreendendo as distinções que eles possuem de si mesmos e da própria noção do que venha ser o boi bumbá.

Foram pesquisados vários bois, desde os não associados até os associados, que são: Boi Tornado (Bairro do Pedregal), Bumba Meu Boi Borborema (Pedregal), Boi Dengoso (Catolé), Boi Racionais (Rosa Mística), Bumba Meu Boi Novo Milênio (Bairro do Glória), Bumba Meu Boi Maravilha (Santa Rosa), Bumba Meu Boi Pantera (José Pinheiro), Bumba Meu Boi Novinho (Centenário), Bumba Meu Boi Molecada (José Pinheiro), Bumba Meu Boi Rajado (Bairro do Glória), Bumba Meu Boi Cachoeirense (José Pinheiro). Estes computam entre doze e dezessete participantes, dependendo do ano e dos bois que conseguem subir desde o grupo de acessos até os que são rebaixados no desfile principal. Contudo, seguindo o método de saturação de dados, não foi necessário o recolhimento de dados que se repetiam, não havendo, portanto, a necessidade de seu acúmulo, entrevistando a todos estes participantes. Os não associados, por se tratarem de bois que vivem à parte da associação, escapam à mensuração, pois se tratam de *bois de rua*, ou *espontâneos* sem nenhum vínculo

institucional e de difícil apreensão de seu número exato. Trabalhamos, aqui, de acordo com os dados fornecidos pelos brincantes, em cima da informação de que havia ainda brincando pelas ruas de Campina Grande cerca de vinte bois.

Em campo de pesquisa, no processo de recolhimento dos dados, foi percebido que estes estavam saturados por informações que se repetiam de forma redundante. Neste ponto foram interrompidas as entrevistas e visitas às casas e ateliers, uma vez que ficou compreendido que os dados coletados já apontavam um espaço analítico vasto e apropriado à investigação.

A metodologia comparativa conduziu os ensejos deste trabalho no sentido de que

“[...] a diferença e a diversidade podem ser conceptualmente transformadas em um campo de variabilidade, levando progressivamente à construção de um conjunto de dimensões de variação para facilitar a descrição de qualquer forma observada” (Barth, 2000, p. 17).

Constituiu-se, assim, um conjunto de conhecimentos locais que possibilitam uma dimensão das covariações entre as várias formas interpretativas que recebem certas práticas culturais e certos símbolos quando deslocados de seus contextos originais, sendo ressignificados, dando-lhes novas conotações pelos novos agentes em suas práticas habituais (*idem*).

Essas formas descritas serviram de base comparativa entre as mesmas no intuito de compreender o modo e a base que as geraram, assim como certas práticas culturais possibilitam a transformação de sentido pelos atores sociais, transfigurando estruturas simbólicas, desvinculando de seu eixo central, permitindo vislumbrar o processo de reelaboração da cultura enquanto dinamicidade, enquanto cosmos possível de diversidades interpretativas e de aglomerações de sentidos (MARCUS, 1991). Desta maneira devemos perceber a diversidade como uma relação entre o local e o global, maneira pela qual certos elementos presentes em uma cultura que se quer hegemônica se transferem para localidades culturais e são absorvidas distintamente, reelaboradas (*Idem*).

Na busca pela captação de uma identidade cultural campinense devemos problematizar o espaço abrindo uma fenda no conceito de comunidade. Nesta perspectiva, existem atividades que não são observáveis, mas que constituem fonte riquíssima de aporte do que venha a ser uma identidade local. Para Marcus (1991), a identidade passa a ser algo dissolvido, disperso em espaços fragmentados pela diversidade de indivíduos e de práticas

ocultas para um olhar acadêmico. A identidade se produz em várias localidades, ao mesmo tempo, por diversas atividades de agentes que possuem interesses e finalidades diferentes. Para o autor, as representações individuais dão cor e forma às coletivas. Estas são melhor percebidas por via das representações individuais, daí a importância da história oral como narrativa de indivíduos que confluem em representações de cunho coletivo, representando assim a comunidade como um todo (*idem*).

A captura de narrativas individuais possibilitou interpretar as vicissitudes biográficas de contextos que as tornam possíveis. Segundo Giovanni Levi

“O que se torna significativo é o próprio ato interpretativo, isto é, o processo de transformação do texto, de atribuição de um significado a um ato biográfico que pode adquirir uma infinidade de outros significados”
(LEVI *apud* FERREIRA & AMADO, 2000, p. 178).

Percebendo, nas narrativas individuais, formas nas quais as disposições individuais - estas como sendo uma infinidade de combinações possíveis dentro de um mesmo grupo, ou seja, uma infinidade de diferenças singulares - se apresentam, chegamos aos significados interpretativos variáveis dos sujeitos sem extrapolar suas próprias condições de indivíduos pertencentes a um determinado grupo. As narrativas possibilitaram abarcar as variâncias hermenêuticas presentes em cada biografia de cada sujeito, dando margem a um campo de compreensão dos contextos significados e ressignificados pelos textos e por histórias de vida produzidos, tanto por sujeitos individuais em suas subjetividades e emoções, quanto por sujeitos inseridos em contextos sociais em suas mais variadas formas de interpretações.

As narrativas conduziram às formas de interpretação tanto dos fenômenos que circundam a manifestação dos bois, quanto às várias continuidades e descontinuidades presentes no processo histórico. As narrativas ora confluem com os autores aqui presentes, ora apartam toda e qualquer possibilidade de conformação teórica. Podemos afirmar que os diálogos informais, mais do que as entrevistas semi-dirigidas, conduziram as mais profundas transformações hermenêuticas e interpretativas dos vários contextos e universos ali presentes.

Houve a necessidade de se construir um passado que só existe na memória dos mais velhos e últimos remanescentes dos carnavais e das brincadeiras dos bois de princípios do século XX. Como existe pouco ou nenhum registro oficial sobre os bois bumbás de Campina Grande, o passado só pôde ser reconstituído através das narrativas destes sujeitos. Porém, as

narrativas não foram utilizadas como peças onde o passado foi remontado precisamente, e sim como discursos através dos quais os indivíduos dão sentido a si mesmos dentro deste fluxo histórico (GATTAZ; JOUTARD *apud* VELOSO, 2005). Trabalhar a história oral destes sujeitos foi reconstruir as experiências que eles vivenciaram em épocas passadas, ou seja, a subjetividade estava ali presente em forma de memórias interpretativas de um passado que só assim pôde ser reconstruído (VELOSO, 2005).

Desde a década de 1960 antropólogos italianos utilizam a história oral como modo de refazer um percurso por povos marginalizados pela história elitizada, contada apenas por elites que se auto-designaram como protagonistas da história (*Idem*). Foi sentida a mesma necessidade quando deparada à falta de registros oficiais³, sendo estes encontrados nas narrativas e memórias dos sujeitos, não como um modo de atingir diretamente a realidade, mas como uma personificação subjetivada de um passado interpretado pelos próprios sujeitos donos da história, donos de sua própria história. Em consonância com Alessandro Portelli, assim como todas as atividades humanas, a memória é também coletiva, razão pela qual a história de um indivíduo é também a história do grupo, onde esta se materializa nos discursos individuais, onde cada um deles possui uma peça importante para a reconstrução subjetivada deste passado (Portelli *apud* Veloso, 2005).

Em consonância com Giddens, podemos pensar as narrativas que evocam a tradicionalidade do boi de Campina, presente nos discursos dos brincantes, como um conjunto de argumentos que dizem respeito à organização do presente em relação ao passado (GIDDENS, 2001). Pensando a “tradição” e suas práticas perpetuadas até o momento presente, Halbwachs percebe nesta continuidade, não uma forma aonde estas práticas conduzem a um passado remoto e contínuo, e sim como reconstrução que é, em certo sentido, individual, mas que fundamentalmente é social e coletivo (HALBWACHS, 1992). Neste aspecto, ao relatarem suas realidades referindo-se ao seu passado, os brincantes deixam transparecer não somente este elo entre um passado que se perpetua, passado este apenas acessível através destas narrativas construídas coletivamente e consolidadas em práticas tradicionais, mas que se reconfiguram, se reinventam, tanto individualmente quanto

³ Esta ausência se dá pelo fato de que a manifestação do boi em Campina aparece, na mídia local, pouca ou nenhuma visibilidade. Quando aparece é sob o destaque do *Carnaval dos que Ficam* que é generalizado para as Escolas de Samba (que possuem maior visibilidade) e os blocos carnavalescos tradicionais. Nos Museus da cidade também não foram encontrados registros detalhados, salvo algumas roupas e um pequeno boi bumbá em exposição no Museu Vivo de Campina Grande, no centro da cidade. Tampouco em pesquisas na *internet* ou mesmo nos meios acadêmicos (bibliotecas) foram encontrados materiais a respeito que pudessem servir de fontes de pesquisa, sendo, desta forma, impossível reconstruir o passado através de fontes oficiais.

coletivamente, em um movimento dialético que rompe e mantém em continuidades e descontinuidades esta memória coletiva perpassada pelas consciências individuais.

Do geral ao particular

No primeiro capítulo deste trabalho abordamos os estudos sobre folclore e cultura popular datados do final do séc. XIX e princípios do séc. XX. Nesta primeira parte, lançamos um olhar crítico que nos possibilitou depreender os entornos sócio-políticos presentes nas obras dos folcloristas, regionalistas e modernistas.

Os folcloristas Câmara Cascudo, Amadeu Amaral, Renato Almeida, pioneiros nos estudos sobre cultura popular, aparecem como produtores de discursos sobre o folclore enquanto expressão das “raízes” brasileiras no que concerne à busca pela “verdadeira” identidade nacional, como também atentamos para o empenho destes em se institucionalizarem os estudos sobre folclore na tentativa de tomá-los como ciência autônoma.

O movimento regionalista, encabeçado por Gilberto Freyre, também aparece como produtor de discursos que fundamentam a identidade nacional nas manifestações populares, porém, centrada na região Nordeste, única, aliás, nas palavras de Freyre, capaz de dar continuidade ao desenvolvimento econômico preservando as antigas estruturas institucionais em decadência na época em questão.

E por fim abordamos o movimento modernista liderado por Oswald de Andrade, tendo Mário de Andrade como grande precursor de novas perspectivas em relação aos estudos sobre folclore, adentrando no campo da análise musical antes focada na literatura. Estes olham para o folclore como algo mais dinâmico, destoando da visão engessada dos folcloristas, percebendo assim a urgência e necessidade desenvolvimentista econômica do país.

A contextualização é realizada através de Durval Muniz de Albuquerque, que aponta os elementos que constituem os discursos que inventam a identidade nordestina, como também Luís Rodolfo Vilhena, que permitiu adentrarmos no universo social dos folcloristas. Chegamos assim até Florestan Fernandes que realizou um esforço tendo em vista a superação dos conformismos existentes nas percepções dicotômicas entre cultura popular e cultura erudita. Florestan aparece como ponto no qual se institucionalizam os estudos sobre folclore quando estes se constituem academicamente, não como ciência autônoma como desejavam os

folcloristas, e sim fazendo parte e uso das ferramentas epistemológicas e metodológicas das ciências humanas como um todo.

O sentido do primeiro capítulo não é, de maneira alguma, a crítica a estes pioneiros das pesquisas da cultura popular brasileira, mas sim compreender os vários contextos que possibilitaram e permitiram a construção de suas ideias. Portanto, a crítica não aparece, pois não é o intuito deste capítulo, tampouco deste trabalho. O que deve ser apreciado é o movimento de construção da noção de folclore e cultura popular por estes pesquisadores efetuado. O objetivo é perceber como historicamente o conceito de folclore foi pensado e trabalhado para que atingíssemos a compreensão do boi bumbá campinense, desde sua perspectiva geral, chegando às suas peculiaridades.

Tampouco existe uma preocupação em se buscar uma origem do folguedo ou da narrativa do bumba-meu-boi, pois não é o intuito nem o objetivo do trabalho aqui exposto. O importante é percebê-lo como manifestação trazida pelos colonizadores e que aqui se diferenciou através das contextualizações histórico-sócio-culturais. Contudo, preferiu-se fazer uso do conceito cunhado por Câmara Cascudo, no qual atribui a origem do folguedo como sendo português. Neste sentido, a origem do folguedo não é o foco, mas sim seu movimento de chegada através do processo de colonização.

No segundo capítulo, apresenta-se uma análise a partir dos dados recolhidos – etnográficos, sócio demográficos, históricos e identitários – em que se busca perceber a maneira como um universo cultural se formou através da multiplicidade destes elementos. A conformação do boi bumbá campinense é aqui discutida pela via da construção dos brincantes, através da criatividade e inventividade, diante dos fluxos culturais existentes, de suas realidades socioculturais. Pelejas, afirmações e descontinuidades apresentam-se de modo contundente diante do processo de institucionalização do folguedo do boi campinense, onde os brincantes passam a questionarem-se sobre a veracidade de suas próprias performances e a dos demais, diante da pressão exercida pela associação em função de legitimação de certos discursos e normas⁴.

Neste sentido, como processo em constante transformação, a cultura foi percebida como heterogênea e difusa, cujos embates sociais, políticos e ideológicos alavancam e dinamizam certos acontecimentos que se constituem enquanto constituintes de grupos sociais

⁴ Ver (Bourdieu, 2007), (Focault, 1992) para perceber o modo como o processo de institucionalização normatiza certos discursos, legitimando-os para a conformação dos ensejos da referida associação em homogeneizar certas práticas deslegitimando aqueles que dela não façam parte.

e das possíveis interpretações que estes fazem do mundo que os circunda, ajudando-nos a perceber este processo no sentido de que os conflitos possibilitam a constituição de grupos em sua heterogeneidade interpretativa de uma mesma cultura (SIMMEL & GLUCKMAN *apud* GRÜNEWALD, 2001).

A invenção de tradições, termo popularizado por Hobsbawm (1984), nos auxiliou na percepção dos meios utilizados pelas instituições para gerarem o discurso da tradicionalidade, através da normatização e ritualização de certos atos e performances, atribuindo-lhes um peso significativamente histórico que em muitos casos não possuem. Giddens (2001) corrobora a ideia de que esta construção só faz sentido quando se quer estabelecer uma ligação entre o passado e o presente, que só possui sentido quando referido a um passado que se faz perpetuar por vias institucionais.

A(s) lenda(s) exposta(s) logo no início do capítulo se refere(m), não a uma busca pelas origens do folguedo e seu enredo, mas como uma maneira de ilustrar a construção e/ou invenção de uma origem, através do processo de institucionalização dos bois campinenses, que, através da associação, tenta elaborar normas e estabelecer padrões para legitimar o discurso de originalidade do boi bumbá. O enredo que é contado nas ruas e na avenida nos dias de desfiles oficiais, se referem a este esforço promovido pela associação em estabelecer aquilo que o boi é e aquilo que ele deve fazer – contar o enredo na avenida, por exemplo - para ser considerado um boi bumbá legítimo, verdadeiro, com suas origens e enredo delimitados.

No capítulo terceiro, realiza-se um empenho etnográfico para a captura e descrição dos contextos que rodeiam a manifestação dos bois bumbás, tanto em suas brincadeiras pelas ruas, quanto nas disputas ferrenhas, e até mesmo violentas, em busca do título de agremiação campeã do carnaval.

São aqui expostas várias situações pelas quais passou o investigador em pleno campo de pesquisa. Relatos colhidos entre os brincantes floream as passagens que contam algumas histórias vividas entre eles e que fizeram renascer um passado que só é acessível através da memória dos brincantes mais antigos. Esses relatos ajudaram a contar os embates, sorrisos e preocupações durante a pesquisa participante, nos encontros alcoólicos e musicais nas vésperas dos passeios pelos bairros de Campina Grande, nas sessões de fotos nas casas e ateliers dos brincantes, nas reuniões ásperas e conflituosas da associação.

Neste capítulo, deve-se perceber o esforço promovido pelo pesquisador em trazer o mundo vivido pelos brincantes de bois campinenses, suas limitações e ensejos por serem reconhecidos e respeitados dentro e fora de suas próprias comunidades. A luta para se estabelecerem e serem reconhecidos como expoentes da cultura campinense - nos embates contra as forças que, muitas vezes, em guerras obscurecidas pela ideologia, pela busca incessante pelo lucro, ou até mesmo necessidade de se promover politicamente - passa pela fala desses agentes e pela interpretação do próprio pesquisador que buscou adentrar neste universo conflituoso mais que harmônico, para trazer até o leitor as exarcebações que culminam em atos de extrema violência, como também em processos de socialização pedagógica através do caráter lúdico da brincadeira do boi.

Os relatos dos brincantes e do pesquisador se embaralham para consubstancializar uma realidade vivida pelos sujeitos e comunidades que brincam o boi. Cenas de violência, onde muitas vezes a morte faz-se presente, apontam para um universo que passa por contínuas transformações, onde as limitações e restrições eclodem em cada ato terminado no grande palco do enredo social.

O processo de institucionalização e a transformação de sentido da brincadeira são também expostos como venais à compreensão deste universo tão vertiginoso quanto o ritmo do boi, e tão leve e sutil quanto os suaves movimentos da Sinhazinha em sua dança inofensiva e atraente.

No quarto capítulo, abordamos a musicalidade do boi e todo o processo de inventividade e criatividade proporcionada pelos brincantes. Ali estão presentes dados etnográficos e descritivos dos instrumentos e das rítmicas do folguedo do boi enquanto caracterização dos fluxos culturais que emergem como afirmação musicalizada das identidades ali dispostas; de modo que, a musicalidade aparece como afirmação identitária através do entrecruzamento entre os discursos dos brincantes. Pensadores da etnomusicologia e musicologia – Edmundo Pereira, Ruth Finnegan, Kofi Agawu, Murray Schafer -, assim como autores que auxiliaram através de estudos sobre fluxos e mescla de elementos culturais sobre o modo como estes processos de simbioses culturais geram (ou geraram) sistemas em disputas e lutas por sobrevivência, através da invenção de tradições e identidades, frente a imposições e pressões dos *mass media* e de sistemas culturais que se querem hegemônicos.

Contudo, o estudo focado na musicalidade de maneira alguma deve ser aqui percebido em seu conteúdo analítico musical como que refletindo os contextos acima citados. O estudo

da música do boi campinense foi tomado dialeticamente contextualizado com as diversas substâncias culturais que permitem a existência do boi em Campina Grande de forma peculiar e única, percebendo-o não como um mero reflexo da estrutura ou das condições materiais de existência dos brincantes (BLACKING *apud* FINNEGAN, 2002).

A musicalidade aparece como conformação destes embates e desta heterogeneidade, um mundo social que se constitui através dos vários elementos que se contextualizam pela interpretação dos sujeitos que fazem do boi um espelho manifesto de si mesmos.

O último capítulo é dedicado às considerações finais, conclusões que puderam ser formuladas posteriormente a todo empenho metodológico, epistemológico e etnográfico presentes nos demais capítulos. Nele não se apresentam complementações ou acréscimos de nenhum tipo, apenas formulações conclusivas, um relaxamento após uma tensão mental e uma torção espaço/temporal, a qual se deve dedicar todo pesquisador diante de seu objeto de pesquisa que, neste e em muitos outros casos, deixa de ser objeto para se transmutar em companheiros e amigos.

Os brincantes e o Outro

Toda aproximação do pesquisador frente ao seu objeto de pesquisa - ainda mais se tratando não de um “objeto” em si, que pode ser moldado, analisado, dissecado como bem entende, mas de um determinado grupo de pessoas - requer cuidados e se encontra recheado de sentimentos como ansiedade, apreensão, dúvidas e receios. Neste caso específico não pudemos encontrar distinção.

A aproximação foi intermediada primeiramente pelo orientador deste trabalho, o professor Rodrigo Grünewald, ao indicar o pai de santo, Seu Vicente, responsável por um terreiro de candomblé na Rua do Fogo, bairro do Tambor, como interlocutor com os brincantes de bois daquela localidade.

Note-se que um brincante levou a outro, e assim foi coberto o máximo de pessoas possível. Quando não, saía pelas ruas de bairros periféricos em busca de bois em sua *espontaneidade*, em seu “habitat” em pleno esforço de se fazer ouvir e sobreviver pelos becos e vielas, ecoando seu som, barulho para uns, música e brincadeira para outros.

Vários foram os diálogos e conversas com os brincantes de várias agremiações, e com brincantes de bois de rua, aqueles que não se encontram associados na ACESTC. A

aproximação foi facilitada pelo fato, primeiramente das indicações (um brincante me indicava outro), posteriormente pelo interesse acadêmico a eles dirigido. Como se trata de um acontecimento de pouca visibilidade, o interesse acadêmico proporcionou a abertura de portas de modo confortável não havendo problemas para tal.

O consumo de álcool e de cigarros de tabaco também permitiram maior aproximação. Diálogos à base de bebidas alcoólicas soltaram certas amarras que se impuseram antes da desinibição ébria.

O pesquisador era o outro, porém tornou-se parte do conjunto ao participar das festas e comemorações, assim como da coordenação da comissão julgadora no carnaval de 2011. Apesar de toda aproximação e amizades constituídas, o pesquisador não deixa de ser aquele que pesquisa, um “intrometido” que agrada a uns por seu empenho de estudioso, aparecendo como um tipo de salvador, ou como um conspirador que ajuda a uns e desmerece outros pelas notas e avaliações atribuídas a ele. Em termos de disputas carnavalescas o pesquisador ainda é o outro: aquele que veio de fora para “interferir”, seja pra bem seja pra mal, sem nunca estar para além do bem e do mal.

Capítulo I

A BUSCA PELO CARÁTER NACIONAL

Os folcloristas e a construção identitária nacional

Neste capítulo discutiremos os trabalhos realizados pelos folcloristas no período correspondente ao final do século XIX e princípios do século XX. Reapropriando-se da noção de boi bumbá expresso pelos pensadores que aqui serão apresentados e circunscrevendo suas contribuições e limitações para a compreensão das manifestações populares brasileiras, contextualizaremos os elementos ideológicos, políticos e sociais da época, para estender a elucidação da importância destes no processo de amadurecimento do olhar científico sobre tais manifestações, como também suas incongruências quando conflitadas com os dados neste trabalho apurados.

A necessidade de encontrar e até mesmo forjar uma identidade nacional brasileira permeou a vastidão do pensamento social do país por um longo período. O raciocínio naquele momento condiz com os fluxos históricos e as necessidades ali expostas na forma de grande esforço intelectual por interpretar, delimitar e compreender quem somos em termos identitários em manifestações culturais. Termos como *raiz*, *típico*, *puro*, *espontâneo*,⁵ ensejam a expressão máxima do povo brasileiro fadado o desaparecimento de suas propriedades culturais diante do processo de modernização. Em meio a toda esta efervescência social, conceitos e definições como folclore, cultura popular, tradição, que aqui serão contextualizados e deslocados, desde suas perspectivas engessadas e imutáveis, até sua apreciação enquanto inventividade criadora, inserida em contexturas dinâmicas e fluidas, surgem como elementos fundamentais para a constituição e forjamento de uma identidade nacional calcada na pureza das manifestações provindas do povo ainda não contaminadas pelo ensejo industrializante.

Pensando o folgado do boi bumbá inserido nesta perspectiva em que busca sua inserção dentro de um olhar dinâmico e contextual, podemos defini-lo como sendo um

⁵ Empregarei estes termos ora em itálico, ora aspeados para designar tanto os propósitos de reavaliação da pertinência deles enquanto ferramentas conceituais para apreciação das manifestações culturais – neste sentido, como está relatado neste capítulo, uma tentativa crítica de superação destes termos cunhados pelos folcloristas – quanto da utilização deles por parte dos sujeitos questionados (brincantes de boi). Porém, estes termos quando utilizados pelos brincantes não serão questionados em sua pertinência.

personagem mitológico encenado por uma pessoa na qual, através de uma indumentária que representa um boi específico, dependendo da comunidade que se está representando, sai às ruas desfilando e brincando, pelos bairros periféricos, juntamente com uma batucada composta de instrumentos, em geral percussivos, ademais de outros personagens que ajudam a contar a narrativa.⁶

O folguedo do boi se transformou e adquiriu novas significações através da práxis cultural que deu-lhe novos sentidos e significações em sua performance, ou seja, nas ações de sujeitos que reelaboraram dinamicamente certos elementos específicos da cultura (BARTH, 2000a). Assim, estas práticas que inspiram um sentido dinâmico à cultura trazem aos indivíduos uma demarcação de seu lugar dentro de um universo cultural difuso e heterogêneo, dando-lhes a possibilidade de se posicionar frente à realidade social que os abrange. Deste modo, em consonância com a perspectiva de Grünewald (2002a), vemos que os sujeitos que atualizam o boi em Campina criam substâncias culturais e históricas que são operadas pela comunidade, de forma a constituir os substratos necessários para o reconhecimento de seus participantes enquanto pertencentes a um conjunto de pessoas que se reconhecem e se identificam como *brincantes de boi*⁷.

Os bois de Campina Grande representam estas comunidades (bairros periféricos) travestidas de figuras mitológicas que contam uma história onde nesta cidade ganharam novas cores e formas, ritmos e personagens, sendo assimilados de outros autos, lendas, crenças, folguedos e mitos considerados mais permeáveis, como exposto por Cascudo (1964).

As invocações pelo renascimento de um boi morto por um capricho de um desejo de uma gravidez, e que se fazem perder nos meandros do tempo cronológico (antiguidade) e do anonimato, deram à manifestação do boi bumbá um caráter folclórico por sua persistência e divulgação ao longo dos séculos e das milhas marítimas que atravessou (CASCUDO, 1964).

⁶ Esta definição quer abordar especificamente o boi bumbá de Campina Grande não podendo ser generalizado para os demais. Alguns dos elementos por mim utilizados para definir o boi podem ser encontrados em vários deles espalhados por todo o país, porém com significados e formas diferenciadas. Neste e nos capítulos posteriores, vários serão os elementos que confluem para a conceituação do que venha ser, tanto o boi bumbá campinense, quanto os elementos sócio-político-culturais que o constitui.

⁷ Ao longo do capítulo termos como, brincantes de boi, brincantes de rua, boi de rua ou apenas boi bumbá, devem estar separados conceitualmente. O termo brincantes de boi supõe uma autocategorização dos sujeitos questionados. Este termo generaliza todos os que brincam o boi em Campina Grande. Outros termos generalizadores se referem aos utilizados pelos próprios sujeitos questionados: boi-bumbá ou boi de carnaval, que compreendem todos os bois. Termos que se referem à rua devem ser pensados como não institucionalizados. Podemos classificá-los como *espontâneos* por saírem às ruas apenas para brincar o boi: *boi de rua*, *brincantes de rua*. Contudo estes termos foram por mim forjados para diferenciar conceitualmente os bois e brincantes em termos institucionalizados ou não.

Todavia, devemos perceber a manifestação deste folguedo como algo dinâmico e não como algo engessado ou como uma tentativa de estabelecê-lo dentro de padrões meramente descritivos que o levem à catalogação para fins de museus. Como apontou Fernandes (1978), as manifestações desta índole devem ser percebidas em seus contextos dinâmicos e abordados através do auxílio dos diversos campos do conhecimento dispostos nas ciências sociais e humanas.

Segundo Cascudo (1964), o folguedo do boi começou entre os negros escravos, mamelucos, mestiços, que entre os pés de cana-de-açúcar, entre o trabalho árduo e os breves momentos de descanso, se vestiam, se fantasiavam e que, travestidos de figuras da imaginação popular, ganhavam vida pelos terreiros dos engenhos, espalhando-se posteriormente pelo norte do país. Neste mesmo trabalho, Câmara Cascudo define o bumba-meu-boi⁸, definição esta presente no verbete do *Dicionário do Folclore Brasileiro* (2001), como sendo um auto que se formou e seguiu vivendo pela assimilação incessante de temas vitais de outros autos mais permeáveis, incorporando damas e galantes que bailavam nas procissões do *Corpo de Deus* em Portugal, fazendo surgir os vaqueiros negros, *Birico* ou *Fidelis*, e *Mateus*, centros de comicidade plebeia, ficando horas em cena, improvisando diálogos calorosos, monologando, dizendo disparates, sacudindo o riso do auditório, inesgotáveis da verve que o povo ama e festeja. Tempos depois apareceu a negra *Catirina*, personagem conhecida por ser, dentre outras coisas, faladeira, desbocada e respondona⁹ (*idem*).

Durante o período escravocrata e de colonização do Brasil, escravos negros africanos trazidos da África subsaariana, mais situado em Daomé, hoje Benin, trouxeram novas reelaborações para o enredo. Trazido para o Brasil por mãos jesuítas, inseridas no processo de evangelização destes aos indígenas, com o passar dos anos, transfigurada pelos negros escravos e pelos índios que aqui já habitavam o folguedo do boi bumbá, conhecido

⁸ Aqui vale um breve comentário em relação à diferenciação entre os vários termos e sentidos que *bumba-meu-boi* pode assumir. Este termo aparece, como no **Dicionário do Folclore** (2001), com um sentido generalizante, ou seja, abarca toda e qualquer manifestação do folguedo em questão. Os demais termos como *boi bumbá*, *boi de carnaval*, *boi-de-mamão*, são reapropriações do mesmo termo pelas comunidades que praticam o folguedo pelo país. Quando questionados os brincantes do boi de Campina Grande, eles fizeram referência a vários termos: *boi bumbá*, *bumba-meu-boi*, *boi de carnaval*. Alguns outros termos como *boi de rua*, por mim aqui utilizado, também cabem para ilustrar as várias cores que o folguedo assume estando espalhado por todo o país, porém, aqui me centrarei no boi de Campina Grande.

⁹ Estes personagens não são universais, tanto em nomenclaturas quanto em representações, às vezes inexistentes. Mais adiante serão apresentadas as formas inventivas e assimilativas do boi campinense, onde personagens, ritmos e danças são reapropriados, recriados e inventados.

originalmente em terras portuguesas por *boi de canastra*, ganhou novas representações e personagens se identificando com os agentes culturais das diversas comunidades que o praticaram e praticam, se modelando ao adentrar nos interstícios das nuances das várias significações que as encenações adquiriram durante os séculos. A essência da lenda enlaça a sátira, a comédia, a tragédia e o drama, e demonstra sempre o contraste entre a fragilidade do homem e a força bruta de um boi.

Regionalismo e os modernistas

Durval M. Albuquerque atenta para o modo como certas imagens, sons e sabores foram sendo construídos com uma roupagem estereotipada de Nordeste. Para ele devemos perceber o Nordeste enquanto invenção de certos padrões culturais que foram moldados com o intuito de “nordestinizar” uma região ainda desfigurada pelos resquícios da exploração colonial contrastando com a ocupação das regiões sulistas (ALBUQUERQUE, 1999). O Nordeste aparece como imagem da seca, da necessidade por melhor infra-estrutura, pelo flagelo de seus habitantes que lutam diariamente contra as intempéries de uma região castigada pelo sol incessante. Para ele, “nasce então o Nordeste do movimento regionalista”, resultado de uma necessidade indubitável de possuir uma identidade, uma caracterização que fosse além da imagem da escassez criada pelos órgãos públicos em face da grande seca de 1877. Uma identidade que aspirasse a contrapartida de um Brasil que se industrializava a duras penas, mas que possuía a Europa e Estados Unidos como fontes civilizatórias, como caminho a ser seguido. Segundo Albuquerque (1999), a identidade nordestina nasce como construção imagética, como discurso regionalista que percebe nas manifestações populares o real significado de Brasil, um Brasil ainda latente em suas específicas manifestações ainda não poluídas pelas mãos da civilização, da europeização de seus costumes e aspirações artísticas, de uma literatura do e para o povo, com sua “linguagem cotidiana e provinciana”. Cria-se então a música nordestina, o folclore nordestino, comidas típicas, modos de fala, de vestir-se, inventa-se um Nordeste que havia sido criado a princípios do século XX como área de atuação da Inspetoria Federal de Obras Contra as Secas (IFOCS)¹⁰, uma região que nasce

¹⁰ Trata-se de uma instituição criada para “resolver” os problemas “gerados” pelas grandes secas ocorridas em fins do século XIX. O Nordeste passa a ser visto como uma região onde a seca é um “problema social” e não uma condição geográfica e climática.

aos olhos institucionais como área de pobreza, como área do norte onde a água é escassa (*Idem*).

Nasce assim um Nordeste inventado, criado primeiramente pelo governo no intuito de demarcar uma região sôfrega, castigada pela natureza e necessitada de ajuda institucional para sobreviver e se desenvolver. Nasce das disputas das elites locais temerosas pela perda de sua influência diante de uma nação em vias de desenvolvimento e consolidação do sul como região onde se dará grande parte da produção industrial do país. O Brasil, frente à grande seca de 1877, que assolou o Nordeste, faz emergir políticas nacionais de integração com o intuito de nacionalizar práticas em auxílio à região sob forte influência sulista. Os interesses do país deixam de ser os mesmos das elites nortistas que aspiravam o controle da nação salvaguardadas nas antigas estruturas latifundiárias patriarcais, resquícios do Brasil colônia. Surgem embates políticos que geram no Nordeste discursos regionalistas que visavam defender os interesses destas elites fortemente golpeadas pela escassa atenção dos novos poderes políticos em ascensão no país. Travam-se disputas entre a mentalidade sulista em seu desejo de industrialização e modernização do país contra a arcaica mentalidade preservacionista das antigas estruturas político-sociais por parte dos nortistas.

Nasce então um discurso regionalista, inventa-se um Nordeste como totalidade político-cultural frente à “sensação de perda de espaços econômicos e políticos por parte dos produtores tradicionais de açúcar e algodão, dos comerciantes e intelectuais a eles ligados”. Efetiva-se a região contra a nação (ALBUQUERQUE, 1999, p.67).

Em 1924, na cidade do Recife, nasce o movimento Regionalista e Tradicionalista, fundando-se o Centro Regionalista do Nordeste. Neste, não só estavam presentes artistas, intelectuais e pensadores da cultura nordestina, como também políticos locais e nacionais voltados para questões institucionais de defesa dos interesses da região. Possuía um objetivo claro que era a preservação e resgate das tradições desta região consolidando-se como um movimento tipicamente artístico e cultural (ALBUQUERQUE, 1999). Em 1926, sob a liderança de Gilberto Freyre, ocorre o Congresso Regionalista em Recife, fundamentando e consolidando o movimento regionalista na região dando margem a toda uma movimentação artístico-política para a salvaguarda e busca por uma identidade cultural do país.

Os modernistas ocuparam-se em estudos sobre folclore e manifestações populares, tendo Mário de Andrade como maior catalogista e arquivista das produções musicais populares do país. Havia uma grande preocupação por parte destes em encontrar o Brasil que

os regionalistas também buscavam, porém, diferentemente destes, acreditavam que a tradição necessitava de uma sistematização, percebendo-a como diversa e difusa a ser reelaborada como um dado moderno, compreendida em seu movimento através do tempo.

O espaço Nordeste passa a ser construído sob o julgo de cenário em que o progresso se efetiva, respeitando as antigas estruturas sociais vigentes. Um lugar onde passado e presente se conformam em um só, sem contradições nem usurpações. Local de manutenção das antigas ordens e tradições, respeitando suas continuidades onde o futuro se alimenta de um passado que deve ser preservado e não superado pelas descontinuidades históricas.

Segundo Gilberto Freyre (1947), é desta consciência das diferenciações regionais que nasce o espírito identitário, onde os conflitos de raças ou de classes são deslocados para o conflito regional de culturas. Na medida em que se encontram em disputas, as comunidades presentes em regiões e culturas distintas, tendem a se afirmarem identificando para si as peculiaridades culturais que lhe fazem únicas.

Este ímpeto preservacionista permeou os trabalhos de etnólogos (indigenistas) como Hohenthal Jr.. O autor percebia a mestiçagem, ao estudar tribos indígenas no Nordeste na década de 1950, “como um elemento desabonador dos grupos indígenas” (HONHENTHAL Jr., 1952). O olhar preservacionista e a urgência de conservação de certos elementos culturais que se esvaíam frente ao processo industrializante, levando Hohenthal Jr. a elaborar uma “etnografia de salvamento”, atuaram com grande propriedade sob os olhos de muitos pesquisadores da época. Sob este prisma, a industrialização, a massificação da cultura, a imposição de uma língua única, assim como a centralização do poder no Estado, causariam grandes perdas de elementos culturais de culturas e comunidades minoritárias. O processo industrializador causaria a aculturação dos povos tradicionais, levando a substancial perda de elementos culturais diversos através do contato entre uma cultura hegemônica e culturas “menores”, de minorias étnicas. Os trabalhos de Hohenthal Jr. estavam totalmente voltados à preservação destes elementos culturais que estariam em vias de desaparecimento pela perda de seus traços legítimos e tradicionais, uma tentativa de manutenção temporal dos aspectos constitutivos de uma determinada sociedade.

Para Renato Ortiz, o estudo do folclore pode estar “diretamente associado aos avanços da consciência regional oposta à centralização do Estado” (ORTIZ, 1985). Freyre surgiria como legítimo representante intelectual de uma disputa entre a conscientização dos fluxos

regionais auto-representativos identitários, e a centralização homogeneizadora do Estado. Descreve Ortiz

“No momento em que uma elite perde poder, tem-se o florescimento dos estudos da cultura popular; um autor como Gilberto Freyre poderia talvez ser tomado como representante paradigmático desta elite que procura reequilibrar seu capital simbólico de uma temática regional” (Idem, p. 53).

Desta maneira, há uma correlação direta entre o pensamento social da época em questão e as perspectivas diante de fatos culturais. Os vários elementos que constituíram a efervescência político-social do período dos primeiros estudos folclóricos encontram-se permeados entre as linhas gerais do esforço intelectual destes pensadores.

As manifestações populares e o caráter nacional

Em princípios do século XX, os folcloristas buscavam a consolidação de um pensamento como forma de conhecimento científico enquanto necessidade da filosofia positiva de Augusto Comte, e do evolucionismo de Darwin e Spencer, como também de uma exigência histórica da burguesia (FERNANDES, 1978). Devemos, pois, compreender o pensamento folclorista brasileiro como um movimento intelectual que ensejava uma identidade nacional através de estudos que afirmassem as manifestações provindas do povo como sendo uma fonte de inestimável valor à caracterização do que venha ser a cultura brasileira e a identidade de sua população.

O movimento folclórico aparece como criação de uma comissão para esforços de pesquisa e preservação do folclore, a CNFL (Comissão Nacional de Folclore), fundada por Renato Almeida e inicialmente encabeçada por Édison Carneiro que, após o golpe de 1964, é afastado, representando uma derrota do movimento assim como um declínio em suas atividades até então financiadas pelos poderes estatais. Os esforços da CNFL devem estar situados na busca por uma identidade nacional, indo além da concepção de folclore como sendo um mero objeto de pesquisa. Imbuído por fatores ideológicos e resultante de tensões entre pensadores e intelectuais de uma época de transição político-econômico-social, os estudos de folclore tornaram-se um meio de se atingir o âmago da sociedade brasileira em termos de representação cultural de seu povo, suas danças, comidas, vestimentas, mitos, cantos, poesia, literatura, elementos fundamentais para a distinção daquilo do que poderia ser denominado *legitimamente brasileiro*.

A princípio os folcloristas ensejavam promover os estudos folclóricos percebendo-os como ramos independentes das ciências sociais. Para eles o folclore deveria ser estudado como ciência autônoma com objeto, epistemologia e metodologia próprias. Apesar do fracasso desta pretensiosa visão ter sido historicamente confirmado, a CNFL conseguiu adentrar na agenda política cultural do país, enfatizando a necessidade de contemplar as manifestações populares como símbolos de brasilidade, atingindo as esferas federal, estadual e municipal, estabelecendo um importante vínculo com os poderes políticos, tendo, estes, auxiliado e financiado muitas das pesquisas pelos folcloristas efetuados (VILHENA, 1997). Porém, existia certo receio por parte da academia em perceber o valor dos estudos sobre folclore, uma vez que era fato a falta de rigor científico em tais propostas investigativas, sendo apenas de caráter arquivista e colecionista que retratavam a vida cultural dos setores mais desprovidos da sociedade brasileira.

O Brasil passava por um período de transição política e social, acabara de tornar-se uma república em cuja busca por um caráter nacionalista identitário pairava sobre o pensamento intelectual da época (ALVES, 2008). Era o início do Brasil República, e este ainda não havia consolidado um pensamento social sobre sua própria condição sócio-política, uma forma de pensar sobre a identidade de uma nação emergente, ainda sem uma face cultural moldada e estudada. Nasce com isso uma necessidade de adentrar nos interstícios da sociedade brasileira, de desvendar suas peculiaridades e particularidades que a faziam distinta de qualquer outro povo ou nação existente, e o caminho seguido foi o das manifestações culturais provenientes do povo, as quais acreditavam os folcloristas, seria a mais *pura* manifestação do caráter nacional brasileiro.

Os folcloristas emergem em um período caracterizado pelo fim do Estado Novo e ascensão de um período democrático, até sua conclusão com o início de uma série de governos autoritários militares (VILHENA, 1997). Mas antes destes acontecimentos, como foi exposto acima, no país já habitavam pensadores que calcaram seu intelecto na busca por um Brasil ainda não amadurecido, ainda disperso em meio a um turbilhão de acontecimentos sócio-políticos significativos.

Os estudos de folclore, como apontou Wanderley Guilherme dos Santos, podem ser percebidos tanto de um ponto de vista institucional, quanto de um ideológico e sociológico. No plano ideológico os estudos folclóricos seriam uma expressão “internalista”, situando o discurso do autor e “percebendo seu universo social, político e cultural” da época à qual se

insere, trazendo para seu pensamento e categorias os ares e embates de seu entorno social (SANTOS, 1978). No plano institucional podemos perceber que o movimento adentra as academias e por elas é moldado. Pensando em todo esforço despendido em institucionalizar os estudos folclóricos e tomá-los como ciência autônoma, ao adentrar o espaço acadêmico, o movimento ganha novos impulsos e novos discursos são construídos partindo de uma lógica já estabelecida pela academia. O pensamento e o discurso agora se encontram institucionalizados. E finalmente no plano sociológico podemos perceber, segundo Wanderley Guilherme dos Santos, que, ao adentrar o espaço acadêmico, e tendo Florestan como grande representante deste período de transição, entende que “o discurso folclorista é amparado pelas ciências sociais” fortemente influenciado pelos cátedras da época, dando-lhe densidade mais sociológica em suas pesquisas (*Idem*).

Desde o princípio dos esforços intelectuais em definir o espírito brasileiro cultural, a ideologia aparece como modo de expressão daquilo que estes intelectuais gostariam que fosse. Estes esforços despendem energia, exprimindo uma realidade simplificada em que aparece como não conflitiva, de uma nação formada pelo “mito das três raças” que se misturaram e se complementaram em uma nação formada pelo que há de melhor entre o negro, o índio e o português, visão esta que aparece nos escritos de Gilberto Freyre em *Casa Grande & Senzala* (VILHENA, 1997).

A questão aqui era então, como apontou Wanderley Guilherme dos Santos (1978), o fato de que esta percepção passava longe de uma apreciação sociológica no tocante aos conflitos que geraram a civilização brasileira, uma nação cheia de desigualdades que resguardava em seu âmago resquícios da escravidão, de uma aristocracia parasitária e de um país que ainda era um mero fornecedor de matérias-primas para os países do dito primeiro mundo. Neste sentido, e corroborando a análise de Roberto Da Matta (1981), percebemos que os folcloristas olhavam para as manifestações culturais brasileiras sem a disposição de percebê-las inseridas em contextos sociais e políticos conflituosos, perpassando as revoluções e insurreições típicas do momento histórico de transição para o Brasil República. Considerando os movimentos de Independência e Abolicionismo como provenientes dos estratos sociais da alta hierarquia social brasileira, fez-se necessária a criação de estruturas ideológicas e mecanismos de racionalização das diferenças internas do país (DA MATTA, 1981). Assim sendo “[...] é impossível separar e tornar-se independente, sem a consequente

busca de uma identidade – vale dizer, de uma busca no sentido de justificar, racionalizar e legitimizar as diferenças internas” (*Idem*, p. 68).

O povo é visto como uma massa uniforme (DA MATTA, 1979), uma entidade composta de pessoas sem distinção entre si, pois compõe-se de um substrato homogêneo, sem distinções que não possam vê-lo como pertencente a uma única cultura e identidade. São *pessoas instituições*, nas palavras de Roberto Da Matta, não são pessoas, mas sim indivíduos, onde o peso de seus poderes culturais, simbólicos e materiais fornecem a distinção clara e veemente de seu grau de distinção entre a massa uniforme que é o povo. A tão celebrada miscigenação é na verdade a construção tipológica de um ser, o povo brasileiro, condescendente, carinhoso, hospitaleiro, uma nação que possui cultura e identidade únicas, híbridas, de mãos dadas (*Idem*), sem o dito preconceito, que no caso nacional é estritamente hipócrita. As distinções e as fendas abruptas presentes na formação tanto do caráter nacional quanto de sua sociedade como um todo, estão longe de ser apreciadas no mito das três raças que comemora essa massa homogênea, que não se reconhece a si mesma, sendo de incumbência dos pensadores sociais o encontro com a identidade nacional.

Contudo, não se pode perceber um trabalho intelectual como sendo mero reflexo das condições sociais do autor. Os trabalhos desenvolvidos pelos intelectuais da época são sim fruto das condições sócio-políticas do período em questão, porém devem ser reconhecidos enquanto esforços individuais e desejos de implementar suas ideias e projetos como agentes de transformação de uma realidade que para eles deveria ser criticada, modificada. Aqui nascem os mais importantes esforços de criação de um “verdadeiro” pensamento social brasileiro e de uma identidade pautada em aspectos culturais idiossincráticos, emergente diante dos acontecimentos da formação da República brasileira e dos esforços de industrialização do país frente à Revolução de 1930 (ALVES, 2008). Nasce então o embate entre os sulistas modernizadores, com a reverenciada Semana de Arte Moderna em 1922, e as forças regionalistas impulsionadas pelo pensamento de intelectuais como Gilberto Freyre e Luis da Câmara Cascudo. Mas o mais importante a ser frisado é o fato de que a intelectualidade deste período se percebia imbuída pelo papel de coordenar o desenvolvimento do país de maneira acertada, de fazê-lo perceber-se enquanto possuidor de uma identidade que, para os modernistas estaria no desenvolvimento industrial e na modernização do país, e que para os regionalistas estaria no reencontro com as manifestações típicas resultante da miscigenação das três raças genitoras do povo brasileiro.

Apesar do grande esforço por parte de Mário em pesquisar e catalogar uma vasta quantidade de informações a respeito das manifestações culturais do povo brasileiro, seu trabalho pode ser qualificado como uma monumental obra arquivista, ou seja, seu trabalho se insere em um dos momentos históricos que pertencem ao devir dos trabalhos folclóricos, em que sua relação com as pesquisas se efetuava no campo da literatura como ponto de partida para a compreensão das manifestações culturais provindas do povo. Mário, ao contrário do que faziam alguns de seus precursores, elevou o campo da pesquisa folclórica ao mundo dos estudos dos sons produzidos por estes fatos sociais. O folclore depois de Mário não seria apenas aquilo que os arquivos escritos poderiam documentar ou relatar, mas sim um vasto mundo sonoro que deveria vir a preencher as lacunas deixadas pelo despreparo dos pesquisadores de tais fenômenos.

A cientificização do folclore

A preocupação por parte dos folcloristas em institucionalizar os estudos sobre folclore advêm das duras críticas feitas no que concerne ao apego destes à literatura, à poesia, a pesquisas fundadas em catalogações e arquivamentos sem nenhuma contextualização crítica das condições sociais, às quais tais manifestações estavam atreladas. A falta de rigor científico foi um grande entrave tanto para o desenvolvimento de novas pesquisas como também para o reconhecimento por parte dos cientistas da época, assim como pela valorização que estes estudos deveriam possuir. Ao atingir a academia, ao institucionalizar-se, os estudos sobre folclore não ganham o status de ciência autônoma como gostariam os folcloristas, no entanto abrangem um número cada vez maior de discípulos, uma vez que o folclore passa a integrar parte das disciplinas do curso de ciências sociais (VILHENA, 1997). As ferramentas de pesquisa utilizadas pela sociologia e antropologia adentram o corpo dos estudos folclóricos dando-lhes maior densidade que, por sua vez, se faz necessária à sua consolidação dentro da academia enquanto labor de cunho científico.

Os estudos folclóricos focavam basicamente as manifestações populares. Visto dessa forma, visavam o conhecimento do povo, seus modos de agir e pensar de maneira peculiar, diferenciando-se do modo burguês ou elitista de ser. Tomado como “a ciência do saber popular”, ou como “a ciência da cultura tradicional nos meios populares dos países

civilizados”¹¹ (FERNANDES, 1978, p. 40), o folclore ganha, entre os folcloristas, definições permeadas de juízos de valor, no que concerne a sua função de sabedoria popular em sociedades civilizadas, sugerindo então uma conotação de cultura do inculto (FERNANDES, 1978). O folclore foi reduzido a um baixo calão sendo considerado cultura provinda das massas, cuja transmissão é efetuada por via da oralidade, destoando-se do fluxo civilizatório que evoluiu para a consolidação da explicação científica aos enredos mitológicos, superstições, etc. Segundo Florestan, o próprio termo ‘cultura’ ainda pode ser considerado, nos dias atuais, como patrimônio, uma forma de conhecimento eminentemente transmitido por meios escritos, compreendendo todos os conhecimentos científicos, artísticos e da religião oficial (*Idem*). Esta definição difere da definição proposta ao termo folclore que se restringe a um modo de transmissão oral e que se limita às classes baixas, tratado como meio popular, primitivo, tradicional que não acompanhou o fluxo evolutivo civilizatório (*Idem*). A cultura ficou para os ricos e o folclore designa as manifestações das massas. Por isto temos a definição dada ao folclore como sendo tradição, anônimo, atemporal, pois não possui registro escrito, nem autoria, e sua persistência era percebida como uma afronta ao progresso. O folclore assim percebido era tido como a verdadeira *raiz* do povo brasileiro, que não se deixou civilizar pelos padrões europeus, um Brasil que resiste ao fluxo temporal e que se mantém intacto, preservando o que nós temos de melhor a oferecer em termos de manifestação cultural *típica e pura*.

Para os folcloristas, não havia um desenvolvimento uniforme na sociedade, uma vez que certos elementos culturais permaneciam deslocados dos padrões culturais tomados como um sistema orgânico e coeso, que se desenvolvia de acordo com a própria dinâmica social (FERNANDES, 1978). Assim, diferenciado, o folclore ficou à margem dos fluxos sociais, sendo aportado como resquício, sobrevivência de certos elementos culturais que não se encontravam dentro da dinamicidade social de uma dita cultura elitizada pela escrita, sendo esta forma de transmissão determinante como cisão e esta cultura tomada como possuidora de um eixo de desenvolvimento que podia acompanhar as inovações sócio-políticas. Abre-se uma fenda dicotômica no seio das manifestações culturais da sociedade. De um lado a chamada cultura letrada da elite, na outra ponta a cultura dos incultos, dos não letrados, dos que resistem ao tempo e ao desenvolvimento, sendo estes tomados como reminiscências de um mundo já desencantado pela tecnologia e pela ciência que tudo explica. Florestan (*idem*)

¹¹ Ver Paul Sébillot, *Le folk-lore – Literature orale et ethnographie traditionnelle*. Paris, 1913, pp. 2-3.

percebe que muitos destes elementos que se queriam separados em espaços sociais diferenciados pelos folcloristas, na verdade se interagem e se complementam fundindo-se e se entrelaçando em alguns momentos. Certos padrões de comportamento, jargões, superstições, lendas, cultos, são praticados em toda extensão da sociedade não podendo ser definidos como pertencentes ou próprios de uma determinada camada social. Há, aqui, o que Florestan chama de circularidade, onde estes elementos são incorporados nos vários setores da sociedade, sejam elementos provindos de uma camada social ou da outra, se assim pudermos diferenciar uma determinada sociedade, onde em toda sua extensão são compartilhados elementos de diversos modos e formas (*Idem*).

Florestan percebe, de acordo com Vilhena, o antagonismo dos folcloristas em relação à teoria marxista ao perceberem as manifestações populares como sendo “[...] sobrevivências de concepções pré-modernas no seio das camadas populares das sociedades avançadas, que resistiriam ao progresso [...]” (VILHENA, 1997). Assim visto, o folclore, ou seja, as manifestações culturais provindas das camadas populares, ou, em termos marxistas, o proletariado, estaria excluído da possibilidade de progresso, uma vez que estas manifestações eram percebidas como resquícios, sobrevivências e “teimosia” frente às forças que impulsionavam a sociedade ao progresso, imobilizados em um passado remoto e anônimo, alimentando-se de “[...] valores residuais da burguesia, única, aliás, capaz de progresso [...]” (FLORESTAN *apud* VILHENA, 1997, p. 135).

Florestan (*idem*) pretende desmistificar tal apreensão ao elaborar a tese de que os meios folclóricos ocorrem em ambas as esferas sociais, não sendo, portanto, de prioridade das massas, nem, a cultura, prioridade das camadas abastadas. Deste modo, o folclore pode ser contemplado no modo apreciativo da realidade, pertencendo a um domínio mais amplo da sociedade, sendo passível de ser estudado por disciplinas já consolidadas como a sociologia e a antropologia. O conceito folclore passa então, sob o olhar academicista e cientificista institucionalizado, a ser remodelado, excluindo a antiga percepção europeia que o tinha como antiguidade, tradicionalidade e anonimato. A *Carta do folclore brasileiro*, documento que possuía o intuito de estabelecer e padronizar tanto o conceito quanto os métodos a serem empregados nos estudos de folclore, apresentada no Congresso Internacional de Folclore, causou grande furor entre os congressistas europeus segundo Manuel Diégues (DIÉGUES, Jr, 1954), uma vez que sua reformulação diferenciava-se completamente da proposta pelos

européus. “Muitos destes viram a exclusão do termo tradicional à definição de folclore como uma heresia” (DIÉGUES Jr., 1954, p. 13-14).

Rossini Tavares de Lima afirmou haver sido uma derrota por parte dos folcloristas brasileiros sob o olhar europeu, no tocante à orientação teórica por eles empreendida no Congresso Internacional. A derrota, segundo ele, se deveu a “falta de unidade dos folcloristas brasileiros”, que não chegaram a um “consenso sobre o conceito de folclore” e de como deveriam nele dispor-se enquanto “ferramenta científica” (LIMA, 1959, p. 13). Aparece, assim, uma corrente latino-americana marcada pela defesa de posições conceituais distintas dos europeus, afastando-os das conceituações doutrinárias do velho continente, dando margem a novos conceitos que percebiam a realidade social latino-americana distintamente daqueles (VILHENA, 1997).

Um grande empenho é despendido no intuito de definir o fato folclórico na proposta da Carta do folclore brasileiro. Após uma série de debates, optou-se pela retirada do termo *tradicionalidade* do fato folclórico, dando-lhe maior dimensão a fatos anteriormente desconsiderados. O folclorista peruano, Efraín Morote Best, participante da comissão que elaborou a Carta, apontou o espanhol Antonio Castillo como grande questionador desta nova definição pela Carta proposta, onde era por ele negada a possibilidade de se admitir a um fato, isento de tradicionalidade, a qualidade de folclórico (VILHENA, 1997). Esta redefinição permitiu a entrada de novos fatos e manifestações ao que poderíamos classificar como folclóricos, abrindo todo um leque de possibilidades de novas pesquisas e ferramentas analíticas.

Contudo, nasce aqui a problemática de se separar o verdadeiramente folclórico do não folclórico, uma vez que não poder-se-ia tomar todas e quaisquer manifestações populares como sendo de cunho folclórico. A própria ideia de folclórico, como afirmou Peter Burke, advém de uma noção purista das manifestações populares, envolvendo noções de *espontaneidade*, *autenticidade*, *antiguidade*, identificando o povo em sua mais límpida significação, conferindo-lhe uma identidade social a partir de suas ações culturalmente conduzidas (BURKE, 1989). Poderíamos tomar manifestações não folclóricas como também pertencentes à cultura popular, todavia estas não interessariam aos folcloristas. Os fenômenos folclóricos e os não folclóricos possuem em essência a mesma substância social, ambas emanam da mesma fonte, “[...] não pertencem a planos distintos da realidade” (VILHENA, 1997, p.143).

Ao reapropriarem o conceito de “fato folclórico”, sob influência de Émile Durkheim, se faz coerente a percepção do conceito de folclore como sendo pertencente ao plano social, ao plano da cultura, pois é dela que surgem as manifestações enquanto sistematizações de práticas simbólicas e ritualísticas que conferem ao seio social e à comunidade sua identidade, seu sentido e concepções de mundo. Desta forma, estudar a cultura é estudar a manifestação empírica de uma determinada comunidade, de um determinado grupo social, e não como “um conjunto de princípios que subjazem estas manifestações” (cf. VELHO & VIVEIROS de CASTRO, 1980, p. 6).

Édison Carneiro, citado por Vilhena (1997), enfatiza o fato de que o interesse primordial entre os primeiros folcloristas era a literatura no período dominado por Silvio Romero. Com Mário de Andrade, a música e as sonoridades ganham ênfase. A partir da Comissão de Folclore o enfoque se torna os folguedos populares em uma demonstração das mudanças ocorridas neste campo do conhecimento ao longo do século passado. Ressalta o autor a condição de nacionalização dos estudos sobre folclore desde seus primeiros precursores como Amadeu Amaral, que apesar de ter feito parte dos folcloristas que utilizavam a literatura como plano explicativo, percebia a urgência em se *abrasileirar* os estudos folclóricos, um processo de nacionalização da ciência folclórica enfatizando fortemente os estudos sobre as manifestações populares nacionais, percebendo-os enquanto complexidade social, atingindo-os por meio de um olhar genuinamente brasileiro científico.

A chegada dos estudos folclóricos, até as academias retrata, nas palavras de Édison Carneiro, representa um problema conceitual frente às observações promovidas por cátedras como Florestan, no sentido de que não percebiam a autonomia dos estudos de folclore por não atentarem ao fato de que suas concepções ainda sofriam a influência da concepção norte-americana na qual retrata o folclore como sendo uma tradição oral (CARNEIRO, 1962). Acompanhando o mesmo raciocínio, Roger Bastide se refere à antropologia norte-americana, forte influenciadora dos pensadores da época, como percebendo a sociedade em termos figurativos em relação à cultura, e não como uma relação dialética entre dois pólos que se complementam e se fundem (BASTIDE, 1959). Para Bastide, os métodos culturais, sociológicos e históricos deveriam acompanhar o desenvolvimento dos estudos de folclore em um empenho à consecução e à compreensão dos vários elementos que conflagram as manifestações populares, pois as mesmas não “existem flutuando no ar”, necessitam de “condições histórico-sociais que as dêem sentido” e cor para as comunidades e sociedades que

as praticam (*Idem*). Florestan, apesar de criticar certas perspectivas dos folcloristas, ainda encontrava-se imbuído pela ideia de que a base do folclore brasileiro era o folclore português, havendo pouca contribuição por parte do negro e do índio em sua constituição (VILHENA, 1997).

Travou-se uma luta entre concepções distintas: de um lado Florestan que enxergava os estudos folclóricos apenas na condição de disciplina humanística, não havendo possibilidade de sua autonomização enquanto ciência positiva, do outro Bastide que acreditava que o folclore poderia ser visto como ciência autônoma, assimilando os métodos sociológicos apenas como complementaridade de seus esforços já conduzidos pelos métodos culturalistas e históricos. Florestan utiliza o exemplo do racismo quando o percebe como proveniente de resquícios do sistema escravocrata do período colonial. Da mesma forma que o racismo é fruto destes resquícios de estruturas que se estabelecem de cima para baixo em uma formação da nossa personalidade nacional cultural, se perdem heranças culturais neste processo impositivo em que a “ideia de integração nacional impede o estabelecimento de uma ordem homogênea da sociedade brasileira”, estabelecendo-se, portanto, “relações estamentais propícias a retratarem as antigas estruturas presentes no Brasil colônia” (VILHENA, 1997, p. 168).

Romantismo e Iluminismo

Ao longo dos séculos XVI, XVII e XVIII, a prática de coleta de dados de costumes populares é fortemente empreendida pelos “antiquários”, pensadores e pesquisadores que buscavam abordar a temática da cultura popular dentro de uma perspectiva reformista e normativa. Percebiam certas práticas e costumes do homem comum como necessárias frente ao seu cotidiano de horas de trabalho árduo. Entretanto, estas “manifestações populares deveriam ser preservadas e até mesmo estimuladas desde que previamente depuradas de seu caráter contestador e violento” (ORTIZ, 1985, p. 4).

A partir do século XIX encontra-se em processo de institucionalização os estudos sobre folclore, em que termo surge pelas mãos de William John Thoms, membro da Sociedade dos Antiquários e secretário da *Camden Society* de 1838-1872. Neste período funda um departamento dedicado exclusivamente ao folclore na revista *Anthenauem*. Na França, Inglaterra e Alemanha a institucionalização dos estudos voltados à cultura popular

visava à sistematização da coleta de dados. O folclore torna-se uma disciplina, porém sem metodologia específica. Neste ponto vale salientar dois aspectos sobre os primeiros estudos de cultura popular. O primeiro se refere ao caráter colecionista destes que designam estas manifestações como sendo “antiguidades populares”, apreendidas de maneira díspare e acumulativa, sendo o foco de interesse por todos aqueles que se interessam por coisas antigas. John Brand, por exemplo, destaca o fato destas manifestações, das histórias contadas pelos homens comuns, como pertencendo a um passado longínquo, curvando-se, segundo o autor, diante da impossibilidade de se conhecer sua origem primeva (BRAND *apud* ORTIZ, 1985). Ele observou que necessidades de organização política da sociedade tinham “dividido o gênero humano em [...] uma variedade de espécies diferentes e subordinadas, vendo os costumes como remanescentes do passado” (BRAND *apud* ORTIZ, 1985, p. 21). Desta maneira os dados com característica colecionista terminam sendo afastados dos contextos a que se referem, caindo em uma “obsessiva ideia de classificar pedaços sem nexos de culturas soltas no espaço e tempo históricos” (ORTIZ, 1985). O segundo se refere ao fato de que não havia interesses reais pelas manifestações culturais populares. Os estudos sobre provérbios e a fala popular remetiam mais a “denunciar os erros gramaticais do que a busca pela unificação da língua” (*Idem*). Sacerdotes protestantes como Henry Bourne, segue Ortiz, se engajavam em combater as crenças supersticiosas como sendo “resquícios do paganismo alimentado pela Igreja Católica”.

Neste período, meados do século XVIII, O Iluminismo aparece como ideologia construtora de valores de universalidade e racionalidade. O homem esclarecido quer agora abranger toda universalidade da moral e da perspectiva humana como único fluxo possível de percepção do mundo. As práticas culturais populares surgem como irracionais distanciadas do mundo esclarecido pela ciência e pelo desencantamento secular, onde superstições, crenças religiosas pagãs, rituais, magias, curas a base de ervas são consideradas aberrações frente à cultura racionalizada e erudita das classes superiores e letradas. O desenvolvimento das ciências biológicas e médicas aparecem como desencantadoras do mundo antes regido por crenças metafísicas. Atos de feitiçaria e de curas espirituais são vistos como atrasos e retrocessos ao mundo do obscurantismo medieval, em que o homem vivia enclausurado na ignorância de crenças espúrias e irracionais.

O período romântico, como foi dito anteriormente, torna o olhar mais positivo em relação a estas práticas populares. Retoma as exagerações e fantasias ceifadas pelo

Iluminismo, tendo os irmãos Grimm como os maiores influenciadores dos estudos folclóricos no Brasil. Os românticos insurgem contra os cânones racionalistas e da literatura clássica, enfatizando as particularidades no lugar do universal, e a espontaneidade dos sentimentos no lugar da racionalidade pura (ORTIZ, 1985).

O romantismo insurge na Alemanha contra o Iluminismo, tido como elemento de dominação estrangeira em uma nação em vias de unificação e consolidação. Os principais pensadores iluministas eram franceses e eram vistos na Alemanha como um mal a ser ceifado. A intelectualidade alemã se volta para as manifestações tradicionais populares como modo de encontrar uma identidade alemã autêntica tendo em vista a urgência da unificação de uma nação frente às demais nações europeias já consolidadas e que exerciam forte influência com seus ideais e pensadores. De acordo com Ortiz (1985), o filósofo alemão Herder, estudioso da cultura popular alemã de meados do século XVIII, compreendia que “cada nacionalidade é distinta das outras, o que significa que o povo de cada nação possui uma existência particularizada, e sua essência só pode se realizar na medida em que ele se encontra em continuidade com seu passado” (*Idem.*, p. 11- 12). Seguindo este raciocínio, Herder percebia a consolidação do Estado alemão como continuidade de sua história passada, sem a desagregação de sua unidade orgânica, aproximando-se assim do pensamento tanto de Durkheim quanto de Mauss que vêem “a consciência coletiva como o elo que solda os diferentes grupos de um determinado país” (*Idem.*, p. 12).

Esta perspectiva se assemelha quando os estudos sobre folclore desembarcam no Brasil dando-lhe continuidade acrítica. Como foi exposto em linhas anteriores, a mesma necessidade, durante o processo de consolidação da República brasileira, de se encontrar (forjar) uma identidade nacional ocupou amplamente o pensamento social do país. Era necessário entrar em contato com o povo, conhecer seus costumes, histórias e lendas como meios de mergulhar nas entranhas de um Brasil em vias de “consolidação” político-sócio-cultural.

“Esses estudiosos estavam ao mesmo tempo diante da necessidade de salvar o que pertencia ao nosso passado, e o desejo de esquecê-lo – colonização, exploração, escravidão e mestiçagem. É um dilema bastante claro nas obras de Silvio Romero, que passou a se dedicar, especialmente, ao registro de contos, poesia e cantos tradicionais, e a buscar neles a identidade nacional” (CATENACCI, 2001, p. 13).

Ainda utilizando as palavras de Vivian Catenacci

“Silvio Romero teria sido influenciado pelos trabalhos realizados pelos irmãos Grimm, que já circulavam pelo Brasil, e pela própria definição do recém-inventado conceito ‘folclore’, que, como vimos, estava diretamente relacionado com o que era identificado como ‘literatura popular’ (BRANDÃO, 1985, p. 36).

Mesmo tomando os românticos como ponto de partida para apreciação das manifestações culturais populares, segundo Canclini (1998), em certa medida, o movimento romântico podia ser tomado como cúmplice dos ilustrados. Os românticos “falham ao não inserirem as manifestações populares em contextos onde pudessem ser vislumbrados inseridos em sociedades industriais”. Para eles tais manifestações ainda eram percebidas como resquícios de um passado remoto, na impossibilidade de explicar o popular pelas interações que tem com a nova cultura hegemônica. O povo é resgatado, mas não conhecido (CANCLINI, 1998). Sendo, portanto, os grandes influenciadores dos folcloristas brasileiros, estes tomaram por bem a ideologia salvacionista, preservacionista, colecionista e arquivista, tanto dos ilustrados quanto dos românticos. O termo folclore enquanto ideia fortemente fundamentada na preservação e arquivamento de dados em pilhas desconexas chega ao Brasil sem nenhum tipo de crítica que o conforme e o adapte a realidade nacional. Grande parte dos estudos folclóricos nasceu na América Latina graças aos mesmos impulsos que os originaram na Europa (*Idem*). Os mesmos fatores históricos se repetiam em plena ebulição política brasileira, espelhando homogeneamente os mesmos fatores condicionantes que geraram a mesma perspectiva dos intelectuais sobre as manifestações populares.

Em consonância com Ortiz (1985), os românticos só se consideraram folcloristas a partir da segunda metade do século XIX. O termo originário do antropólogo inglês, a partir daí, vai designar o anseio de cientificização dos estudos sobre tradições populares. O termo *tradições populares* citado anteriormente, foi cunhado por estudiosos franceses e foi substituído pelo de *folclore* em demonstração dos esforços proporcionados pela *Folclore Society* inglesa. Sob a administração de Andrew Lang que, ao contrário de Thoms, buscou serenamente a cientificização destes estudos expresso no prefácio do segundo volume da revista *Folk-Lore Record*, onde a *Folclore Society* assume o termo e este passa a ser utilizado hegemonicamente.

Imbuídos do espírito cientificizador, os folcloristas buscam no racionalismo ilustrado e nos métodos positivistas as ferramentas para a capacitação dos estudos folclóricos enquanto

ciência própria. Associados à teoria evolucionista de Darwin, lançada na mesma época, os folcloristas percebem a urgência em preservar as tradições populares que, segundo eles, estavam se perdendo, pois pertenciam a ramos da população em graus de desenvolvimento inferiores aos da civilização à qual pertenciam. Diante dos esforços industrializantes, o papel primordial dos estudos folclóricos era de preservar as manifestações daqueles que eram os “legítimos representantes da cultura nacional”, e que estavam em vias de desaparecimento. Estes populares são vistos como aproximados dos modos selvagens de ser, estigmatizando-os como perenes e estagnados no tempo, um entrave que o desenvolvimento industrial da civilização iria destruir e superar. De acordo com Ortiz, os folcloristas percebem tais manifestações como sendo reminiscências de um passado, em que este é refletido e reincorporado no cotidiano através da tradição que se mantém (ORTIZ, 1985). Neste caso os folcloristas apreendem estas manifestações através de um olhar que deixa de lado contextos sócio-políticos, criando um amontoado de dados desconexos, fragmentando estes recortes culturais e dissecando-os em seus “laboratórios” de mesa.

De acordo com Thompson,

“[...] o que se perdeu, ao considerar os costumes (plurais) como discretas sobrevivências, foi o sentido intenso do costume no singular (embora com variadas formas de expressão) – o costume não como posterior a algo, mas como ‘sui generis’: ambiência, ‘mentalité’, um vocabulário completo de discurso, de legitimação e de expectativa (THOMPSON, 1998, p.14).

Para Thompson o termo “costume” denotava o que hoje podemos chamar de “cultura”. Aquele era compreendido como sendo a segunda natureza do homem, uma diretriz onde estes buscam ter bons hábitos, costumes (*Idem*). Aos pobres europeus do século XIX lhes restava a transmissão oral como forma de alfabetização, e os costumes como processo de construção de seu caráter enquanto trabalhadores conduzidos por um sistema opressivo de trabalho, sem nenhum tipo de reivindicação.

Ao tomarem acriticamente os métodos e conceitos dos românticos e dos ilustrados positivistas, os folcloristas brasileiros deixaram, apesar de seus esforços serem válidos, uma vez que foram pioneiros nos estudos sobre cultura popular no Brasil, à margem uma série de fatores que conduziriam à compreensão destes elementos em sua dinamicidade, levando também ao compartilhamento de diversos substratos culturais. O movimento de

ressignificação de tais conceitos e os fatores que os levaram a abarcar contextualmente estes fenômenos constituem os esforços das próximas linhas.

Do Folclore à Cultura Popular

O termo folclore foi largamente utilizado como sendo, em uma tradução literal para o português de povo (*folk*) saber (*lore*), ou seja, a sabedoria do povo, termo este criado em 1846 por William John Thoms, arqueólogo inglês que através deste conceito desejava identificar o saber tradicional preservado pela transmissão oral entre os camponeses e que substituíra outros que eram utilizados com o mesmo objetivo – antiguidades populares, literatura popular (CATENACCI, 2001). Contudo, o termo não era nada inovador, visto que os intelectuais românticos de finais do século XVIII e princípios do século XIX já haviam aspirado aos estudos sobre tais tradições populares afirmando seu caráter positivo diante das repressões que estas vinham sofrendo (*Idem*). Sempre com um olhar atento a tudo que lhes era bizarro, estes intelectuais românticos deste período criaram uma perspectiva em relação a estas manifestações como sendo “ingênuas, anônimas, espelho da alma nacional, tendo os folcloristas como seus continuadores, buscando no Positivismo (os folcloristas) um modelo para interpretá-las” (VILHENA, 1997, p. 24).

Jacob e Wilhelm Grimm, influenciados pelo movimento romântico alemão em relação ao estudo das culturas populares, através do contato com as classes camponesas, inauguraram uma série de contos que contavam histórias sobre a vida cotidiana no campo, descrevendo inclusive os locais onde as histórias haviam sido ouvidas. Este método de coleta de dados foi trazido para o Brasil em finais do século XIX e logo se tornou uma valiosa fonte de inspiração para os folcloristas.

De acordo com Ortiz (1985), não havia uma delimitação concisa entre o que se poderia chamar de cultura popular e cultura das elites, uma vez que estas participavam continuamente de certas práticas das culturas subalternas, onde o mesmo não poder-se-ia averiguar com estas. O processo de cisão e, conseqüentemente, repressão da cultura popular, segundo Vivian Catenacci (2001), se deu por dois motivos especificamente: o primeiro seria a implementação por parte das Igrejas tanto católica quanto protestante, de uma política de

submissão das almas contidas na doutrina oficial definida pela Teologia. De acordo com Ortiz (1985, p. 8)

“O objetivo podia ser atingido tanto pela catequese, distribuição e leitura da bíblia junto às classes populares, como através de iniciativas mais violentas; os tribunais de inquisição e a caça à feitiçaria... exemplos típicos do uso de uma estratégia mais forte no combate às heresias populares”.

o outro motivo seria a centralização do Estado enquanto instituição unificada dos impostos, da segurança e da língua. Irrompeu-se uma necessidade em “unificar-se administrativamente no interior do Estado-nação”, no caso unificação dos Estados europeus da época em questão, “significando a imposição de uma língua legítima sobre os dialetos falados pelas populações locais” (*Idem*). Outro fator nos traz este autor quando se refere à crescente preocupação das autoridades em relação às manifestações populares que poderiam deflagrar em conflitos e protestos contra o domínio das classes abastadas. Deste modo, tais manifestações passam a destoar dos interesses das classes dominantes, sendo consideradas incultas por estas e tendo suas funções como meros legitimadores da opressão. Ainda seguindo a linha de raciocínio de Ortiz, os estudos sobre cultura popular, em concordância com R. Mandrou (*apud* ORTIZ, 1985), só ganharam importância a partir da repressão do Estado, da Igreja e pelo silêncio dos historiadores. Surge então na Europa, em meados das décadas de 1860 e 1870, estudos sobre carnavais, os *chiviari*, festas religiosas, literatura de *corpportage*, mas que em nenhum momento o conceito de cultura popular aparece focado como dado importante.

Em Bakhtin, as manifestações populares do período feudal “ofereciam uma visão de mundo” que, antes destes processos de separação destas esferas, eram tidos como “oficiais”, com veemente participação da elite e com a convivência da Igreja (BAKHTIN, 1993). Elas apresentavam uma espécie de *dualidade do mundo*, em um regime social que não apresentava nem o regime de classes, nem um Estado nos termos modernos, “os aspectos sérios e cômicos da divindade, do mundo e do homem, eram igualmente sagrados e igualmente ‘oficiais’” (*Idem*. grifo do autor). Com o surgimento do Estado moderno, seu desenvolvimento e revoluções que confluíram para o surgimento de classes e de setores institucionais burocratizados e racionalizados, torna-se impossível outorgar direitos iguais a ambos os aspectos. Assim, as manifestações populares são transformadas, adquirem caráter não-oficial, decaem em uma significação de representação pura e simples de uma determinada classe especificamente.

Contudo, devemos nos concentrar nas formas representativas que as manifestações deste tipo proporcionam aos que nelas se encontram inseridos. Elas possuem uma visão de mundo dual, ou seja, representam tanto a conformidade quanto as discrepâncias usuais em sociedades onde reina o domínio legitimado por Deus, ou pelo direito, pela máquina burocrática do Estado. O riso, nas palavras de Bakhtin, era a expressão significativa da comicidade ainda latente em todos os âmbitos, ainda não racionalizado, ainda não deslocado pelo artista moderno que separa o objeto da “troça” de si mesmo e do público. As festividades representavam sempre uma visão de mundo, crítica, cômica, porém sempre de modo representativo onde o público, artista e o contexto, o qual representavam, se inseriam mutuamente, sendo oficialmente considerados enquanto formas legítimas de expressão do homem (BAKHTIN, 1993).

A ruptura

A grande guinada que culminou nos países latino-americanos com a substituição do conceito de folclore pelo de cultura popular, pode-se afirmar, iniciou-se pelas novas dinâmicas que levaram ao desenvolvimento do mercado simbólico e das ciências sociais (CANCLINI, 1995b). Assim, como compreendeu Florestan Fernandes (1965), em que o folclore era percebido como pertencente tanto das classes populares quanto das classes elitizadas, levando-o a repensar o conceito de folclore, pensadores como Canclini (1998) corroboram a ideia de que existe uma necessidade de se perceber estas manifestações em suas interações com a cultura de elite e com a indústria cultural. A *Carta do Folclore Brasileiro*, como foi dito em páginas anteriores, configura o rompimento entre brasileiros e europeus no que concerne à visão sobre as manifestações culturais populares. A América Latina inicia, neste sentido, uma ressignificação dos conceitos e métodos empregados pelos europeus que foram trazidos à realidade latino-americana sem nenhum cuidado inicial de reapropriação. O conceito de folclore começa a designar algo arcaico e que deveria ser superado por outro que compreendesse as manifestações populares de países periféricos em seus contextos sócio-políticos, onde tais manifestações pudessem abarcar os conflitos existentes nessas culturas, e sua inserção e confluência com os demais segmentos da sociedade.

Canclini expõe a perspicácia dos estudos folclóricos no que concerne sua sensibilidade diante do periférico (1998). Porém, continua o autor,

“[...] quase nunca dizem por que é importante, que processos sociais dão às tradições uma função atual. Não conseguem reformular seu objeto de estudo de acordo com o desenvolvimento de sociedades em que os fenômenos culturais poucas vezes têm as características que o folclore define e valoriza”.

Neste sentido, nos tem pouco a dizer sobre como estas manifestações são abarcadas em condições industriais no momento histórico atual no qual a cultura é produzida (*Idem*). Faltam aos estudos folclóricos perceber o que ocorre às culturas populares quando a sociedade se massifica. Dando continuidade ao pensamento de Canclini, corroborando com as ideias de Florestan Fernandes, nas sociedades industriais e da cultura de massa, a cultura popular, definida aos moldes folclóricos, é vista como residual, artesanal, ingênua frente à cultura elitizada moderna.

Em 1970 nasce a *Carta do Folclore Americano*, elaborada por um conjunto de especialistas e aprovada pela OEA¹², em que definem o folclore em sua tradicional visão imutável e cristalizado. Veem o folclore como algo local e sempre inalterável, havendo modificações somente através da ação de elementos externos. Concebem ainda o folclore como essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país. Percebe-se uma continuidade com as noções dos ilustrados e dos românticos fazendo uso legítimo do termo enquanto *sabedoria do povo*, isolando o popular e suas manifestações em si mesmos, sem qualquer possibilidade de inserir-se nos fluxos industrializantes e modernizantes, sem perder-se, nem perder sua essência (CANCLINI, 1998).

O termo “cultura popular” passa a designar muito mais do que uma ressignificação conceitual, mas uma transformação na maneira de se perceber e de se pensar as manifestações populares agora inseridas nos processos de culturas industrializadas e de massa. A fronteira fortemente estabelecida entre popular e elite passa a uma linha frágil e tênue, o que muitas vezes se torna difícil sua delimitação, visto que elementos de ambas as esferas se mesclam e se hibridizam. As manifestações culturais não cabiam mais dentro das definições propostas pelos folcloristas como sendo a-históricas, a-temporais e anônimas, pois são reconhecidamente fruto de sujeitos históricos que narram sua própria história, que, muitas vezes, são descartadas da ciência histórica oficial. Os sujeitos que produzem estas manifestações se encontram inseridos em espaço e temporalidades socialmente estabelecidos,

¹² Organização dos Estados Americanos.

dentro dos fluxos de um devir histórico próprio. As narrativas e tradições emanam de sujeitos concretos que em muitos casos se encontram à margem da história e da cultura oficial e hegemônica, porém não podem ser configurados e classificados como à mercê das definições e conceituações propostas pelos intelectuais e pensadores sociais da cultura. Eles são produtores de cultura(s) e se autodenominam, assim como os brincantes de bois em Campina Grande, como *legítimos* portadores e perpetuadores da *verdadeira* cultura campinense¹³, desconsiderando a cultura de massa fortemente incentivada pelo Estado e pelas empresas privadas, considerando-as artificiais.

Todavia, a substituição do termo “folclore” pelo de “cultura popular” pode ainda incorrer no erro de se abstraírem certos aspectos conflitantes da sociedade. Para E. P. Thompson, o próprio termo cultura pode delimitar-se em si mesmo mostrando uma “homogeneidade que assume forma de sistema” onde as fragmentações, muitas vezes constitutivas das culturas e costumes de diversas sociedades, passam despercebidas (THOMPSON, 1998). A cultura é, para ele, “uma arena”, onde “conflitos entre subordinados e dominantes assumem distintas formas em diferentes segmentos da sociedade”. Neste viés o termo “cultura popular” ganha poder de generalizar uma série de práticas e nuances peculiares e distintivas entre si, mesmo em se tratando da mesma comunidade e sociedade. Para Thompson, “Nesse ponto, as generalizações dos universais da ‘cultura popular’ se esvaziam, a não ser que sejam colocadas firmemente dentro de contextos históricos específicos” (*Idem*).

Ao passo que estamos lidando com um processo, não mais de redistribuição de identidades dentro dos Estados-nação, e sim de um fluxo transnacionalizador, as identidades tendem a negociar sua constituição em locais cada vez mais dispersos, fluidos e conflitivos (CANCLINI, 1995b). Não se pode mais pensar o popular, como pensavam os folcloristas, em termos de identidades regionais, localizadas em países e localidades ainda fechadas e às portas de um árduo processo de comunicação global e de um fluxo contínuo emplacado pelos transportes massificados e de grande velocidade. Os regionalismos perderam sua localidade fechada em si mesma para serem pensadas como sendo portadas por sujeitos que coexistem em uma cultura cada vez mais globalizada e heterogênea, ou seja, pensar “a cultura”

¹³ Os grifos em *legítimos* e *verdadeira* refletem os termos designados pelos brincantes de boi de Campina. Eles visam reforçar a ideia de que a produção cultural que durante muito tempo foi inteiramente atribuída às classes eruditas nada mais são, para eles, que produtores de uma “falsa” cultura. Para eles a classe média campinense no que se refere às suas festas como Micarande, São João, e alguns blocos carnavalescos que recebem por via do apadrinhamento político recursos financeiros, está “consumindo” produtos e não cultura. “A classe média e rica não está nem aí para nós, nós que somos a verdadeira cultura”.

brasileira, como algo *puro, tradicional* e de *raiz*, como quiseram os folcloristas em seu tempo, seria uma heresia nos dias atuais. “A transnacionalização da economia e dos símbolos tirou a verossimilhança desse modo de se legitimar a identidade” (*Idem.*, p. 224-225). Contudo, segue Canclini, existem ainda alguns setores que reforçam a ideia de que as manifestações populares são resíduos e símbolos de resistência diante do processo de globalização. É importante percebermos que a globalização tampouco pode ser considerada um processo que não implique em conflitos e reafirmações identitárias através da autolegitimação de certas tradições enquanto ferramentas de luta política. Percebendo a globalização como uma tentativa fracassada de homogeneização, alguns setores se fecham no que há de “mais tradicional” em sua representação de si mesmos. Para Canclini, a violência, as lutas étnicas, identitárias e de gênero, refletem a opressão exercida por tais processos globais e pelo não reconhecimento por parte do sistema econômico neoliberal das diferenças existentes dentro e entre as diversas culturas. Neste sentido A adoção da modernidade não substitui necessariamente suas tradições (CANCLINI, 1995b).

Em muitos casos, como os do Pataxó estudados por Grunewald¹⁴, por exemplo, e concordando com Canclini, as tradições se tornam, aos olhos da modernidade, lugares onde o tempo passado se encontra perdido em um lugar ainda natural, onde os turistas buscam na tradicionalidade étnica uma tentativa de “fuga” da moderna civilização.

[...] a propósito das mudanças nos artesanatos, as reformulações negociadas de sua iconografia e práticas tradicionais são tática para expandir o mercado e obter dinheiro, com o objetivo de melhorar sua condição de vida. O consumo multicultural, com que procuram satisfazer suas necessidades aproveitando os seus recursos tradicionais e os de diferentes sociedades modernas, confirma esta reorientação sutil dos setores populares (CANCLINI, 1995b, p. 227).

O pensamento de Canclini percebe que as transações culturais citadas por Barth¹⁵ se referem às trocas dentro de relações em que predominam a reciprocidade. As escolhas assumidas pelos setores ditos populares por “vias intermediárias de negociação”, em certo sentido, expressam “conflitos e dificuldades” dentro destas trocas que segundo Canclini são desiguais. “Diante da hegemonia política que não conseguem modificar, a transação consiste,

¹⁴ Ver GRÜNEWALD, R. de A.(2002c): As Tradições Étnicas Pataxó. In: **Os Índios do Descobrimento: tradição e turismo**. Contra Capa. Rio de Janeiro.

¹⁵ Ver BARTH, F. (2000c): **O guru, O Iniciador e Outras Variações Antropológicas**. Contra Capa Livraria. Rio de Janeiro.

por exemplo, em aceitar submissões pessoais para, quem sabe, obter benefícios de tipo individual” (CANCLINI, 1995b, p. 228). Seguindo este raciocínio, podemos perceber os vários conflitos que a noção de popular assume frente aos processos de transnacionalização das identidades e dos fluxos culturais. Pensando em processos de hibridização, não como trocas entre “poderes culturais”¹⁶ de iguais montantes, mas como trocas muitas vezes desiguais, cuja aceitação de certos traços e aspectos culturais passam pela perda e pela opressão – que neste caso não é a cultura que se quer hegemônica que atribui perdas, a diferenciação identitária, pensando em afirmações de certos aspectos culturais e tradicionais, se apropria de elementos de outras culturas, ressignificando-os dentro de seus contextos sociais, econômicos, políticos e históricos (CANCLINI, 1995a).

Certas tradições e costumes presentes na sociedade inglesa do século XIX apresentaram, segundo Thompson, rejeição diante de intervenções do Estado inglês no sentido de se modernizarem algumas instituições e práticas comerciais. Podemos perceber o mesmo sentimento, por exemplo, na revolta Quebra-quilos¹⁷ em Campina Grande, onde houve uma explosão de revolta violenta contra a imposição do sistema métrico inglês que visava à homogeneização dos pesos e medidas, modernizando e rompendo assim com as tradicionais medidas adotadas pelos feirantes da época. Entre os brincantes de bois de Campina Grande pudemos comprovar o mesmo sentimento saudosista e conflitivo ao encontrarmos um sentimento de rejeição de certas práticas por parte da associação em modernizar e homogeneizar certas práticas e condutas dos brincantes dentro dos desfiles oficiais.

É importante perceber, em caráter conclusivo, que as definições, conceituações e percepções acerca das manifestações populares, foram constituídas historicamente dentro de dinâmicas conflituosas e de autolegitimações, uma busca do espírito humano naquilo que há de mais profundo em si e em seu seio social, suas formas e meios pelos quais expressa sua condição social e sentimentos pessoais. Por mais que o conceito de folclore, pode-se dizer com franca tranquilidade, esteja superado, percebe-se certa intranquilidade quando se fala em

¹⁶ Podemos pensar em “poderes culturais” como sendo as forças culturais heterogêneas em disputa, como, por exemplo, a manifestação dos bois campinenses contra a hegemonia do forró. Pensar em culturas periféricas e auto-afirmações de minorias étnicas contra processos globalizantes e nacionalizações culturais como tentativas de homogeneizar a cultura através de uma imposição de cima para baixo, é pensar em disputas entre “poderes culturais”.

¹⁷ Ver MACÊDO, M. K. de (1998). **Revoltas populares na Província do Rio Grande: o "Quebra-Quilos" e o "Motim das Mulheres"**. História do RN n@ WEB [On-line]. Available from World Wide Web: www.seol.com.br/rnnaweb/

cultura popular. Ora, concordando com os diversos autores nas linhas anteriores expostos e considerando seus contextos históricos, a única regra ainda possível seria a dialética, ou, ainda mais, concordando com Marx (1984), em que atribui ao pensamento humano os limites de sua própria condição material de existência em um determinado período histórico, as conceituações em nível explanatório dos fenômenos sociais existem para serem superados, ressignificados por outros que renovem o espelho pelo qual nos refletimos e refletimos as ideias sobre nós mesmos.

Capítulo II

MEU BUMBA-MEU-BOI

A lenda

A lenda, mito ou enredo, gira em torno de um único fato que se faz permear em praticamente todas as formas de representação que o folguedo ganhou em um largo período histórico e de miscigenação cultural: a de um boi que morre e ressuscita milagrosamente. O enredo pouco se modifica em sua estrutura básica, mas são inegáveis as várias facetas que ganha ao ser encenado e absorvido por novas culturas e regiões do país. Cavalcanti (2007) aponta para esta particularidade ao expor três versões distintas da mitologia do boi bumbá. Nestas três versões obtidas através de entrevistas efetuadas por Américo Azevedo (1970), Edison Carneiro (1950) e por Lopes Gama (1996), a narrativa ganha novas contextualizações frente aos regionalismos e contextos culturais. Estes três relatos se encontram em um artigo de Maria Laura Viveiros de Castro (2008) e nos serviram como base comparativa entre as várias nuances que ganha o enredo quando inserido em contextos culturais diversos. Devemos atentar para o fato de que as narrativas aqui presentes foram contadas e recontadas por via da tradição, onde a oralidade ganha espaço como documento único e incontestável, pois aparecem como “assim contou meu avô”.

O relato três escrito por Casemiro Anastácio Avelar, dirigido a Edison Carneiro e Renato Almeida, mostra uma tradição que foi passada de pai para filho - neste caso de avô para neto - e que hoje se refaz de modo distinto frente às novas gerações que incorporaram novos personagens ao enredo. Neste relato, o boi não chega a ressuscitar sendo a continuidade das festividades anuais incentivada pelo eterno castigo ao Padre Francisco, personagem do enredo que mata o boi do coronel (fazendeiro) para saciar o desejo de sua mulher Catirina, que estava grávida e com gana de comer o boi, ou parte dele. Tempos depois a ressurreição do animal foi incorporada à tradição dando ao enredo um caráter catártico próprio da história original. Mas algo deve ser acrescentado com relação à morte do boi. Em alguns “causos” o boi é morto pelo desejo de Catirina de comer a língua do boi. Em outros enredos é o fígado que é cobiçado por ela. Enfim, de todas as formas o boi é sacrificado, só que a maneira como o animal é imolado, a parte que se torna cobiçada pelos desejos de Catirina, e a maneira como

Francisco lida com as situações e é castigado por seu crime se modificam de região para região.

Pode-se perceber que mesmo possuindo um enredo que gira em torno do boi que morre e ressuscita milagrosamente, novos elementos emergem da imaginação popular e moldam novas configurações ao enredo. Índios e pajés, personagens mitológicos e do folclore locais ganham espaço no enredo que se transfigura pelas mãos imaginativas das pulsões culturais e étnicas que as invocam. É difícil de imaginar no folguedo “original” português um xamã indígena em um ritual de pajelança para ressuscitar o boi morto, tampouco caboclos e seres da natureza das matas tropicais exercendo papéis de grande importância para a construção da narrativa. Chegando aqui, no Brasil, o folguedo do boi bumbá ganha diversidade e cores, ganha novos ritmos e instrumentos, danças, personagens e todo tipo de flutuações imagéticas de um povo de cultura multiétnica, mantendo a tradição de um enredo que resiste ao tempo, mas que nele se refaz em cada nova morada que adentra, em cada imaginação que a faz aflorar.

A lenda, ou o enredo, começa com um grande fazendeiro, muito rico, respeitado e que possuía um grande e bravo boi vistoso, que causava admiração por todos que o viam. A filha do fazendeiro conhecida como Catirina (aqui começam alguns questionamentos: em geral não se tem Catirina como filha do fazendeiro, porém as várias formas que este enredo ganha permitem as diversas maneiras pelas quais é representado. Em muitos outros contos Catirina é apenas esposa de Padre Francisco, relação na qual se baseia o boi campinense) fica grávida de Padre Francisco, um empregado do fazendeiro de grande confiança. Neste momento entra em questão a origem étnica deste empregado. Em alguns enredos ele aparece como indígena, ou descendente de índios, em outros como um caboclo já miscigenado, em outros não se faz a menor menção de sua origem.

Outra questão é a nomenclatura “Padre”. Em nenhum momento ele aparece como um Padre no sentido católico do termo. acreditamos ser uma abreviação do termo “compadre” (Infelizmente em nenhuma das fontes pesquisadas foi possível superar tal dúvida. Contudo, em Folclore do Brasil de Câmara Cascudo (1964), não aparece o nome de Padre, e o mesmo personagem aparece com o nome de Mateus. Todavia, como neste trabalho utilizamos a versão dos folcloristas que afirmam a origem do folguedo como sendo português e espanhol, o nome Padre pode ter origem na palavra “padre” que significa “pai” no idioma português.

Portanto, “pai” Francisco também pode ser tratado como sendo “pai” Francisco, forma de tratamento muito utilizada na Região Nordeste.

Por estar grávida, Catirina passa a ter desejo pela língua do boi - outro ponto crucial do enredo que em alguns casos o desejo era de comer a carne do boi, onde até mesmo o próprio Padre Francisco participa do processo de ingestão da carne do animal - levando seu marido a matar o boi tão querido de seu patrão.

Neste momento começam mais divergências no que concerne à parte em que Padre Francisco foge e depois é capturado, visto que, em outros relatos, nem chega a fugir. Neste relato, ele não atenta fuga, é perseguido e encontrado em sua choça comendo a carne do boi assada, sendo o cheiro que se espalhou seu delator. Ali ele é capturado e levado ao patrão que ordena que seja feita uma fogueira para fazer assar a carne de Francisco que queima aos gritos de dor e ódio. Neste relato Francisco é eternamente condenado, pois, em todos os anos no acender das fogueiras, Francisco é novamente queimado vivo, representando a dor e o castigo daquele que matou o estimado boi de seu patrão.

Em outros relatos Padre Francisco foge e é capturado por jagunços do patrão. Em outros ele é perseguido e capturado por indígenas escravos do fazendeiro. Todas estas divergências não prejudicam de modo algum o enredo, isto o faz ganhar na incorporação de novos personagens típicos das localidades nas quais ele é encenado.

Após sua captura, Francisco é morto para compensar o dano causado¹⁸. Neste momento um pajé é chamado para que, em um ritual de pajelança, faça o boi ressuscitar. O modo como o ritual é feito varia de relato para relato. Mas o essencial, o auge do enredo é o milagre da ressurreição, muito celebrada com uma grande festa posterior.

Os primeiros relatos desta manifestação em terras brasileiras datam de 1792 descritos pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (CASCUDO, 1964). Aqui chegando esta manifestação ganha nova roupagem com plumas, arcos e flechas indígenas, os bois ganham um estuor de cores fulgurantes típicos. Sinhás, xamãs, pajés, jagunços, todos esses elementos são incorporados pelas mãos miscigenadas de várias gerações, de muitas misturas étnicas e culturais, onde cada região, cada povo e comunidade, aos ditames do fluxo histórico, reinventam à sua maneira uma história mítica que se perde no tempo da oralidade e das tradições passadas de geração em geração.

¹⁸ Ver Fredrich Nietzsche, *Genealogia da Moral, Segunda Dissertação*, § 4, 6, para compreender as relações de vingança e compensação de um dano causado através do sacrifício em busca do reestabelecimento do equilíbrio entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos.

Passadas as gerações e os séculos, o boi bumbá, em Campina Grande, ganha o sabor da Serra da Borborema, devendo ser percebido enquanto reelaboração dos sentidos e das práticas sociais em performances e ressignificadas em outros contextos sociais (BARTH, 2000a).

Inventando o boi

O conceito ou noção de boi bumbá, indo além da definição de Cascudo, anteriormente exposta, deve ser compreendido levando-se em consideração o contexto local no qual encontra-se inserido, assim como as forças sociais que o representam e o modo como esses sujeitos atribuem sentido às suas práticas (BATH, 2000c). A cultura, assim como as manifestações que dela eclodem, não pode ser apreciada como um consenso, tampouco devem os estudos sobre cultura vislumbrá-la na busca por uma visão coesa em uma totalidade (GEERTZ, 1998). Deve sim ser percebida e compreendida em sua diversidade tanto de representação quanto de captação. Em consonância com Barth (2000a), a variedade de interpretação trazida pelas diversas comunidades em interação trazem importantes contribuições para a compreensão de valores inerentes desta sociedade.

Enquanto prática social, para os sujeitos questionados, o bumba-meu-boi ou boi bumbá é cultura, é um fazer cultural que se refaz a cada ano, em cada novo carnaval. É uma luta pela continuidade de uma manifestação que representa a verdadeira cultura da cidade de Campina Grande, ao mesmo tempo em que se torna um representante da comunidade. Eles se definem como portadores de uma manifestação cultural verdadeira que emana das camadas de renda mais baixa, pois a classe média, ou os ricos, pouco têm a acrescentar para a cultura local com suas festividades que traçam o axé baiano ou o forró estilizado como pano de fundo em festas de nenhuma especificidade folclórica. Em época de carnaval a cidade é esvaziada por uma classe média-rica que repudia ou não conhece os festejos culturais da cidade, sendo destinada à cidade um “carnaval dos que ficam”.

Ao contrário do que se possa imaginar, muitos dos brincantes de bois não conhecem a narrativa mitológica por trás das origens primevas portuguesas do boi de canastra e dos bois espanhóis. A significação retoma outra estratégia definindo-se a si própria enquanto prática social, enquanto construção de sentidos que os sujeitos atribuem a si mesmos instituindo essas práticas aos seus contextos sociais construindo universos culturais diversos (BARTH, 2000b).

Assim sendo, a definição do que venha ser o boi bumbá, no sentido folclórico, extrapola as definições pertencentes aos brincantes, que fizeram germinar novos significados atribuindo sentidos diversos em seus contextos culturais próprios, ressignificando-os através de suas óticas e realidades sociais.

Nas palavras de Mircea Eliade (1972) todos esses atos e crenças possuem uma explicação que se enredam mitos de criação e destruição do mundo, seguido de novas criações, instaurando, assim, uma *Idade de Ouro*, uma época de paz e de resolução dos conflitos anteriores. O boi então morre e renasce diversas vezes, de diversas maneiras, cada qual com sua representação própria, mas que de fato representa esse processo catártico, de ressurreição e de superação de problemas, instaurando a paz e a festa após seu ressurgimento do mundo dos mortos.

Os mitos representam fenômenos humanos e da cultura enquanto criação do espírito criativo, não podendo ser tomado como irrupções de instintos e da bestialidade dos homens, sendo em sua denotação mais plena uma realidade que não pode existir de fato (ELIADE, 1972). Para ele, os mitos narram episódios que não ocorreram de fato, mas que passaram a existir graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais (o pajé que, através de forças supra-humanas, ressuscita o boi). São forças ocultas invocadas em um ritual xamânico que faz recriar vida no animal, e é aí que se faz a criação da vida, a ressurreição. A morte é vencida porque, ao que parece, foi uma morte sem sentido, desonesta, caprichosa, e é na irrupção do sagrado, das forças místicas que surge o mito. É a intervenção de forças ocultas, sobrenaturais que dão ao mito sua pujança, a criação de um mundo próprio que se entrecruza com o mundo real, dando-lhe sentido, e que por isso torna-se, confunde-se com a realidade mesma. O mito, portanto, é uma realidade viva a qual se recorre incessantemente, um ingrediente vital para as sociedades humanas. É uma sabedoria prática das invocações artísticas, uma reatualização constante de saberes que são recontextualizados em cada nova invocação que dele se faz.

Para Edmund Leach (1987) o mito possui sua essência na não-racionalidade, que de fato lhe daria importância, no caráter de sua impossibilidade de realizar-se. Para ele é um traço vital à sobrevivência das histórias míticas que sejam repetidas diversas vezes em várias versões distintas. O mito se estabelece enquanto carregado de categorias binárias, contrárias, assim como no enredo do boi, em que morte-vida, traição-vingança, tristeza-alegria se complementam dando ao folgado seu aspecto mitológico de encenação de uma realidade ficcional construída partindo de pressupostos binários de construção.

Ao questionar-se sobre a possibilidade de se poder interpretar o mito com certo grau de liberdade, Leach tem em mãos o problema da continuação do sentido da história para que ela não caia em um confuso jogo interpretativo perdendo assim seu sentido central. Para ele é o fundamento binário típico da construção do pensamento humano que continua a agir sobre as estruturas míticas (*Idem*, p. 1987). Caracterizar o bem e o mal dentro da narrativa, centrando nos personagens as características que os definem enquanto portadores da morte, da dor, da alegria, da vida, dinamizam a centralidade da história sem que ela se perca nas várias possibilidades interpretativas, uma vez que é na redundância e nas várias interpretações que as histórias ganham vida e força sem nunca perderem-se no vazio interpretativo livre.

Contudo, devemos pensar os indivíduos não como repetidores, mas como criadores da cultura, inclusive no que se refere à utilização dos valores da cultura material, que expressam a autenticidade da cultura que a produz (SAPIR *apud* GRÜNEWALD, 2002b).

Pensando a definição do boi de Campina, percebemos que muito desta manifestação é obra da invenção, da criação dos sujeitos pelos quais através de suas práticas fazem e refazem, criam e recriam um auto já existente, mas que passa por reelaborações transformando-o em algo novo, em uma nova roupagem significativa e cultural.

Normatização ou espontaneidade?

O processo institucionalizador está em consonância com o argumento de Foucault, que percebe tal processo como acumulação, aglutinação de discursos que se querem legítimos frente a outros que efetivamente ser-lhes-ão ceifados à veracidade e legitimidade. Cria-se, desta maneira, o verdadeiro para sobrepujar o falso, aquilo que deve ser tomado como norma socialmente aceita em um discurso que deslegitima qualquer outra forma de ato discursivo (FOUCAULT, 1992).

Tal processo se enquadra com o pensamento de Bourdieu para quem percebe a institucionalização como um véu que encobre os processos de disputa onde estão as relações de poder. Estas relações de força que se ocultam ao instaurar um poder de violência simbólica, ao impor significados legítimos, deslegitimando a outros não convenientes, contrários, a outra parte da relação, fortalecem o exercício do poder ao ocultar a origem do poder (BOURDIEU, 2007).

Desta maneira, o processo de institucionalização busca a normatização e legitimação das práticas e dos discursos que se referem ao que o folguedo do boi campinense é ou deve ser, desvinculando as demais práticas, deslegitimando-as de seus referenciais como sendo verídicos ou legítimos. Legitimar o boi através de sua institucionalização é requerer dele práticas normatizadas que o tornam verdadeiro frente aos demais não institucionalizados. Os verdadeiros portadores da cultura campinense se tornam legitimados por um discurso institucionalizado pela associação, descapacitando os demais de suas propriedades legitimadoras. Os bois não institucionalizados passam a ser referenciais daquilo que o boi não é mais, o boi de rua, sem normas, sem vínculos institucionais, sem a legitimação social que passa pela normatização institucional.

Um pequeno relato pelo pesquisador descrito e em conformidade com a história contada por dois brincantes pode muito bem ilustrar o modo como o processo institucionalizador modificou a noção sobre o que o boi representa ou representou enquanto institucionalizado ou não. Note-se que este relato foi construído utilizando-se uma conversação entre os dois brincantes e o pesquisador, e que em certos momentos faz-se uso das falas dos próprio sujeitos entre aspas e em itálico¹⁹.

Este relato se refere a dois brincantes: um deles é dono de uma agremiação muito vitoriosa, o outro é um componente da mesma agremiação, que, no entanto, era dono de outro boi que foi desfeito, pois este não conseguia competir contra o primeiro, mais organizado e influente nos meios políticos e comerciais, possuindo assim maiores recursos. Ao final uniu-se ao primeiro.

O brincante que já havia possuído um boi se uniu ao outro, uma vez que seu boi era mal visto pela própria comunidade, pois ao adentrar na competição nunca conseguia superar o rival da mesma comunidade.

Quando questionado sobre o papel da associação, o dono do boi campeão foi claro ao dizer que a defendia, pois ela “prestigia o evento”, trazia as “mídias” e a atenção das “autoridades”, “dando oportunidade aos bois dispostos a crescer dentro do evento”. Quando questionado se, ao institucionalizar-se o evento, os bois que saíam às ruas de maneira espontânea não estariam fadados ao desaparecimento, ele respondeu que “se um

¹⁹ “[...] registros de situações reais e de comportamentos específicos têm sido transportados dos diários de campo do pesquisador para as suas descrições analíticas, não como ilustrações aptas das formulações abstratas do autor, mas como parte constituinte da análise [...] o etnógrafo não somente apresenta ao leitor as abstrações e conclusões do seu material de campo, mas também lhe fornece parte considerável desse material” (Van Velsen, 1987: 360).

boi deseja continuar vivo deve lutar para crescer”, como ele e seu pai o fizeram, “conseguir um lugar de destaque e prestígio”. Enquanto seu amigo e antigo rival respondeu com o intuito de corroborar o que o primeiro havia dito, contestou de maneira sóbria que não fazia sentido mais sair às ruas com seu boi, pois o mesmo nunca ganhava nada. Ao manifestar seu apoio à institucionalização da brincadeira, deixou-se revelar um sentimento de saudade quando questionado sobre seu passado, deixando-se perceber a contradição em seu discurso quando manifestou a importância da lógica da espontaneidade por parte das crianças e jovens que se utilizam de materiais reciclados para promoverem a brincadeira sem a necessidade de padrões previamente estabelecidos. A contradição em seu discurso reflete o fato de que ao exigir normas para a adequação dos brincantes a padrões previamente estabelecidos, e ao desconsiderar apropriados certos padrões rítmicos ou indumentários, perde-se o caráter lúdico e catártico da brincadeira, seu sentido mais sublime que é a espontaneidade e a inventividade das pessoas da comunidade.

Comentou de seu passado de menino brincante no qual se fazia uso de câmaras de ar de automóveis, vestimentas feitas de trapos velhos e “bombinhas d’água, feitas de cano PVC e pedaços de madeira”, com um pedaço de borracha de sandália velha para dar sucção para empurrar a água com potência suficiente para molharem uns aos outros. E este passado ainda existente, mas que aos poucos definha, aparece como uma manifestação imprópria, pois o “verdadeiro boi é aquele que conta a narrativa do folgado”, possuindo as indumentárias e personagens que compõe o enredo.

Podemos perceber aqui que o processo institucionalizador não possui caráter único: bom ou mau; ele produz uma série de afirmações e contradições, mesmo após quatro décadas de sua implementação. Existe uma disputa entre uma espécie de “tradição” que ainda perdura nas mentes dos brincantes mais antigos, como algo que deve ser preservado em sua essência, contra uma descontinuidade histórica que modificou drasticamente a manifestação do boi campinense, assim como do carnaval como um todo.

A diminuição do número de bois pela cidade não pode ser explicado por um único viés que seria a institucionalização, como tampouco a violência que assola esta manifestação e nossas ruas citadinas. Deve ser compreendido em seu contexto de transformações históricas que, ora roboram estas transformações como sendo necessárias, ora discordam levando em consideração que tais mudanças ocasionam a morte do sentido primário do boi.

Neste sentido, o espaço do lúdico se transformou em um espaço de disputa²⁰, onde os processos de descontinuidades históricas e de transformações, neste caso em específico o de institucionalização, ocasionam(ram) mudanças significativas no sentido da brincadeira.

“Esse intenso e incansável processo de produção e reprodução humanos se materializa concretamente no espaço geográfico, e é apreendido na paisagem através de uma série de elementos [...] percebidos e apreendidos em sua manifestação formal: a paisagem.” (CARLOS, 2007, p.39).

O espaço do boi, que ainda é a rua, mas que se dirige a um ponto focal que é a avenida onde são disputados os títulos pelas agremiações, ganha novos contornos. A espacialidade ocupada pelo boi enquanto possibilidade epistemológica de compreensão dos elementos que constituem a manifestação (CERTEAU, 2008), invocada pelos discursos, ora afirmativos, ora contrastantes, é reconfigurada, dando novas possibilidades de perceber estas descontinuidades como mudanças da própria brincadeira e do sentido promovido por seus brincantes.

Esta nova espacialidade trazida pela institucionalização em forma de remodelações dos espaços e paisagens, sentidos e noções, espontaneidade e normatizações, configuram uma luta intensa dentro da própria brincadeira, entre os próprios brincantes que, pelem para possam encontrar a si mesmos neste emaranhado de significações e práticas dentro das descontinuidades ali presentes.

O mesmo processo pode ser observado em John Patrick Murphy. Estudando o cavalomarinheiro pernambucano percebe como o número de brincantes, como também de cavalosmarinhos, vem diminuindo com o passar dos anos (MURPHY, 2008). Com os relatos colhidos por ele, fica clara a evidência de que as transformações trazidas pelas descontinuidades históricas, as mudanças sociais, as migrações das zonas rurais para as cidades, o aumento da violência, o envolvimento das forças políticas e das iniciativas privadas, o papel da mídia, são todos elementos responsáveis pelo declínio significativo do número de brincantes, da mesma maneira como nas tradições da brincadeira na Zona da Mata pernambucana (*Idem.*).

²⁰ Note-se que não é que as disputas não tenham antes existido, contudo a modificação central se trata do processo de institucionalizar as disputas trazendo os bois para a avenida diante de uma comissão julgadora. A disputa lúdica *espontânea* se transforma em uma disputa institucionalizada, normatizada e julgada.

A brincadeira e a transformação de sentido

Os diálogos com os brincantes trouxeram dados imprescindíveis para a compreensão de certas particularidades concernentes ao tema estudado. Como foi acima exposto, os bois de Campina possuem um funcionamento diferente do anterior à institucionalização do carnaval. O caráter lúdico das brincadeiras dos bois pelo simples fato de ir à rua mostrar a criação artística dos artesãos e artesãs, que confeccionam desde o boi às indumentárias, mostrar quem está mais afiado na bateria, quem possui a sinhazinha mais vistosa, foi praticamente substituído pela disputa entre as agremiações que se apresentam em caráter de desfile de escolas de samba, seguindo a tendência dos grandes eventos carnavalescos do país. Existe aqui um esforço por parte da associação em programar estas manifestações como exemplos a serem seguidos, como demonstração de como a manifestação campinense deve ser, se quiser ser tão grandiosa e respeitada quanto as demais. Este esforço é fortemente criticado por muitos brincantes de bois que, segundo eles, possuem cultura própria, e que principalmente a limitação dos recursos se impõe como maior entrave.

Ao dialogar com os mais veteranos, senhores de certa idade que permitiram regressar no tempo dos festejos até princípios do séc. XX, deram a oportunidade de perceber o ar nostálgico que pairava nos discursos destes participantes de um carnaval completamente despido de qualquer razão ou significado que não fosse a brincadeira, a disputa lúdica entre comunidades, bairros, artistas e batuqueiros. A saudade é frequente na fala destes agentes que em uníssono repetiam que “*o carnaval acabou-se*”.

Segundo os dados fornecidos pela fala dos brincantes, os bois passaram de uma “*época de ouro*” para um de trevas e “*esquecimento*”. O que a princípio era comum pelas ruas da cidade tornou-se vulgarizado pela ascensão de um novo tipo de conceito de carnaval, de festa folclórica. Os blocos de rua privados (o Bloco da Saudade, Zé Pereira e a Micarande, por exemplo) iniciam um processo de mercantilização das festas promovidas pela cidade, em uma demonstração de esforço por parte dos agentes da indústria cultural em transformar tais festas em algo rentável, lucrativo²¹. Mas em nenhum acontece é um desvio de investimentos

²¹ Pôde-se perceber que muitos dos comerciantes que se recusam em fornecer materiais aos brincantes de bois são os mesmos que customizam e fornecem os “*abadas*” dos blocos privados, uma vez que estes possuem caráter lucrativo. Percebe-se que a maioria dos brincantes destes blocos é de classe média-alta que permanecem na cidade no período carnavalesco.

de um setor para outro, pois os bois são feitos_ nas casas de pessoas específicas das comunidades, com investimentos próprios, muitas vezes retirando de onde não tem.

É importante entender que o mercado do carnaval trouxe a mudança de sentido de uma brincadeira (disputa lúdica) para uma disputa (institucionalizada e normatizada). Aquelas pessoas que se fantasiavam, vestiam roupas de laúças, cavalos-marinhos, pajés, sinhás, perdem a essência do festejo ao perceber que o sentido do folguedo agora é o desfile propriamente dito, a votação e a premiação. Vale salientar aqui certa divisão de opiniões entre os brincantes de bois. Como pudemos perceber, existem aqueles que apóiam a associação, como também aqueles que não apóiam. E esta relação se estabelece pelo fato de que algumas agremiações possuem, em certo sentido, mais recursos devido, não ao repasse desigual dos recursos destinados ao evento, e sim por condições de apadrinhamentos políticos e de relações de camaradagem. Como já foi dito anteriormente, a diferença entre as agremiações é abismal deixando no ar certo receio em relação à veracidade e seriedade do evento. Como em todos os anos, são sempre as mesmas agremiações que disputam os títulos, as que ficam de fora da disputa tendem a desmerecer tanto a comissão julgadora quanto a própria associação. Nos discursos percebe-se certo receio e desamor quando questionados sobre o papel da associação. Falam de um passado glorioso no qual o “*sentido da festa era a brincadeira*” por si só, onde a institucionalização do folguedo “*destruiu*”, modificou e aviltou os brincantes populares que saíam às ruas espontaneamente. Foi perdida a espontaneidade do folguedo, por isso a diminuição do número de bois. Já para os que estão do outro lado, do lado dos que sempre ganham, o assunto é outro. A associação aparece como uma instituição importante e que trouxe grandes benefícios para o folguedo, eliminando agremiações que não conseguiam competir deixando apenas as que querem realmente lutar e crescer dentro do evento. Tais falas remetem ao fato de que alguns diretores da associação, jurados, são defensores de suas antigas agremiações ou das comunidades às quais pertencem. As multas e punições, assim como as notas dos jurados não passam ilesas pela camaradagem e disputa.

A diminuição do número de bois que representavam os bairros e as comunidades foi drástica segundo os brincantes questionados. O papel, a essência primordial do folguedo do boi havia sido afetada fortemente, levando muitos donos a venderem seus bois para uma nova geração que luta pela inclusão e manutenção desta manifestação no calendário cultural da cidade. A luta da associação em institucionalizar a festa, controlar os ânimos exaltados de alguns brincantes de bois e controlar os gastos para melhor gerir os recursos enviados, acaba

levando a um mal necessário que é o Ofício que permite a brincadeira pelas ruas. Por questões de violência descontrolada e sem sentido, muitos policiais acabam agredindo os brincantes em um processo de generalização em que ligam o boi à violência, droga e vagabundagem. A autorização, o Ofício que dará permissão aos bois desfilarem pelas ruas, irá desferir um golpe final aos bois de rua, os bois *espontâneos*, pois não poderão sair pelas ruas livremente.

Este fato ocorre em consequência de uma troca de tiros por parte de dois bois bumbás no bairro da Liberdade. A associação não possuía conhecimento dos bois envolvidos, pois podem se tratar de não associados. Um dos donos de boi que por ali desfilava foi recebido, tanto pelos brincantes do bairro da Liberdade quanto pela polícia, com hostilidade. Foram revistados e, conforme dito pelo próprio brincante, “*tratados como marginais*”. Esse fato consubstanciou-se em uma ordem por parte do Capitão de polícia que incisivamente declarou que, para desfilarem, teriam que pedir uma autorização por parte da associação. Ou seja, o território público, a rua, tornou-se palco da proibição, do controle institucional. O direito de desfilarem pela rua, de se manifestar publicamente é agredido pelo controle burocrático e recrudescente do Estado. O sentido lúdico acaba quando a rua se torna palco de uma violência tal que se faz necessário um controle dos agrupamentos de pessoas que saem às ruas para brincar em suas manifestações culturais, com suas famílias e comunidade. O boi se torna, a partir destes fatos e iniciativas, algo a ser controlado pelos órgãos públicos, principalmente pela polícia. Todavia tal iniciativa, por mais que pareça punitiva e agressiva contra o sentido folclórico e lúdico do folguedo, é necessária diante dos fatos aqui expostos. A violência e a falta de controle institucional levaram a brincadeira a um descontrole, a um consumo excessivo de álcool e drogas, e muitas vezes à balbúrdia e arruaça por parte de alguns agentes que seguem os bois com intuítos que não sejam a brincadeira. A associação, juntamente com os donos de bois, se sente lesada por estas pessoas que desestabilizam tanto a instituição quanto o próprio sentido do folguedo que é a brincadeira. O mesmo controle institucional que trouxe críticas às mudanças por ele efetuadas se faz pertinente para o controle de certas práticas que estão destruindo a manifestação em seu sentido mais *legítimo e tradicional*.

A tradição inventada

A invenção de tradições, longe de ser algo incomum, apresenta-se com grande veemência entre muitas de nossas manifestações, cingindo-lhes um sentido de antiguidade e

reconhecimento identitário por parte da comunidade que as manifesta e as pratica. O termo “tradição inventada”, de acordo com Hobsbawm (1984), se refere a tradições que foram realmente inventadas, que passaram por todo um processo de criação através de sua institucionalização, e que surgiram, há poucos anos, delimitadas em um período de tempo histórico, mas que rapidamente se estabeleceram através da repetição e da inculcação de sua pertinência histórica.

De acordo com Hobsbawm, a invenção de tradição passa por um processo que se estabelece pela repetição de normas e práticas reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas. Essas práticas, de cunho simbólico e ritualístico, possuem o intuito de inculcar normas e valores, regras de comportamento que através da repetição ganham força, validade e aceitação enquanto continuidade no presente de um acontecimento que se funde com um passado remoto (*Idem*).

Neste caso, nem toda tradição é inventada por não ser preciso tal processo à continuidade das manifestações ritualísticas. A invenção de tradições passa por uma necessidade de se instaurar determinadas práticas normativamente com o intuito de institucionalizá-las, controlá-las dentro de construções discursivas que indiquem a veracidade e legitimação destas práticas deslegitimando as demais (FOCAULT, 1992). O costume, como aparece em Hobsbawm, diferencia-se por sua característica repetitiva sem nenhum tipo de questionamento ou de necessidade de busca de sua originalidade institucionalizada, pois já se encontra fundido com as práticas cotidianas sem a necessidade de normatizá-las em instituições que visam à criação proposital de um discurso de veracidade incontestável.

A tradição neste caso, inclusive as inventadas, possui uma característica típica que é o fato de se estabelecer através da repetição, como um elo com um passado que se quer remoto e primevo, tentando reviver práticas que se consolidaram com o tempo e que terminam por se identificar com as *raízes* antepassadas de um determinado povo. Refazer o mesmo caminho, dançar a mesma dança, tocar a mesma música considerando-os como elementos *tradicionais* de uma determinada comunidade, é impingir no presente uma imagem identitária, típica desta população, que se reconhece representando a si mesma no presente do mesmo modo como seus antepassados o fizeram. Existe, portanto, um equilíbrio de forças entre um passado remoto, passado este que muitas vezes é atual (HOBBSAWM, 1984), com um presente que faz reviver o espírito da antiguidade e dos entes antepassados em cerimoniais e rituais que enaltecem todo um conjunto de práticas que identificam determinada população.

A tradição surge como uma orientação ao passado, e este como influenciador dos acontecimentos futuros (GIDDENS, 2001). A tradição é pensada por Giddens como um elo entre o passado que sempre emerge em acontecimentos futuros. Neste caso, o que virá é dado por algo que já foi. A repetição significa tempo, uma maneira de organizar os acontecimentos que ainda estão por vir de maneira que o passado, ou seja, as práticas tradicionais perpetuam-se no futuro determinadamente por via da perpetuação destas práticas que rompem com a temporalidade por serem elas mesmas a própria temporalidade da comunidade. “O futuro é modelado sem que se tenha a necessidade de esculpi-lo como um território separado” (*Idem.*, p.31). Para este autor, a persistência de certas práticas tradicionais se refere ao seu caráter orgânico, elas nascem, se desenvolvem e amadurecem, ou enfraquecem e morrem. “A integridade ou autenticidade de uma tradição é mais importante para defini-la como tal do que seu tempo de existência” (*Idem.*). Ainda em Giddens, percebemos que a tradição envolve memória coletiva, envolve o ritual e está ligado à noção formular de verdade, possui guardiães em que estes são os responsáveis pela interpretação do mundo, são os detentores do conhecimento e das formas interpretativas que determinados rituais e práticas tradicionais enxergam o mundo e, ao contrário do costume, possui “uma força de união que combina conteúdo moral e emocional”.

Entetanto, a tradição, segundo Halbwachs (1992), não pode ser considerado um elo fixo entre um passado estabelecido e um presente e futuro que se interligam sem nenhuma desconexão. O passado, neste caso, não é preservado, mas continuamente reconstruído, tendo como base o presente. Este passado passa, portanto, por um contínuo processo de reelaboração individual, porém fortemente amparado pela coletividade e pelo social (Pensando a tradição como memória coletiva, devemos pensá-la, ainda mais no caso do boi de Campina, como reinterpretação de acontecimentos passados sendo continuamente reconstruídos pelos sujeitos em suas práticas, conformidades e discontinuidades presentes. A memória, como processo ativo e social, não pode ser limitada a lembranças, memórias congeladas no tempo e espaço, como se a reprodução de certas práticas passassem ilesas às apropriações das práticas no presente. Pensando a memória coletiva como fruto das práticas sociais, podemos pensá-la como sujeitas a reinterpretações individuais dos sujeitos que as praticam (*Idem.*). Como no caso do boi de Campina Grande, onde a tradição é reinventada e recriada em cada nova narrativa que se reinterpreta a cada novo desfile.

Ao estudar as formas pelas quais a monarquia inglesa forja tradições, manipulando o passado no intuito de justificar as cerimônias onerosas como sendo normas institucionalizadas no seio da cultura monárquica, Hobsbawm nos traz elementos para pensar a maneira como certas práticas recentemente forjadas com a roupagem da “tradição” emanam, em muitos casos, de um discurso moderno para justificar e orientar estas práticas, institucionalizando-as na forma de *cultura, costume, típico, raiz*. Desta maneira, elaboram um discurso que se refere às identidades de determinados povos e comunidades. Identidades são construídas, costumes são forjado através de práticas rotinizadas e normatizadas que impregna no presente este pretense elo com um passado que se quer *raiz, tradicional, típico* (HOBSBAWM, 1984). O presente é levado ao passado sob a forma de justificativa de que “sempre foi assim”, “assim fizeram nossos antepassados”. Símbolos são criados e reapropriados no intuito de criar e inventar o caráter de determinada população, nação, comunidade. Bandeiras, hinos, símbolos de todos os tipos são introduzidos na coletividade como entidades representativas daquilo que são enquanto povo, enquanto unidade de representação de uma coletividade (*Idem*). Partindo da inventividade os sujeitos operam transformações nos fluxos culturais ao atribuírem para si o direito de definir sua própria condição de mentor e possuidor de identidade cultural. A tradição, neste sentido, é deslocada do sentido o qual se permitiram os folcloristas, pensando-a como elemento consolidado dentro da ideia de cultura popular.

A partir daí podemos pensar a luta da ACESTC pela uniformização, pela institucionalização de certos regimentos que estabeleçam regras e normas a serem seguidas pelas agremiações para os eventuais desfiles, se baseando em um contar de histórias que remetem às tradições campinenses carnavalescas. O intuito é a salvaguarda das tradições deste evento como pertencente a um passado antigo e longínquo, que se perde nos meandros do tempo cronológico²². A institucionalização destas normas aparece como ferramenta contra a modernização de certas práticas que as levariam ao desuso, pensando-as como *tradicionais e típicas* do evento. Mesmo não conhecendo a história e origem do folguedo do boi, por exemplo, remete-se a um passado longínquo, forjando uma *raiz originária* dos festejos campinenses, tomando-os representativos do povo da cidade de Campina Grande²³.

²² Podemos ver processos parecidos nos trabalhos de Andrade Lima, *A Fábrica de Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano* (2008), e em Carla Maria Dantas Oliveira, *Inventando Tradições, Construindo Identidades: O Bloco da Saudade* (2009).

²³ *Idem*.

A luta se dá pelo discurso de que este passado deve ser preservado, pois ele espelha aquilo que Campina Grande é enquanto cultura, identidade cultural única. Este apelo preservacionista condiz com a noção regionalista de cultura popular, folclore. Contudo, as transformações que tanto assombravam Gilberto Freyre operam dos os sujeitos produtores de tradições e de identidades culturais próprias e não do estabelecimento de novas instituições sócio-político-econômicas, provindas elite.

Certo é que o boi campinense possui um passado remoto que pode chegar aos séculos, com a chegada dos primeiros colonizadores, como também pode ter sido algo trazido por viajantes a pouco mais de um século, assim como mostram os primeiros documentos sobre o carnaval de Campina que remetem a princípios do século passado. Neste sentido, os “tradicional” blocos carnavalescos, como o Bloco da Saudade, se auto intitulam *tradicionalis* e *genuínos* representantes do carnaval campinense (OLIVEIRA, 2009). A ideia do “tradicional” se torna uma forte aliada na tentativa de se trazer um passado recente com características de antiguidade e originalidade, fazendo no presente o folião, o brincante, reconhecer-se neste espelho invertido como representação daquilo que ele é enquanto manifestação de sua própria cultura e de sua própria tradição.

A luta pela institucionalização demonstra um anseio necessário à diferenciação da identidade do folguedo do boi campinense frente aos demais folguedos, uma maneira de distinção que passa pela auto-afirmação de si mesmo ao não reconhecer-se no outro aquilo que se é. Durval Muniz Albuquerque mostra que esta auto-afirmação se conduz pela via da legitimação de si mesmo diante do outro que lhe é diferente. Ao buscar no discurso regionalista o processo de invenção do Nordeste, fica claro que emanam das comunidades, principalmente dos intelectuais, uma necessidade de se auto-afirmarem ao perceberem-se em disputa com outras comunidades pela afirmação de seu caráter identitário. Gilberto Freyre também percebe as disputas, em seu caso entre o processo modernizante e a continuidade da tradição, como propiciadoras da auto-afirmação identitária (ALBUQUERQUE, 1999).

Ao institucionalizar-se, o folguedo do boi campinense passa por um processo de legitimação de suas indumentárias, da formação das baterias, dançarinas e demais brincantes. Desta maneira, normas são estabelecidas para que todas as agremiações passem por um mesmo critério de avaliação pela comissão julgadora, para que possam ser reconhecidas como *verdadeiros* bois de carnaval. Normatizar, como muito bem explanou Hobsbawm (1984), é trazer para o presente, através da repetição, a ideia de que sempre foi assim, de que em um

tempo remoto os brincantes assim faziam e de que este tempo deve estar preservado das modificações trazidas pela modernidade, pelas novas gerações.

A ideia fortemente expressa no discurso dos sujeitos questionados, de que o boi campinense se refere às tradições e à cultura locais, se funde na ideia de que sair à rua para brincar o boi é fazer reviver no presente práticas do passado, um legado deixado por gerações passadas, e que por serem a base de sua identidade cultural devem ser preservadas enquanto arauto máximo da representação do povo de Campina Grande. Nesse movimento inventivo e de descobrimento de quem se é dentro de sua própria cultura, elementos de um passado que se quer tradicional são selecionados para objetivos futuros (GRÜNWALD, 2002c). Neste sentido, o movimento seletivo de certos elementos como constitutivos da representação cultural de um determinado povo reforça a ideia de cultura como algo dinâmico, onde os sujeitos reelaboram e recriam tradições e identidades a partir de lutas e disputas dentro dos círculos sociais dispostos.

Percebendo certas tradições como fruto da inventividade dos índios Pataxó, por conta de necessidades econômicas derivadas do turismo da região como sendo, neste caso, a maior, ou se não, única fonte de renda, os índios acabam firmando um *regime de índio Pataxó* (GRÜNWALD, 2002c) para fins de “se tornarem cada vez mais ‘típicos’ aos olhos dos brancos” (turistas) “e talvez aos seus próprios” olhos, tornando-os “consumidores de sua própria cultura” (*Idem*). Grünwald aponta para a “produção de tradições” entre os Pataxó como condicionadas, não apenas pela condição de sobrevivência de sua cultura, como também de sua própria subsistência. Esta produção inventiva cria disputas dentro do próprio grupo Pataxó, assim como entre outras comunidades indígenas no tocante à pertinência, validade ou legitimidade dentro daquilo que pode ou não ser considerado verdadeiramente Pataxó. Ao criarem tradições “para” os brancos, os Pataxó perdem, aos olhos do índio Ipê, em Coroa Vermelha, as tradições, pois, segundo eles, “tem muito índio que tá longe de ser índio”, que já “tá mais para o lado branco”, para exibir “algo que nem sabe o que é” (GRÜNEWALD, 2002c, p. 160).

Podemos fazer uma ponte até os bois em Campina Grande. Quando alguns bois se institucionalizam, se associam à ACESTC, promovem um discurso de “legitimidade cultural” que não está presente nos demais bois que aqui foram designados por *bois de rua*. Aos olhos daqueles que “inventam” tradições dentro da associação, fazendo o movimento inverso do

exposto por Grünewald entre os Pataxó, são os não associados que estão fora daquilo que eles denominam como “legítimos portadores da cultura local”.

No caso dos bois de Campina, as disputas político-sócio-ideológicas apontam para a “confrontação” entre os bois institucionalizados – aqueles que reivindicam a tradição e cultura legítimas – e os não institucionalizados – aqueles que são expropriados dos contextos que envolvem a legitimação identitária. A invenção de tradições, enquanto arma política e de legitimação identitária, aponta para uma disputa que insere o hegemônico e o periférico, disputa entre os meios midiáticos e das produtoras culturais, como também dos poderes políticos que determinam quais eventos estão aptos aos investimentos. Os festejos de São João abarcam uma quantia enorme de investimentos tanto por parte dos poderes políticos quanto das iniciativas privadas. Existe um grande esforço institucional, tanto por via financeira quanto ideológico, em se promover “o maior São João do mundo” enquanto festejo típico da região (ANDRADE LIMA, 2008). Este apelo forja a tradição junina como categoria hegemônica da cultura campinense, abrindo mão de outros festejos e manifestações culturais e musicais como sendo fruto de comunidades periféricas e de menor importância. Este tema será mais aprofundado no capítulo posterior, mas vale aqui introduzir algumas considerações iniciais para fins de discernimento dos contextos que confluem para a legitimação identitária através da invenção de tradições.

A construção midiática e do Estado de uma identidade cultural campinense, é promovida com vários fins, entre eles a consolidação de um fluxo turístico que traga maiores investimentos para a cidade. Corroborando Grünewald (2002b), que estudou as práticas empresariais e do Estado na construção de uma hegemonia cultural baiana, a *baianidade* (grifo do autor) demonstra que existem esforços para consolidar uma noção reducionista de certas localidades através da seleção de certos elementos que se tornem representativos de uma determinada comunidade ou população étnica. Disso resultam disputas entre grupos oprimidos, tidos como de menor, expressão cultural dentro deste bloco hegemônico, e as forças institucionais. A exaltação de certos elementos culturais por parte destes grupos ou comunidades busca a diferenciação identitária através da persuasão da existência de diferenciações étnicas e identitárias dentro deste conjunto hegemônico. Segundo Grünewald, podemos vislumbrar a busca por uma diferenciação étnica e, no caso dos bois campinenses, comunitária, como uma *comunidade que se imagina* (*Idem.*). Uma construção que se “fixa”, que se “estabelece” sempre em consonância com os movimentos das práticas cotidianas.

Neste sentido, que não se quer pensar a identidade como rígida e sim como fluxo, são nas práticas cotidianas que os sujeitos buscam inserir-se no mundo, “adotar uma postura no contexto de circunstâncias mutáveis e contingências incertas” (LAYNE *apud* GRÜNWALD, 2002b, p. 50).

A coesão do grupo que passa pelo compartilhamento de ideias e normas comuns a todos que ali se encontram, na montagem e criação das roupas, acessórios, nos ensaios das dançarinas e da bateria, servem como elos entre os componentes das agremiações, onde os brincantes se distinguem por serem os portadores da cultura local. Este seria o momento em que crianças passam por um processo socializador e educador, de como tocar um tambor, como costurar uma saia, colar e apregoar pendentes, em que as lições aprendidas pelos mestres são passadas para as novas gerações que são incumbidas de dar continuidade a uma festa que remonta as suas *raízes*.

Contudo, a normatização do folguedo do boi campinense não se limita à mera continuidade de um passado por via da repetição cabal. A institucionalização do carnaval, ou seja, a criação da ACESTC, não se refere de imediato a um elo a este passado que se quer vivo e imodificado. É a própria institucionalização, uma ação cravada no movimento histórico do folguedo, que abre uma enorme fenda na concepção do que é o boi bumbá campinense. A normatização modifica drasticamente o folguedo em toda sua estrutura física e até mesmo ideológica, ao ponto de que os próprios *brincantes de rua*²⁴ chegam a não se reconhecerem como os “verdadeiros” representantes do boi-bumbá, do mesmo modo como os que desfilam por via do reconhecimento da associação. No discurso dos *brincantes das ruas*, àqueles que não possuem agremiações e nem participam dos desfiles oficiais, fica um vazio identitário ao não se reconhecerem, do mesmo modo como o fazem os já institucionalizados, como “verdadeiros” representantes da cultura local. Esta percepção sobre si mesmos demonstra que o *verdadeiro* boi de carnaval é aquele que está apto ao desfile, à apresentação pomposa das ruas delimitadas. A rua, neste caso, deixa de ser o espaço onde o boi se faz, servindo apenas como lugar onde este ensaia para seu grande dia; em se tratando do boi institucionalizado, ensaia para a rua delimitada. Em alguns discursos, o *boi de rua* é diferenciado do boi apropriadamente elaborado para o desfile nos dias de carnaval no que concerne a sua *validade*

²⁴ Esta distinção entre *brincantes de rua* e brincantes é necessária para delimitarmos tanto conceitualmente quanto no plano ideológico, ou seja, a concepção que eles possuem de si mesmos sob o julgo de portadores ou não da *verdadeira raiz* identitária campinense. Os *brincantes de rua* padecem pela espontaneidade, por não serem considerados portadores da verdadeira cultura local, em contrapartida com os brincantes que brincam os bois institucionalizados, caracterizados para o desfile propriamente dito.

cultural, buscando a consolidação identitária *verdadeira*. Note-se que o âmago do embate passa pela ideia de *verdadeiro* ou *falso*. É esta dicotomia que percorre todo o discurso dos brincantes quando querem delimitar o que ou quem é o verdadeiro boi bumbá de Campina Grande.

A normatização traz a ideia de que o verdadeiro é aquele apropriado ao desfile, que segue as normas padronizadas, que por isso encontra-se passível de receber os incentivos por parte da associação provenientes dos poderes políticos, governo e prefeitura. É este boi normatizado e burocratizado, fichado e catalogado que possui o caráter de *verdadeiro* representante da cultura local, ideia fortemente significativa, pois compõe a base por onde os recursos financeiros da festa são distribuídos.

O *boi de rua* sofre ainda o duplo preconceito²⁵, o por parte da sociedade, este como sendo generalizado para todos, e por parte dos próprios representantes das agremiações, resultando disto o dos poderes políticos locais que não oferecem qualquer tipo de auxílio financeiro. Percebendo a institucionalização como sendo um marco no qual as representações daquilo que o boi é, acabou sendo modificada, pois, a invenção da tradição se apoiada no tempo de existência da associação ,do nascimento do carnaval de Campina Grande em seu período institucional, e não do folguedo enquanto pertencente da cultura campinense de tempos imemoriais. Nos discursos fica clara a ideia de que o boi de antes encontrava-se desamparado, desorganizado e indomável, que iria sucumbir se algo não fosse feito por ele. E com a associação está salvaguardado seu futuro e sua delimitação institucionalizada de sua *verdadeira* feição identitária.

A invenção da tradição se torna necessária quando mudanças nos costumes são evidenciadas, quando a mudança nestes ocasiona a modificação daqueles (HOBSBAWM, 1984). Os costumes são aquilo que há de mais significante na estrutura cultural²⁶ de uma

²⁵ O termo “preconceito” é utilizado não como referência estabelecida por mim, mas sim como uma relação que se estabelece entre os sujeitos questionados. O boi em Campina Grande sofre preconceito “generalizado” por parte da sociedade, não sendo distinto para esta o *boi de rua* do boi institucionalizado. O *boi de rua* sofre o preconceito da sociedade e dos demais brincantes por desconsiderarem àqueles, que aqui denomino de *espontâneos*, por não serem reconhecidos como portadores da cultura local.

O termo “espontaneidade” sugere a não vinculação institucionalizada de certos bois. Neste sentido o *boi de rua* muitas vezes “surge do nada”, simplesmente uma criança, ou um grupo delas, recolhe material reciclável e sai pelas ruas tocando pelo simples fato de brincar.

²⁶ O termo aqui exposto, *estrutura cultural*, tem por intuito designar a noção de cultura hegemônica que se encontra estruturada sob pilares fortemente apoiados em sistemas políticos e empresas privadas que buscam a consolidação de um calendário cultural fechado, que delimita quem ou o que pode ser considerado culturalmente consumível à população. A *estrutura cultural* se refere à institucionalização de certas práticas (costumes) que se

determinada sociedade, eles são os elementos mais incrustados nas práticas sociais estabelecidas por sistemas simbólicos e pela normatização de condutas e normas, sendo a tradição o invólucro de todo este aparato. É a mudança na estrutura cultural, seu plano simbólico, sua significação e sentidos atribuídos pelos sujeitos e pela coletividade que conduz à modificação da tradição propriamente dita (*Idem*). Desta maneira, a modificação daquilo que é mais significativo na manifestação dos bois campinenses, de sua caracterização enquanto desfile *espontâneo* nas ruas pela normatização para o desfile institucionalizado, leva à invenção de uma tradição como meio de legitimar essa nova condição do costume. A história é então utilizada como recurso legitimador para a coesão social, para o reconhecimento dos brincantes enquanto praticantes de sua *verdadeira* cultura.

Modificando-se o sentido da *espontaneidade*, do sair à rua e brincar meramente, modifica-se o costume. Antes da modificação do costume, as práticas sociais encontravam-se institucionalizadas na coletividade, na repetição sem questionamentos de suas ações como sendo legitimadas aos olhos da cultura por ela praticada, nas quais o sentido já encontra-se em si mesmo, na própria ação, nas práticas normatizadas (na repetição cotidiana inventiva, adaptativa) por eles mesmos, historicamente dadas e elaboradas através do tempo sem a intencionalidade do domínio sobre seu sentido e sobre os elementos simbólicos ali presentes. A modificação neste plano, reconhecido por costume, segundo Hobsbawm, leva a alteração na tradição, ou seja, esta é forjada para que as modificações nas bases da estrutura cultural: seu sentido, seus planos simbólicos, sua história, normas e práticas, sejam justificadas por outro viés explicativo, por outra história que naquele momento deve estar a serviço de um novo patamar de costumes. Neste sentido a invenção de tradições só faz sentido quando ocorre uma mudança de significado no costume (HOBSBAWM, 1984). Pensando a tradição como invólucro que envolve o sentido e as práticas dos costumes, podemos pensá-la como discurso que se quer legítimo, ensejando, como em Bourdieu (2007), forjar, criar um véu que recobre, através das facetas institucionais, as forças e disputas de poder, legitimando-as na busca por uma afirmação não contestatória de suas práticas normatizadas.

Podemos perceber que o boi em Campina, ao ser confrontado tanto sua realidade quanto os discursos dos sujeitos, estabelece rupturas e continuidades entre os vários pensadores aqui expostos. Aparece, o boi, principalmente em seu caráter inventivo e criativo,

querem tradicionais, uma ordem hegemônica cultural que implica em opressão e esquecimento de outras manifestações propiciadas por várias comunidades dentro de uma mesma cultura.

delimitando quem é a partir de si mesmo e do contraponto aos demais. Sua condição identitária se constroi a partir de necessidades históricas e sociais de afirmar-se frente ao não reconhecimento por parte da sociedade campinense, dos poderes políticos e das iniciativas privadas que agenciam e promovem os eventos culturais e viabilizam os recursos financeiros. A identidade do brincante do boi reflete o embate pela *sobrevivência* cultural de sua manifestação, de sua arte, diante de uma estrutura cultural hegemônica que visa o forró como “princípio” e “fim” da cultura da cidade. O folguedo do boi campinense se mostra dinâmico e a interdisciplinaridade (o uso da história oral, metodologia comparativa antropológica, pesquisa histórica, perspectiva sociológica, etnomusicologia, filosofia da música) se mostrou pertinente à compreensão dos diversos fatores que o tornam vivo e difuso, uma vez que as prerrogativas à sua existência exigem, em termos de compreensão, as mais diversas ferramentas metodológicas e teóricas.

Os discursos obtidos não podem ser as únicas, como tampouco as apreensões elucidativas teóricas que exploram comparativamente várias outras problemáticas empiricamente verificadas, fontes disponíveis para a consecução de um nível satisfatório do que venha ser o boi campinense. Suas dimensões e imbricações político-sócio-ideológicas e históricas conduziram a pesquisa por vários campos do conhecimento das ciências sociais, talvez um esforço resultante das mãos e pensamento precursores de Florestan Fernandes que já na década de 1960 havia percebido tal necessidade.

Invenção, criatividade, disputas ideológicas e sociais afloram desta manifestação e não podem servir como pano de fundo encenando uma imagem meramente figurativa. Todas estas condições permeiam o folguedo de modo a ser indissociável de sua própria estrutura e condição de existência no devir das transformações históricas. O boi institucionalizado aparece como construção inventada, como luta e campo de legitimação identitária, como folclore e manifestação popular, aparece como dinamicidade e fluidez, luta ideológica e contra-hegemônica no bojo de todo um contexto totalitário que peleja para estabelecer normas que confluam para a percepção do que venha ser a cultura campinense.

O conceito de “tradição inventada” de Eric Hobsbawm corrobora a realidade do boi campinense no sentido de que o processo de invenção de tradições se dá apenas na esfera dos bois institucionalizados. Assim sendo, nos discursos colhidos entre os brincantes de bois *espontâneos* e institucionalizados, deixaram claro a necessidade ideológica de forjar uma ancestralidade ao boi institucionalizado, diferenciando-o dos demais. Quando questionados

sobre o passado, ou sobre o enredo, origem dos personagens e da própria festa, muitos dos brincantes de ambos os tipos de bois não sabiam responder sobre a história da tradição do folguedo. O discurso sobre a tradicionalidade do boi campinense se dá pelo advento da associação que agrupa memórias dos próprios brincantes, juntamente com algumas fontes históricas sobre as origens do folguedo em um emaranhado discursivo construído com um intuito bem delimitado: construir uma história tradicional do boi campinense. Entre os brincantes de bois de rua não parecia haver uma necessidade de se contar uma ancestralidade ou origem primeva do folguedo, uma vez que se trata de uma festa *espontânea*, onde se sai à rua para brincar. Neste caso esses brincantes tanto “desconhecem” quanto desdenham da importância de uma história oficial que conte as origens do folguedo do boi. Não há uma necessidade de se forjar um discurso no qual se busca construir um passado que interligue ao presente um sentido de continuidade.

A tradição só faz sentido enquanto necessidade institucionalizada, ritualizada em normas práticas e simbólicas que ligam o passado às práticas presentes que só fazem sentido enquanto continuidade de algo que “sempre foi assim”. No caso dos bois de *rua* ou *espontâneos*, a invenção de uma tradição não é necessária, pois não existem normas e práticas ritualizadas, institucionalizadas enquanto padrões que estabelecem um elo entre passado e presente. Não existe um discurso uniforme e homogêneo que desfrute da veracidade incontestada entre estes brincantes, pois o mesmo não é necessário enquanto força urgente à continuidade da festa, ou para sua perpetuação rígida.

Este esforço inventivo e institucionalizador se encontra presente em muitos dos eventos campinenses. No São João sempre aparece o discurso de resgate das tradições, de fazer uma festa como nos “velhos tempos”, onde o passado, o presente e o futuro caminham de mãos dadas com a tradicionalidade legítima da identidade campinense, da “terra do forró”. No carnaval podemos perceber os embates ideológicos e as construções identitárias relacionadas à tradição e pureza dos símbolos carnavalescos campinenses através de blocos privados como o Bloco da Saudade. Este embarga para si mesmo a categoria de guardião das tradições carnavalescas campinense (OLIVEIRA, 2009) sempre com o apoio de políticos e da mídia local. O Diário da Borborema e associados, o Jornal da Paraíba, são alguns dos meios que construíram o discurso que legitima o Bloco da Saudade como o verdadeiro detentor da tradicionalidade carnavalesca de Campina Grande (*Idem*).

As tradições dos blocos carnavalescos de Campina Grande necessitaram ser construídas diante dos esforços hegemônicos de empresas midiáticas maiores e mais poderosas que ensejavam inserir o axé baiano e o samba carioca como os carros chefe da paisagem sonora do carnaval campinense. Na década de 1980 esta invasão é percebida como problemática diante das antigas formas de se festejar o carnaval em Campina. Com o advento do carnaval fora de época, a Micarande, que traz o axé baiano como personagem principal, que se apoia nas mídias locais, desconsiderando a luta a favor das antigas tradições dos antigos carnavais campinenses. No Diário da Borborema de 01/04/1995 aparece a seguinte matéria:

Resgatar a história dos antigos carnavais de rua e de salão de Campina Grande, acrescidos da conquista de jovens foliões, preservando a identidade cultural do carnaval brasileiro, mas integrado à modernidade atual dos eventos turísticos. Nos últimos anos da década de 80, porém a especulação da indústria discográfica e a mídia em busca de lucros fáceis, têm imposto modismos em detrimento da musicalidade mais legítima e espontânea do carnaval brasileiro, que é o frevo, através do axé music e das bandas baianas com a mecanização dos trios elétricos, que estão extinguindo as orquestras de frevo e os músicos de rua com seus clarins tão potencialmente legítimos do carnaval de Pernambuco e Paraíba.²⁷

Em outra passagem no mesmo jornal, três anos depois, no dia 18/04/1998:

O já tradicional espetáculo dos estandartes no desfile do Bloco da Saudade é algo de causar arrepios, tamanha a emoção de rever relíquias que contam a história centenária do carnaval campinense.²⁸

O discurso de resgate, tanto do São João quanto do carnaval, estão rodeados de intenções políticas e midiáticas em uma constante elaboração de uma, ou, neste caso, de várias identidades do povo de Campina Grande. Percebe-se, deste modo, que existem demandas em vários níveis e lugares de construir-se identidades ao povo da referida cidade, de seus carnavais aos seus forrós autênticos. Processos institucionalizadores buscam nesta inventividade criadora de identidades, estabilizar as descontinuidades históricas que de certo modo desestabilizam a necessidade do continuísmo do presente diante de um passado que se quer perpétuo.

No caso dos bois tal processo se dá pelo mesmo motivo e pelas mesmas forças criadoras e inventivas. Processos de descontinuidades e modernizadores presentes em todo

²⁷ Retirado de OLIVEIRA, C., M., D. (2009): , **Inventando Tradições, Construindo Identidades: O Bloco da Saudade**. Dissertação de Mestrado.

²⁸ *Idem*.

devir histórico incitam essas organizações sociais em suas expressões artísticas e folclóricas a se institucionalizarem, construírem padrões normatizantes e discursos que insuflam o apego a um passado remoto, mas que condiz com a necessidade de se encontrar sentido naquilo que se faz no presente.

Capítulo III

PARA UMA ETNOGRAFIA DO BOI BUMBÁ CAMPINENSE

O universo do boi

Os bois foram pesquisados desde a elaboração das vestimentas das dançarinas, estrutura dos bonecos, da própria indumentária do boi e dos diversos personagens que floream o folguedo, nas oficinas e pequenos ateliers presentes nas próprias casas dos brincantes, chefes de agremiações e donos de bois.

As reuniões na ACESTC (Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças Carnavalescas) estabelecida na Rua Padre Ibiapina, 144, Centro, Campina Grande, Paraíba, que ocorrem toda última quinta-feira do mês, também serviram de campo de estudo no que concerne ao modo como o processo de institucionalização do carnaval de Campina foi efetuado²⁹, e o modo como os poderes políticos e dos setores privados do comércio exerceram e exercem sua influência, caracterizando e moldando uma nova roupagem ao carnaval da cidade, e acima de tudo aos bois bumbás.

A pesquisa foi realizada entre os meses de Novembro de 2009 até Fevereiro de 2010 e Novembro de 2010, findando em Março de 2011, período no qual os brincantes iniciam os preparativos para os eventuais desfiles que culminam nos dias de carnaval.

Ensaio e construção de todo tipo de artefatos que buscam enriquecer os desfiles são elaborados nas pequenas oficinas e ateliers durante o período que antecede as festas de fim de ano. As ruas e garagens se tornam ponto de encontro entre os participantes da brincadeira, que se faz efetiva, quando se aproximam os festejos natalinos até os dias de carnaval. Em bairros periféricos como Tambor, Bodocongó, Pedregal, José Pinheiro, Bairro do Glória, Catolé, Monte Castelo, Liberdade, os moradores saem às ruas no intuito de brincar o boi, termo por eles mesmos utilizado, pois o boi em Campina não se dança, não se canta, se brinca.

Podemos afirmar que o boi em Campina é um fenômeno tipicamente periférico, ou seja, é fruto das comunidades de bairros considerados de baixa renda. O folguedo do boi permanece incrustado, desde seus primórdios, pois é entendido como manifestação proveniente da plebe na Idade Média (ORTIZ, 1985), nos bairros periféricos da área metropolitana da cidade. É fruto de pessoas de pouca escolaridade e que possuem

²⁹ Quando me refiro ao carnaval de Campina Grande me dirijo ao Carnaval dos que Ficam.

subempregos. São pedreiros, feirantes, eletricitas, faxineiras, lavadeiras e costureiras que constroem e mantêm o folgado do boi vivo, renascendo a cada ano a base de muitas limitações e dificuldades. Em algumas casas e ateliers dos brincantes, foi possível observar a estrutura precária e a falta de muitos recursos. Em muitos casos, senão em todos, lhes faltam dinheiro para concluir uma parede de tijolos, ou cimento para rebocar um piso. Mas o dinheiro que lhes faltava para tal havia sido empregado na confecção das indumentárias e nos instrumentos musicais que compõe a bateria.

Apesar de receberem incentivos financeiros, e que neste caso se refere apenas aos bois associados à ACESTC, que somam cerca de 300 reais por agremiação³⁰ chegam, muitas vezes, nas vésperas do desfile. Questionados sobre a pertinência do valor dos recursos a eles destinados, disseram os brincantes que apenas para a confecção do boi é necessário um investimento de aproximadamente 500 reais como mínimo. Ou seja, para estarem aptos aos desfiles nos dias de carnaval, eles precisam quitar de suas próprias rendas, que muitas vezes é insuficiente até mesmo às suas necessidades básicas do cotidiano, comprando metros de tecido para vestimentas, alumínio para a estrutura básica do boi, peles para os tambores e baquetas para os músicos da bateria.

A interação com os brincantes foi facilitada pelo interesse a eles destinado. Por se tratar de uma manifestação que desperta pouco interesse dos poderes políticos e das mídias locais, assim como sofre com o preconceito da sociedade por não compreender o valor e a importância destes enquanto pujança cultural, a demonstração de interesse acadêmico possibilitou um poder de barganha para adentrar em suas casas, ateliers, oficinas. Foram feitas fotos e filmagens tanto das oficinas quanto dos desfiles e brincadeiras pelas ruas. Gravações de algumas conversações foram importantes para uma eventual análise dos discursos posteriormente.

Aqui vale uma distinção básica. Quando se fala em desfile remetemos ao desfile propriamente dito, ou seja, desfile de bois institucionalizados que competem nos dias de carnaval e que se encontram associados à ACESTC. Brincadeiras pelas ruas se referem a um caráter mais *espontâneo* e lúdico. São bois que saem às ruas meramente para brincar. Não possuem uma estrutura como os bois de desfile, tampouco recebem recursos financeiros. Neste caso estes bois foram pesquisados em sua passagem pelas ruas, uma vez que não

³⁰ Neste caso nos referimos aos bois, uma vez que agremiação pode ser escola de samba, troça carnavalesca, boneco ou tribo indígena.

possuem ensaios e não são considerados agremiações. Bastou percorrer as ruas de bairros como o José Pinheiro aos domingos pela tarde, para cruzar com alguns desses bois. Apesar de não possuírem o mesmo rigor que os bois associados, estes sempre saem, geralmente aos domingos, ora pela manhã, ora à tarde. Reúnem-se em geral em frente à casa do dono do boi e iniciam um aquecimento prévio tocando, uma maneira de chamarem a atenção da comunidade de que o boi vai sair. Crianças começam a chegar, umas fantasiadas de papa-angús, *pierrôs*, cavalos-marinhos, outras somente para acompanhar meramente. Os de mais idade configuram a bateria e iniciam o consumo de álcool, uma forma também de suportar os vários quilômetros percorridos em um único dia, passando por vários bairros até o culminar da noite.

Contudo, não são apenas os bois não institucionalizados que saem às ruas. Os bois que competem também brincam pelas ruas. Esse caráter de espontaneidade, de sair para brincar, remete às origens do boi muito antes de sua institucionalização, aludindo a um passado longínquo de suas raízes portuguesas³¹.

O boi de fato pertence à rua, ao lúdico e à brincadeira. Pertence a espontaneidade e à criatividade das comunidades que o brincam pelas ruas de Campina Grande. Todos os bois brincam pelas ruas, porém com certas distinções no que diz respeito à estrutura e organização.

Os bois se distinguem drasticamente também no que se refere aos personagens que saem às ruas. Em alguns bois, como foi dito anteriormente, muitos saem fantasiados, independentemente de desfilarem ou não nos dias de carnaval. Outros bois utilizam esses passeios pelas ruas como prévias ou ensaios para os desfiles nos dias principais, onde a competição existe de fato. Por isso não utilizam as fantasias, pois são fruto de meses de árduo trabalho. Mas em outros casos, em outros bois, as crianças e jovens fazem questão de mostrar suas fantasias, muitas vezes feitas com arranjos e criatividade, devido à falta de materiais e dinheiro.

Outro fator de extrema importância diz respeito ao fato de que o enredo, a encenação mítica do folguedo, não é contado quando os bois saem às ruas brincando e dançando. Mais adiante, em uma descrição das vezes em que pudemos presenciar e acompanhar os bois pelas

³¹ Em termos de origem não se sabe ao certo as origens do folguedo do boi bumbá. Segundo Cascudo (1964) suas origens são portuguesas, assim como em Ortiz (1985). Contudo podemos encontrar fontes deste folguedo em países da África negra (Benin) anteriores a chegada dos colonizadores europeus. Também existem relatos de adoração e desfile de bois no antigo Egito, durante o reinado do faraó Amenhotep III. Preferiu-se a versão dos folcloristas pressupondo uma maior confiabilidade e riqueza nos dados por eles trazidos. Ver <http://www.fascinioegito.sh06.com/boiapis.htm>

ruas da cidade, o enredo nunca foi contado como o é de fato nos dias de desfiles oficiais³². Em certo sentido, fica uma lacuna entre o boi que conta o enredo e o boi que puramente brinca. Nos relatos colhidos entre os brincantes, poucos conheciam de fato o enredo do folguedo, sua origem ou personagens centrais³³. Como muitos dos bois se caracterizam por sua espontaneidade, o enredo fica por conta dos bois institucionalizados. O enredo passa então a ser conhecido através de um esforço promovido pela associação que visa à institucionalização da festa, assim como a obtenção de recursos dos poderes públicos.

A tradição do boi bumbá campinense é, em geral, passada de geração em geração, de pai para filho, de avô para neto, de tio para sobrinho. Porém essa relação de parentesco na sucessão da posse do boi não é característica uníssona. Um boi ou uma agremiação pode ser comprada. Qualquer pessoa pode adquirir um boi, como foi o caso de um dos fundadores do boi castelense do bairro do Monte Castelo, ou do dono de um dos bois do bairro do Pedregal, que venderam seus bois, instrumentos, vestimentas e demais aparatos para terceiros. Qualquer pessoa pode possuir um boi, sair espontaneamente ou se associar a ACESTC. Contudo, a maioria dos bois neste trabalho pesquisado possuía antecedentes de parentesco; bois e agremiações que foram herdados de parentes que por questões de idade avançada já não brincam mais no boi, apesar de continuarem participando de algum modo.

O mesmo ocorre com os cavalos-marinheiros da Zona da Mata pernambucana. De acordo com John Patrick Murphy (2008), um cidadão comum pode comprar um cavalo-marinho, ou fundá-lo, iniciando a brincadeira – termo por ele também utilizado retirado da fala dos sujeitos por ele questionados. Ao adquirir um cavalo-marinho o brincante deve iniciar-se nos conhecimentos da brincadeira através dos ensinamentos de um mestre de cavalo-marinho. Assim, como existem certos padrões no boi campinense, existem padrões que devem ser respeitados para que a brincadeira seja considerada “coisa séria”.

Apesar de ressaltar o caráter inventivo e criativo do boi campinense, padrões e similitudes são fundamentais para que o mesmo não passe por uma descaracterização. Se o folguedo de origem portuguesa é desconhecido por muitos dos brincantes, principalmente pelos dos bois ditos *espontâneos*, isso não significa que o brincante ficará fora da dinâmica do

³² Existe uma problemática em relação ao enredo que é contado na avenida. Pelas normas da associação não é obrigatório a encenação da morte e ressurreição do boi durante o desfile, tampouco para a comissão julgadora parece ser um item que gere maior ou menor pontuação. A encenação do enredo é feita apenas por alguns bois, mas em sua maioria não o fazem.

³³ Neste caso me refiro aos personagens que foram assimilados pelo folclore local. Em muitos casos os brincantes não sabiam diferenciar os que foram assimilados dos que vieram do folguedo português.

que caracteriza o boi, pois todo e qualquer boi possui “regras” ou “lógicas” para ser passível de tal denominação. A inventividade e criatividade emanam das dificuldades e limitações pelas quais os brincantes estão sujeitos. Não se criam novos personagens, nova rítmica e vestimentas e sai-se à rua do nada. É preciso “respeitar” certa padronização lógica que obedeça ao mínimo dos requisitos da tradição do boi bumbá campinense. Contudo, esta padronização não passa por critérios institucionais e não está sujeita a avaliações. Os personagens são praticamente os mesmos, no entanto podem ser acrescentados e interpretados de acordo com a vontade e limitações técnicas e financeiras dos brincantes *espontâneos*. No caso dos bois institucionalizados existe uma obrigatoriedade consolidada pelo regulamento da associação. Certos quesitos são obrigatórios se os bois desejam computar pontos e disputar o título carnavalesco, podendo até ser desclassificados por faltas graves diante do regulamento.

A ACESTC e a brincadeira institucionalizada

A associação efetua um papel fundamental na organização dos bois na atualidade. Ela é responsável pela busca de patrocinadores privados, pelos contratos junto aos poderes públicos, no intuito de conseguir verbas suficientes para a realização do evento. O projeto que define a estrutura necessária para a realização do evento também é de responsabilidade da associação. Em 2010 o projeto foi aprovado com um orçamento de aproximadamente 150 mil reais³⁴, quantia essa que é reclamada como sendo pouca frente às necessidade do evento, como também em relação ao orçamento de outros eventos paralelos ao Carnaval dos que Ficam que é o Encontro da Consciência Cristã e o Encontro da Nova Consciência.

A associação recebeu duras críticas durante as reuniões por mim presenciadas no tocante às suas limitações enquanto instituição que organiza as agremiações, além de reclamações por parte de alguns brincantes mais veteranos e de outros associados de outras agremiações, de favorecimentos internos na aquisição do título de campeão do carnaval. Esses boatos e fofocas, de certa maneira, desestabilizam a organização pela associação

³⁴ Neste orçamento estão incluídos o efetivo policial e do corpo de bombeiros, as arquibancadas, a iluminação, o equipamento de som, os recursos das diversas agremiações, ou seja, toda a estrutura necessária ao acontecimento do evento.

estabelecida³⁵, o que dificulta um consenso dentro das discussões. No carnaval de 2011, pude presenciar certos favorecimentos e relações que ultrapassam as normas estabelecidas. Os troféus dados às tribos indígenas, por exemplo, que desfilaram na segunda-feira de carnaval, que foram três, já vieram gravados com os nomes das agremiações em suas respectivas posições. A tribo que desfilou em caráter meramente participativo venceu, o que gerou uma contradição. Na penúltima reunião foi perguntado aos donos de tribos indígenas se esta poderia desfilar. Uns foram contra outros concordaram. O que deu mais apoio a proposta foi o único que depois da apuração dos resultados veio à comissão julgadora e mesa diretora reclamar do título que a referida agremiação havia ganhado.

Durante as entrevistas com os brincantes, as críticas eram muitas e sempre atacavam a falta de organização da associação e sua limitação no controle dos bois que, na maioria das vezes, são os que estão envolvidos em casos de violência, ao contrário das demais agremiações. Ao mesmo tempo em que criticam a associação por seus posicionamentos, muitas vezes autoritários, pois *“nunca escutam nossas reivindicações”*, os brincantes reclamam da falta de autoridade da mesma sobre as agremiações. Um dos fatores que mais chamou a atenção foi o fato da transformação do carnaval. A maioria dos brincantes reclama das mudanças ao longo dos anos. Muitos concebem os carnavais antes da associação como sendo os melhores, pondo a culpa na mesma. Outros, além de alegarem as perdas promovidas por esta transformação, reclamam da falta de estrutura organizacional e de incentivos por parte da ACESTC. Como a diretoria está no poder a muitos anos, muitos brincantes reclamam da falta de iniciativa inovadora por parte destes, caindo, o carnaval, em uma mesmice anos após ano. A falta de divulgação também é bastante criticada, pois os brincantes veem na mídia uma força positiva para a aquisição de recursos e de ganho de importância do evento frente aos poderes públicos, sociedade e aos patrocinadores privados.

Contudo, nas reuniões que antecederam o carnaval 2010, a associação fez um esforço para controle e melhor gestão da prestação de contas. A prefeitura e o governo do Estado passaram a fiscalizar com mais rigidez os gastos da associação. Como o dinheiro era repassado sem nenhum controle de como estava sendo empregado, os recursos passam, a partir do referido ano, por uma gestão burocrática dentro das contas da prefeitura, como a retirada de certa porcentagem para tributação. O poder público passou a fiscalizar os gastos

³⁵ Ver James Scott *Los Dominados y El Arte de la Resistencia* (2000) para compreender o modo como discursos informais e não institucionais podem ocasionar transformações nas bases organizacionais das instituições as quais criticam.

exigindo os recibos de cada compra efetuada pelos brincantes para confecção de suas agremiações. Uma ficha que cataloga os associados também foi repassada a todos os presentes nas reuniões para o controle institucional. Porém, muitos dos associados “teimavam” em participar dos esforços da associação em melhor organizar e gerir o carnaval.

A prestação de contas, apesar de um ano ter se passado, continua sendo um impasse, fato esse que gerou, no carnaval 2011, problemas nas contas da associação, tendo esta que pagar multa por não prestar suas contas devidamente. Outro problema agrava a situação dos recursos destinados ao carnaval 2011. Com a mudança da gestão no Governo do Estado da Paraíba, houve cortes nos investimentos sobre os contratos junto às prefeituras para a realização de festas e eventos comemorativos. Isto implica uma diminuição dos recursos estaduais sendo estes reduzidos ao município e setores privados do comércio local enquanto patrocinadores.

Este controle também exige maior ética na gestão dos gastos entre os brincantes. Certas agremiações recebem o dinheiro e não investem o dinheiro, repetindo as mesmas roupas e fantasias de anos passados. Por falta de fiscalização, muitos utilizam o dinheiro da associação com outros fins que não sejam aqueles para os quais foi destinado.

Nas últimas reuniões, houve um grande esforço por parte dos associados, como também da própria associação, para que se pudesse cumprir o estatuto. Uma das discussões se referiu ao fato de que muitos associados não compareceram às reuniões durante o ano, comparecendo apenas em meados do carnaval quando os recursos estão sendo disponibilizados. A definição de quem desfilará deveria, de acordo com o estatuto, estar atrelada ao comparecimento ou não as reuniões. A associação cobrou, diante das reclamações dos associados, o cumprimento do estatuto para uma melhor organização e controle dos ensaios e desfiles. Pode-se tomar isto como uma resposta aos associados que criticam a associação por não comparecerem aos ensaios, por não controlar os gastos dos brincantes, afim de saber se estão empregando o dinheiro como deveriam.

Apesar das críticas, os próprios associados assumem a importância do dever da associação em controlar as agremiações em suas atividades. O regulamento, que dita as normas, obrigações e deveres dos associados e diretores, muitas vezes não é efetivo. Nele estão prescritas as regras básicas para que as agremiações possam desfilar. A falta de um dos quesitos obrigatórios acarreta na desclassificação da agremiação que deixa de concorrer ao título. Muitas são as discordâncias entre associados e diretores em relação a certos artigos do

regulamento. Em relação aos bois, muitos dos diretores destes entraram em conflito quanto à obrigatoriedade de certos personagens e, principalmente, em relação à idade da “Sinhazinha”, que, no entendimento de muitos, quer dizer uma moça, menina de idade de transição entre criança e mulher, além da dificuldade em relação à padronização da bateria, tendo em vista que no artigo referente não fica claro como deve ser a vestimenta.

A questão da premiação é um capítulo a parte. No carnaval de 2010 houve muita confusão entre os diretores das agremiações, diretores da associação e comissão julgadora no tocante tanto às pontuações atribuídas às agremiações, quanto aos quesitos que foram julgados que, de acordo com muitos brincantes, os juízes não possuíam a capacidade de julgá-los. Muitas foram as reclamações à comissão julgadora por não estar “prestando atenção” quando os bois menos tradicionais nos desfiles de carnaval passavam pela avenida. De acordo com o regulamento, um dos itens a ser julgado é a aproximação do boi à comissão julgadora para sua saudação. Neste momento, quando alguns bois se prestavam à saudação, muitos dos jurados estavam lanchando ou conversando. Ao final do desfile houve grande furor em relação a esta prática que, segundo os brincantes, desrespeitava e desacreditava os juízes e a associação por não estar fiscalizando o júri.

Por fim a entrega dos troféus. Brigas se alastraram por conta do tamanho dos troféus que em outros carnavais tinham sido maiores. Conversas nas reuniões eram embasadas no fato de que o troféu, que em muitos casos é entregue a todos os participantes, expressa apenas a participação no carnaval e na brincadeira. Isto se torna latente na medida em que não existe nenhum tipo de premiação que não a simbólica expressa pelo troféu. Não existe premiação em dinheiro ou bem material, mas apenas um troféu que indica a participação da agremiação e sua posição sem terminar entre os três primeiros. O troféu e as discussões a ele atreladas fazem sentido na medida em que ele é o único indicativo de que todo um trabalho de meses se deu por concluído em um único desfile de trinta minutos, com muito suor, trabalho e dinheiro próprios foram consubstanciados em um símbolo que reinará sobriamente nas prateleiras e armários nas casas dos orgulhosos brincantes.

O boi e a rua

Domingo, mês de Janeiro; iniciam-se os ensaios e desfiles pelas ruas da cidade de Campina Grande. Após um ano de longa espera, os bonecos, os tambores, repiques, surdos e zabumbas saem dos confinamentos das garagens, dos depósitos e quintais para se tornarem ferramentas da manifestação dos bois bumbás. Trapos e metros de tecido se transformam em roupas, vestidos e fantasias que dão vida à imaginação criativa e supersticiosa das comunidades, dos brincantes de bois.

Às quinze horas do domingo, pessoas, crianças e jovens, em sua grande maioria do sexo masculino, começam uma peregrinação até a “sede”³⁶ do boi que sairá em desfile pelas ruas. Chegam a pé, de bicicleta, de várias partes do bairro ao qual pertence o boi, ou até mesmo de outras localidades, aqueles que possuem certa afeição pelo boi e pelas pessoas que nele brincam.



³⁶ Com sede, quero dizer garagem, atelier, beco, viela, todo e qualquer espaço destinado à reunião dos brincantes para os preparativos e aquecimento da bateria. Em geral acontecem na rua, em frente à casa do dono do boi.

Dão-se os primeiros goles de cachaça para calentar pés e mãos que percorrerão longa jornada por vários bairros da cidade. Os instrumentos são divididos entre os músicos, em grande medida jovens e crianças. As baquetas também são repartidas de acordo com o tipo de tambor. Os mais jovens disputam os melhores tambores e as melhores baquetas como se fossem a um prato de comida diante da fome. Brigas, mas sem agressão física, são comuns. Os mais velhos, mas principalmente o dono do boi, o diretor, é quem dita às regras e organiza os pequenos motins que se formam. Com certa aspereza, necessária em muitos casos, faz sua voz se sobressair, trazendo os batuqueiros para suas posições dentro da formação da bateria. O boi, personagem central da brincadeira, é trazido com muito cuidado por dois, até três pessoas adultas. Ele chama a atenção das crianças que querem tocá-lo, subir nele, mas sempre tem alguém por perto para evitar que elas, por força natural de sua curiosidade de criança, danifiquem as frágeis fitinhas e adereços que revestem o boi que, neste caso, é feito de armação em pequenas chapas de alumínio, diminuindo seu peso, permitindo maior conforto e desenvoltura ao dançarino.



Dodô em seu atelier com seu boi construído em armação de PVC, mais leve para a brincadeira.

Uma pequena menina, filha de um dos vizinhos da pequena comunidade incrustada em pequenas vielas no bairro do Catolé, aproximou-se do boi, começou a tocá-lo nas fitinhas coloridas que enfeitam a parte superior de seus chifres. Ávida em puxá-las, para sentir, apalpá-las, para saciar sua curiosidade infantil, foi logo reprimida por um dos brincantes para que não danificasse o melindroso boi que ali estava descansando; uma matéria morta de alumínio, tecido e fitinhas coloridas, mas que a qualquer momento ganharia vida, assustando posteriormente até mesmo a pequena e curiosa criança.

Os batuqueiros se reúnem na rua de cima, uma espécie de rua principal que dá acesso às demais vielas. Soam as primeiras notas com uma total desorganização. Alguns chamam ritmos do conhecimento popular: pagode, axé, baião. Mas só com a chegada do diretor e do próprio boi é que a andança dá sinais de princípio. Com um apito para controlar a pulsação, a cadência e força da bateria, dá início as primeiras notas que soarão durante horas e por vários quilômetros.

Com algumas variações, ou como denominam os percussionistas, “chamadas”, o som do boi clama a população a sair às ruas. Crianças se amontoam ao redor, curiosas. O boi, agora vivo e travestido pela personalidade do brincante que o veste, inicia sua saga. Passam alguns minutos ali, parados, brincando com as pessoas da comunidade. O boi que antes era admirado agora é temido pelas crianças e jovens. Ele rodopia e balança, avança como se fosse chifrar alguém. Torna-se destemido e arrogante, corajoso e temido por todos. Eu disse todos. E esse é um fator central. Se o boi avança é instintivo o ato de se proteger, pois se trata de uma armação de alumínio e fibra de vidro, e os chifres são pontiagudos e bem rígidos. Com a veemência com que ele gira e balança, um golpe certo pode muito bem machucar, por isso ele abre o caminho entre as pessoas. O boi representa, neste sentido a força bruta. Ele dança sob um ritmo frenético e pulsante em uma batucada que chega a ser ensurdecidora. Em muitos casos, nos ensaios em geral, a bateria está incompleta, faltam percussionistas, mas a força e o volume desta não diminui.

São geralmente três a quatro tarois, três a quatro zabumbas e dois a três repiques, em uma combinação de volume extremo e uma pulsação rítmica vertiginosa. Iniciado o som do boi, saímos pelas ruas festejando o carnaval que se aproxima. Muitas crianças seguiram o boi até certo ponto do bairro retornando posteriormente, outros, acompanhados por seus responsáveis, nos seguiram todo o trajeto, percorrendo vários quilômetros a pé, dançando e brincando.



Muitas pessoas no decorrer do percurso, que se encontravam em frente às suas casas, acabavam entrando e fechando os portões. Em uma das oportunidades que tivemos, nos aproximamos e perguntamos a umas senhoras que entraram rapidamente em suas casas, ao ouvirem e verem o boi se aproximando, o porquê de seu temor. Uma das senhoras nos respondeu “*tenho medo do boi*”, da figura do boi, e isto é um fato curioso de nossa tradição popular. Muitos de nossos personagens que florem a imaginação popular possuem características medonhas. O saci perêrê, a mula-sem-cabeça, o papa-figo, o homem do saco, a laúça, comadre fulôzinha, são personagens da imaginação popular que não são agraciados com o título de heróis ou benfeitores. Pelo contrário, assim como o boi é temido por muitos, outros personagens do folclore local são temidos por suas invocações mágicas e travessuras, como no caso do saci que dizem que quando entra em suas casas azeda o leite e assusta os bichos, “*ininha*” os cabelos das moças e bagunçam todo o recinto.

Existe de fato certo temor pelo boi em nossa “tradição” de “temer” nossos personagens folclóricos. Dificilmente algum desses personagens seria salgado pelas ruas como imagens significativas de nossa cultura popular. Mas além deste temor social que é incrustado na consciência coletiva, gerado pela figura do boi, ou a manifestação como um todo, existe um receio que é ainda agravante, constituído pela questão da violência, tema que será apontado em uma seção à parte.

O boi prossegue sua saga, e nós seguimos juntos nesta jornada. Mais e mais pessoas se juntam a brincadeira, outros desistem, mas os que saíram desde o início do percurso permanecem. São em sua grande maioria crianças e jovens.

O tempo inteiro existe uma disputa pelos instrumentos que são intercambiados, contra a vontade do diretor que, ora veste o boi, ora se preocupa com os carros por conta dos vários cruzamentos que passamos, ora brinca com as pessoas na rua que saem para ver o boi passar.

A troca de instrumentos não é muito bem vista pelo diretor, uma vez que, para ele, quem participa dos ensaios e dos passeios, deve ater-se ao seu instrumento para que no dia do desfile na semana de carnaval não saia nada errado, pois o quesito bateria vale pontos na disputa pelo título.

Havia um garotinho, louro, uns oito anos aproximadamente, que o tempo inteiro pedia um instrumento e outro. Muito curioso, tocava o tarol, mas queria aprender a tocar todos. Como não possuía muita desenvoltura nos demais, pois o seu instrumento era o tarol, sempre ouvia reclamações do diretor. Mas bastava este se despistar que lá estava ele, pedindo, implorando por um tambor. Alguns dos instrumentistas, às vezes, negavam-lhe, mas, depois de tempo e quilômetros percorridos, onde o cansaço era incansável, cediam o tambor para a alegria dos olhos cintilantes do pequeno, impulsivo e curioso garoto.



Em determinados momentos até mesmo eu tive a oportunidade de tocar um pouco a zabumba. Por ser músico e por estar ali observando a célula rítmica, complexa por sinal, não tive muitas dificuldades para me adaptar. Mas, devo confessar que se trata de uma pulsação rítmica distinta de tudo. Possui uma “intencionalidade africana” no que diz respeito a compassos compostos em seis por oito, mesclado por uma batida no tarol que muito lembra alguns ritmos pernambucanos como o frevo. É uma mistura bem interessante e de difícil apreensão, pois, como em boa parte dos ritmos brasileiros, possui um desenho sincopado em uma pulsação rápida e forte. Mais adiante, em um capítulo a parte, teremos a oportunidade de descrever melhor a musicalidade do boi.

Outro fator interessante eram os olhos atônitos da população. Uns olhavam com certo receio e desprezo. Outros se aproximavam, dançavam, chamavam seus filhos para prestigiar o boi, ou, nas próprias palavras deles, “*prestigiar o nosso folclore, nossa cultura local*”. É interessante observar as várias reações do público. Uns se escondem, outros entram e participam da brincadeira. Existem aqueles que dão dinheiro como um modo de “ajudar” o boi e os garotos que ali estão. E é realmente necessário muitas vezes um pouco de ajuda. São crianças e jovens que saem andando, alguns descalços por quilômetros, sem nenhum tipo de estrutura e comodidade. Como fui com uma mochila e uma garrafinha de água mineral, logo percebi que nenhum deles tinha água para beber, como tampouco tinham dinheiro para comprar. Sempre que passávamos por um mercadinho, venda ou bodega, eu comprava água, refrigerante. Em um dos últimos bairros que visitamos, havia uma casinha muito humilde que vendia “din-din”. Como cada um custava vinte e cinco centavos foi uma festa de “din-dins” para a molecada. Ali mesmo, por ocasião de conhecidos de uns dos instrumentistas, também foram recompostos os suprimentos alcoólicos.

É fato que se trata de uma festa totalmente popular, de pessoas de baixa renda sem nenhuma estrutura para suportar quilômetros de uma jornada debaixo de sol forte, tocando e carregando materiais e instrumentos. É um esforço descomunal para brincar e levar a brincadeira a todos.

Depois de horas caminhando e tocando, alguns já davam demonstração de cansaço e esgotamento. Alguns me mostravam as mãos calejadas, algumas sangrando pelo esforço repetitivo do toque do boi. Quando toquei por alguns minutos a zabumba, senti um cansaço enorme após meros minutos. Fiquei então a imaginar o que seria de minhas mãos após horas a

fi. É fato que se trata de um trabalho árduo que exige resistência física e muita força de vontade de levar o nome do boi e da cultura local para os demais bairros.

Reabastecidos e munidos de novo ânimo e disposição, reanuda-se a caminhada de volta a casa. Durante o trajeto de volta, atravessando a BR 230, nas proximidades do Casa de Shows e Eventos Sapazzio e do Motel OK, no bairro do Itararé, alguns dos brincantes, algumas crianças e jovens, arriscaram-se a “pegar” algumas mangas que estavam dependuradas em uma casa. O diretor, observando a cena, elevou o tom da voz e disse: “*esse pessoal não nos pertence*”. Existe de fato uma problemática que permeia os bois, principalmente na questão da violência que será mais bem abordado mais adiante. Quando o boi sai à rua ele “arrasta” uma série de pessoas que querem brincar, mas também outras que querem se aproveitar da ocasião para praticar pequenos furtos, até mesmo vingança. Tratando deste episódio especificamente, quando o diretor mencionou para os brincantes que estavam de fato “fazendo” o boi, tornando possível a brincadeira, que aqueles outros ali que estão badernando não os pertencia, trata justamente da problemática citada. Se um boi passa e você tem seus frutos afanados, a lógica é que você culpe o boi, generalizando a todos, desmerecendo todo um trabalho cultural e artístico. Atos como este acabam generalizando um discurso proferido pela sociedade e pelos órgãos policiais de que todo boi bumbá se trata de arruaceiros e baderneiros, generalizando e desqualificando toda uma gama de trabalhadores e crianças.

Mas o que culminou em um desentendimento não foi o furto em si, mas o fato de ao atravessarem a pista, alguns dos jovens começaram a atirar mangas uns nos outros. O resultado disto: uma das frutas quase atingiu uma senhora que passava pela rua. Ouve um furor entre os brincantes solicitando uma atitude, uma providência por parte do diretor. Rapidamente ele cruzou a rodovia, pois estava reparando nos carros que a cruzavam constantemente, cuidando das crianças da bateria e acompanhantes do boi, e principalmente no jovem que conduzia o boi, pois o mesmo possui pouquíssima visibilidade debaixo de todo aquele emaranhado de alumínio. Andando rapidamente conseguiu alcançar os jovens perturbadores. Ele gritou quase histericamente com eles, repreendendo com efusividade suas ações, dizendo-lhes que aquele ato não condizia com o seu boi, nem e com a sua brincadeira. Os jovens se sentiram encurralados ao perceberem que ele falava em nome de todos ali presentes.

E se tratavam de jovens da comunidade que o conheciam e estavam seguindo o boi todo o trajeto, desde a concentração. Eram amigos de vizinhança, mas haviam praticado atos que iam de contra a filosofia da brincadeira, do caráter lúdico do boi.

O espaço da rua ocupado pelo boi é um espaço de liberdade. A rua como o lugar da reminiscência de certas práticas e relações de compadrio, da extensão de nossas casas e relações de parentesco (DA MATTA, 1997) também é o espaço do boi enquanto comunidade e manutenção das relações entre os sujeitos desta. A rua diferencia-se da avenida no dia do desfile por ser a brincadeira e não a padronização. A liberdade e a disposição à brincadeira “sadia” sem as normas a serem cumpridas. Na Avenida Severino Cruz, ao contrário da rua, é a rigidez, momento pelo qual tantos ensaios e preparativos se fazem lógicos frente ao esforço promovido durante meses. Momento que a comunidade não mais participa da brincadeira, pois se encontra separada por um cordão de isolamento. O povo, a comunidade que tanto brincou o boi pelas ruas, encontra-se separado do boi para não prejudicar seu desfile em busca do título. Desfilam apenas aqueles escolhidos, os melhores instrumentistas e dançarinas com todo seu aparato, roupas, figurinos, carros alegóricos. O dia do desfile é o dia em que a comunidade é isolada do boi que a representa, mas que dele não perde seu vínculo. Os que brincavam ficavam, naquele momento, torcendo, gritando, dançando e aplaudindo o empenho de seu representante na avenida.

Dançar o boi

O boi, apesar de construído em alumínio, possui um peso que aumenta à medida que o cansaço proporcionado pelo esforço dos movimentos bruscos e da dança que o conduz sacrifica as pernas e braços do brincante, fazendo-o cambiar o traje de acordo com o espaço percorrido, ou tempo em que o brincante se encontre vestido.

O boi assume a personalidade do brincante que o veste. Assim que ocorre a troca de brincante, o boi assume uma personalidade totalmente distinta. Os mais jovens buscam movimentos mais rápidos e bruscos, com movimentos de pés que lembram danças típicas da região Nordeste: baião, xaxado, coco. À medida que o álcool é consumido em cada passada, em cada metro percorrido, o boi ganha novas dimensões comportamentais, assim como o cansaço promove também uma queda de rendimento.

O dono do boi, quando veste seu próprio boi, diferencia-se gritantemente dos demais. Quando retirava a vestimenta, ele de mim se aproximava e dizia: “*o boi tem que brincar com as pessoas que estão aqui pra nos ver*”. Enquanto os mais jovens buscam nos movimentos mais ácidos e imponentes a afirmação e a estética, a desenvoltura da dança do boi, o dono busca a interação com o público, motivo pelo qual o boi existe, para ser apreciado e convidar as pessoas para a brincadeira. Alguns brincantes diziam: “*tá vendo aquele ali de camisa verde... ele sim sabe dançar*”, uma forte alusão a um dos brincantes que dançava com bastante potencial. O dono do boi “sempre” recriminou os mais jovens por seus movimentos bruscos e agitados, enquanto ele busca na interação com o público observador a essência da brincadeira. Mas há aqueles que sabem tanto interagir com o público quanto ser agressivos, afastando curiosos e desafiadores de sua força.

O boi é conduzido em certos momentos por possuir pouca visibilidade debaixo da armação. A visão do brincante se restringe apenas a uma pequena abertura na parte frontal, debaixo do pescoço do animal. Enquanto ele rodopia, avança e retrocede em sua dança, outros brincantes, principalmente o dono, ficam atentos para que o dançarino não caia em algum buraco pela rua, ou sofra atropelamento pelos carros e motos que em demasia cruzam com a brincadeira. Em outros momentos, e este é quase de exclusividade do dono, o boi é puxado para que pessoas com crianças de colo possam tocá-lo, apreciá-lo, ou até mesmo oferecer dinheiro ou bebidas alcoólicas. Muitos são os que consomem bebidas pelos bares e em frente às suas próprias casas, clamando para que o boi por ali passe e que eles possam nele um pouco brincar.

O boi não é de exclusividade dos brincantes da agremiação e das pessoas das comunidades que ele representa. Apesar de nem todos poderem dançar o boi, muitos outros brincantes de outras comunidades também o dançam, mas apenas com a conviência e consentimento do dono que muitas vezes os conhecem. Os que podem dançar o boi geralmente são os mais experientes, no caso dos que vêm de fora. No caso dos pertencentes da agremiação, apenas alguns tem a permissão de dançá-lo. Neste caso há uma separação dos papéis dentro da brincadeira do boi. A distribuição e disposição dos instrumentistas e dançantes obedecem a uma hierarquia.

Na avenida a brincadeira se torna séria. Coreografia, passos ensaiados e diferenciados enchem os desfiles. Os passos das dançarinas se assemelham mutuamente. Não há uma coreografia definida, mas dançam dentro de um mesmo estilo que celebra a diversidade e a

multiplicidade de influências da cultura campinense. Essas dançarinas são, em geral, crianças ou jovens que participam como “alas” da agremiação. Algumas crianças são muito jovens “nem as fraldas nem as chupetas foram ainda tiradas”. Nesses casos, as mães, ou responsáveis, acompanham, ora dançando, ora apenas cuidando para que nenhuma criança se machuque (principalmente quando se aproximam do boi) ou prejudique a apresentação, pois algumas se perdem nas brincadeiras na avenida, se divertindo na passagem do boi. Para estas a avenida e a rua não se diferenciam. A finalidade é se divertir.



Foto de um brincante de apenas dois anos de idade. Ao lado uma mãe segura a brincante já cansada.



porém o único obrigatório na avenida durante o desfile é a figura do pajé, de acordo com as normas da associação.

O Pajé, responsável pelo ressucitação do boi, dança com desenvoltura passos de “caráter indígena”. Sua desenvoltura é mais teatral e busca a similitude com os gestos indígenas portando seu arco e flecha, chocalho ou lança. São passos sempre avançando para frente com uma passada longa seguida de uma mais curta, sempre dentro do ritmo frenético da bateria. Os demais índios também seguem a mesma coreografia,



A sinhazinha dança comedidamente, como uma senhorita galante deve se portar. É de longe a mais contida em seus movimentos. Impunha sua sombrinha e gira levemente sua saia de anáguas constituindo fluidez e leveza em seus movimentos. Não possui uma dança específica, apenas busca construir um leve movimento estético.

O Mateus, aquele que de acordo com o enredo é quem mata o boi, dança abruptamente. Com seu chicote e apito ele tange o boi, às vezes com o auxílio dos cavalos-marinhos, representando os vaqueiros, pela avenida. Ele dança afrontando o boi e sua força bruta de animal arreado. Avança e recua. Engana e despista o animal com movimentos fortes e seguros. Tampouco se pode dizer que o Mateus dança o boi em termos de coreografia. Ele o conduz, o controla, tange pela avenida. É um dos personagens que mais se movimenta além do boi. Ele e o boi possuem íntima relação na conformação da desenvoltura da apresentação. Eles constituem o elemento principal, tanto do enredo quanto do desfile. Em muitos momentos, nas cadências da bateria, não era possível discernir se era a bateria que puxava o ímpeto dos dançarinos, ou se eles, ao girarem e pelejarem na avenida puxavam a bateria. Este efeito confuso se torna exuberante quando feito de modo natural e confiante.



Foto do momento do “enfrentamento” entre o boi e Mateus. Domingo do carnaval de 2010.

O fazendeiro, assim como a sinhazinha, percorre o trajeto de modo comedido empunhando uma espingarda “suvaqueira” com todo seu ar esnobe típico dos coronéis da época colonial e açucareira.



Foto do fazendeiro

A Catirina possui uma especificidade. É o único personagem feminino no qual um homem entra travestido de mulher, assim como é o único que pode fazê-lo dentro das normas da associação. Ela é a mais desinibida. Brinca com o público, faz palhaçadas, levanta a saia e mostra suas roupas de baixo. Não dança nem possui coreografia, apenas brinca o tempo todo. Possui uma liberdade que os demais não possuem. Vai à frente da agremiação, depois volta até onde se encontra a bateria, geralmente disposta ao final da agremiação. A descrição de tal personagem feita por Câmara Cascudo (1974) é de extrema similitude com o que podemos presenciar na Avenida Severino Cruz em Campina Grande.



Foto de uma das várias Catirinas que desfilaram. Em geral são homens fantasiados de mulher.

As Indumentárias

As roupas são confeccionadas nas próprias casas dos diretores e donos dos bois. As famílias, em geral mulheres que são costureiras por profissão ou que simplesmente sabem costurar, ficam na incumbência de confeccionar as fantasias que brilharão nos desfiles. Algumas roupas são bem simples, como as dos papangús, por exemplo. São lençóis, cortinas velhas, toalhas de mesa que são remodeladas para se tornarem uma fantasia de papangú. Algumas vezes uma máscara é incorporada à fantasia chegando a espalhar o pavor e o medo entre as crianças.

Os cavalos-marinhos mais simples são meramente uma câmara de ar de pneu pendurada à cintura do brincante por cordas ou elásticos. Tecidos coloridos revestem o brincante encobrendo a câmara que, na frente, possui uma cabeça de cavalo que pode ser confeccionada de diversas maneiras: papelão, tecido, plástico, resina, fibra de vidro. Um chapéu de vaqueiro é muitas vezes incorporado à fantasia trazendo o cavalo-marinho para as teias da ressignificação local do personagem. O cavalo-marinho neste caso pode se confundir com a figura de um peão que tange o boi no momento do desfile, tendo cuidado para que ele não se perca pelo caminho. Pudemos reparar que alguns brincantes possuíam um apito. O apito pode representar o berrante que os vaqueiros utilizam para conduzir a boiada. O mesmo é utilizado pelo dono do boi para conduzir, nos ensaios e no próprio desfile em dias oficiais, o andamento da bateria, assim como do próprio boi.



“Seu Duda” em sua oficina dando vida aos seus personagens.

O boi, a sinhazinha, os índios e o fazendeiro possuem fantasias mais bem elaboradas. O boi, enquanto fantasia, possui uma estrutura que pode variar desde madeira, o que o torna demasiado pesado para o brincante, até o alumínio, material cada vez mais usado por questões de comodidade, leveza e resistência, ou até mesmo de canos PVC muito utilizados na construção civil. Pode-se dizer sem medo de errar que o boi é o mais complexo adereço. Desde os primeiros bois que saíam às ruas apenas com o intuito de brincar, muito foi modificado em sua estrutura em termos de desenvolvimento tecnológico e de experimentação com novos materiais. Alguns bois na avenida chegaram a soltar fumaça pelas narinas, outros pequenos fogos de artifício pelos chifres em uma demonstração da evolução técnica e criativa dos brincantes.

A armação de alumínio em forma de corpo de boi é revestida por materiais de diversos tipos, variando de acordo com as limitações financeiras e apreciações estéticas. Espuma, tecidos de diversos tipos, mas sempre muito vistosos e coloridos, fitas dependuradas que brilham e que se encontram dispostas pela cauda, chifres e pela extensão do corpo dão o ar da graça estética do boi. A cabeça em geral é feita de resina, assim como os chifres, mais leve e resistente. Alguns chegam a abrir a boca através de sistemas mecânicos simples, mas que produzem um interessante efeito visual.



A sinhazinha, o fazendeiro e os índios são fantasias típicas que caracterizam a época colonial. As roupas são caras, pois há um dispêndio enorme de tecidos e de penas, e estas são dificultosas por questões de legislação do meio ambiente. Algumas penas, a unidade, podem custar muito caro extrapolando e muito os recursos disponíveis para a confecção do desfile. Vale frisar que os recursos dispostos pelos órgãos públicos de longe não conseguem suprir a demanda das agremiações. Só o processo de construção da figura do boi já chega, muitas vezes, a extrapolar o dinheiro disponível.

Entre os vários quesitos que são julgados na avenida, e dentro das reuniões da própria associação, as indumentárias são as que mais passam pelas discussões entre brincantes e diretores associados. As roupas e adereços enquanto quesito para julgamento são disputadas em noções estéticas, de bom gosto, de esmero e cuidado, pois se tratam de mãos de costureiras. Bois mal fantasiados, indumentárias com tecidos baratos que se despedaçam pela avenida, são mal vistos, tanto pela comissão julgadora, quanto pela associação e pelos brincantes e diretores de agremiações. As roupas e trajes, fantasias e adereços são a marca da estética da festa. As fantasias e adereços são os quesitos que mais pesam no momento do julgamento.

De acordo com o regulamento da associação, as roupas e fantasias devem obedecer a requisitos mínimos de homogeneidade. A bateria, com seus instrumentistas, deve vir para a avenida fantasiada, padronizada de acordo com as cores e proposta estética da agremiação, podendo ser descomputados preciosos pontos, ou até mesmo a desclassificação da mesma em

caso de descumprimento. Os índios, por exemplo, e principalmente o pajé, que acompanham os desfiles dos bois (neste caso apenas em alguns bois, pois nem todos trazem o pajé ou outros índios para a avenida, o que acarreta em uma perda significativa de pontos) são obrigados a trazerem à avenida um mínimo de adereços que os identifiquem enquanto tais.

A vestimenta da sinhazinha é de longe a mais cara por se tratar de um vestido longo, de anáguas, que representa o período colonial. São sucessões de tecidos bordados, saias e saiotes minuciosamente confeccionados e costurados com muito melindre. Luvas brancas de algodão, um chapéu de época enfeitado com plumas ou outros adereços brilhantes, botas de cano alto brancas ou pretas, ou às vezes na cor da vestimenta combinando, e uma sombrinha também combinando com o restante da fantasia encerram o conjunto da onerosa roupa da sinhazinha.

Entre outros personagens que são inseridos na brincadeira está o “morto carregado”, uma bem humorada fantasia que reúne inteligência e criatividade. Trata-se de uma vestimenta que leva acoplado um boneco que dá a sensação de que é ele quem carrega o brincante. À frente leva o tronco de um boneco confeccionado em fibra de vidro que é amarrado à cintura do brincante. Atrás leva as pernas do boneco, também amarrado à cintura. O segredo da ilusão de ótica que faz com que pensemos que é o boneco quem carrega o brincante está na disposição das roupas. Ao vestir tal fantasia, esta se divide em duas partes. A parte da frente que leva o boneco curvado amarrado à cintura do brincante é a mesma (da mesma cor e tipo) que veste as pernas do brincante, dando a sensação de que o boneco está de pé, carregando o brincante. Enquanto este veste a parte de cima, do tronco, da roupa com as mesmas cores das pernas do boneco, findando em uma muito bem elaborada e humorada fantasia. Este personagem está presente apenas em algumas agremiações, não sendo sua inclusão ou falta computada pela comissão julgadora.



Foto do personagem “morto carregado”. Inventividade na brincadeira do boi.

A hierarquia da brincadeira

O boi é a figura principal da brincadeira. É ele que interage com o público, avança sobre ele ferozmente e se aproxima, amansado pelo seu dono, de crianças de colo e dos que oferecem alguns trocados. Os tambores também seguem uma hierarquia. As zabumbas vão à frente, os tarois logo em seguida e por fim os repiques, todos em linha atrás do boi. Os instrumentistas seguem com seus respectivos instrumentos, sendo cambiados apenas em momentos de cansaço, ou quando algum dos brincantes solicita, pois a brincadeira é de todos. Instrumentistas de outros bois e de outros bairros também entram na brincadeira, tocam e dançam.

O dono carrega um apito que dá o momento de parar ou de iniciar o som dos tambores. Ele também conduz o boi que, muitas vezes, não consegue ver, mas ao som do apito sabe se deve recuar, avançar ou parar. Todos seguem o apito aos comandos do dono.

O boi é o único que “pode” sair de controle, neste caso nos referimos ao momento em que está pelas ruas, até mesmo do dono. Muitas vezes ele “ataca” (avança seria o termo mais

apropriado) o próprio dono, dando-lhe chifradas que são desviadas pelo mesmo (mas nunca de forma violenta ou agressiva, e sim em tom de brincadeira, porém com seriedade). Mas, ao som do apito, ele deve obedecer cegamente aos comandos dele.

A zabumba é quem puxa as paradas e os breques da bateria, mas apenas depois da ordem do apito, da vontade do dono que, muitas vezes, não é respeitada por falta de comunicação e organização, o que o leva às reclamações e aos impropérios.

O caminho a ser seguido pelas ruas é também de ordem do dono do boi, ou de outros brincantes mais antigos que dirigem a brincadeira pelas ruas mais animadas e que possuam mais gente.

São basicamente homens que constituem a brincadeira. Entre dançantes de boi e instrumentistas não foi possível apreciar nenhuma mulher durante os passeios. A estas restam apenas as danças e personagens como a sinhazinha, algumas que se vestem de índias acompanhando o pajé, ou simplesmente dançam nos desfiles por pura diversão, mas sempre vestidas segundo os trajes e cores que a agremiação traz à avenida. Durante os passeios pelas ruas, foi inexistente a participação das mulheres de forma direta. Sempre vão acompanhando o boi, mas nunca o dançam nem o tocam (tocar no sentido musical).

Às mulheres cabe o papel de costureiras e preparação dos enfeites das indumentárias. Algumas participam diretamente dando opiniões e conselhos aos seus companheiros donos de bois.

Apesar de haver um consentimento de que todos e todas podem brincar igualmente o boi, a divisão sexual das funções encontra-se clara na brincadeira. Por mais que nos discursos a igualdade pareça, é inegável a disposição dos cargos e funções de acordo com a idade e o sexo. O boi campinense ainda é um espaço muito masculinizado, tanto na forma abrupta de se dançar o boi, no consumo excessivo de álcool, como nas disputas enérgicas que desembocam na violência explícita em muitas das vezes.

O boi, a política e a mídia

As forças políticas estão permeadas em todos os setores institucionais e sociais da sociedade paraibana. Possuímos uma “tradição” que ainda remonta às antigas estruturas de dominação do patriarcado e da escravatura colonial. Os deveres políticos constitucionalmente

obrigatórios se tornam favores e até mesmo “bênçãos” para nosso povo acostumado à mesquinha e ao descaso com problemas estruturais e de infraestrutura.

A própria seca que mata milhares por ano, seja por desnutrição, sede, fome, epidemias, se torna, nas mãos de políticos astutos, indústrias que rendem milhões em desvios de investimentos destinados a sanar tais problemas sociais. Um político que simplesmente cumpra com suas obrigações para as quais foi eleito é tido como “santo”, “homem de fé” e generoso.

Como visto anteriormente sobre a questão da institucionalização do folguedo do boi campinense, tal processo não consubstanciou-se sem o aval destas forças políticas, ou, melhor dizendo, da “politicagem”.

Qualquer passo que seja dado pela sociedade em termos de tentativa de organizar-se enquanto instituição ou associação passa por todo um processo jurídico-legal-burocrático necessário ao funcionamento e controle por parte do Estado. Para que a associação receba os investimentos a ela destinados não basta apenas um elo institucional ou burocrático, mas um árduo processo de negociação. Com isto quero dizer que, apesar de ser um acordo firmado frente aos poderes politicamente legitimados, apesar dos contratos firmados entre as partes interessadas, os diretores da associação, em muitos casos, necessitam da arma da politicagem para receberem os tais recursos. Ou seja, mesmo um acordo pré-estabelecido burocraticamente necessita de informalismos, de relações de compadrio e camaradagem.

Relataremos alguns dos aspectos que foram narrados pelos brincantes mais veteranos que darão um pouco de cor às afirmações acima.

Por se tratar de um evento criado a poucos anos, década de 1990, através de um esforço do político Damião Feliciano, no intuito de resgatar a força do carnaval de Campina que passava por momentos difíceis depois de décadas de sucesso (de 1920 a 1964), cria o “Carnaval dos que Ficam”, termo este cunhado em resposta ao enfraquecimento do carnaval da cidade frente à migração em massa às praias da capital João Pessoa em períodos carnavalescos. O crescimento da cidade de Campina, a melhora das estradas e a diminuição do tempo da viagem até a capital, deram aos campinenses a possibilidade de preferir as praias a ficar na cidade³⁷.

³⁷ Algumas destas informações foram recolhidas em http://cgretalhos.blogspot.com/2010/11/reminiscencias-dos-antigos-carnavais-de_3592.html

O político em questão acaba trazendo o carnaval de volta à cidade com ares de resgate da tradição carnavalesca. Contudo, seu intuito não foi consolidado uma vez que o carnaval dos que ficam se tornou, ao invés de uma festa da população da cidade em geral, uma festa da periferia, daqueles que ainda não possuíam recursos para as viagens à capital.



Mas os primeiros carnavais dos que ficam não eram na Avenida Severino Cruz, e sim no centro da cidade, na Rua Maciel Pinheiro, centro comercial de Campina Grande. A festa foi posteriormente retirada dali por conta das várias reclamações dos comerciantes (esta informação foi dada pelos próprios brincantes) pela sujeira, urina e arruaças promovidas por muitos foliões, sendo depois transferida para a Avenida lateral do Açude Velho. Porém esta informação contrasta com a trazida por uma entrevista realizada por Oliveira (2009) com o Ex-Diretor do Museu Histórico de Campina Grande:

Reza a lenda que tamanha era a alegria, tão grande era a folia em dias de carnaval, e os foliões se atiravam do primeiro andar dos casarões da rua Maciel Pinheiro em cima das montanhas de confetes que se formavam, numa chuva que parecia não ter fim, ou escalavam as paredes pelos quilômetros de serpentina que eram jogados lá de cima.³⁸

A partir daí, o carnaval passa por um período de esquecimento, sendo alavancado pelo melindre político do então candidato Damião Feliciano.

A festa se torna uma espécie de massa de manobra política, uma vez que Damião concorria às eleições na época. Reunindo alguns relatos de brincantes mais veteranos,

³⁸ Entrevista de Walter Tavares. Ex-Diretor do Museu Histórico de Campina Grande (Oliveira, 2009).

podemos perceber que o nome de Damião Feliciano aparece como uma espécie de “*salvador do carnaval*”, pois foi o “*único que se preocupou em resgatar o carnaval que estava se perdendo*”. Contudo, apesar do reconhecimento do esforço promovido pelo político, muitos veem criticamente este envolvimento, em demasia, da festa com as forças políticas tempos depois.

Nesta mesma época é criado a Micarande, um esforço promovido pela Prefeitura Municipal no intuito de tornar o carnaval de Campina Grande um evento incluso no calendário nacional turístico, como também trazer investimentos para a cidade em épocas carnavalescas (OLIVEIRA, 2009). O carnaval de Campina passa então por uma reformulação no que concerne ao ensejo político e empresarial de que suas atividades folclóricas e festivas tenham rendimento e lucratividade. Em sua dissertação de mestrado, Carla Dantas Oliveira, analisa os processos de construção identitários e das disposições políticas e midiáticas, assim como os processos históricos que circundaram o Bloco da Saudade, bloco carnavalesco de longa data da cidade de Campina Grande. Em seu trabalho ela aponta as discontinuidades ao longo da história, processos de transformações econômicas e políticas que trouxeram novas reelaborações simbólicas e identitárias das expressões festivas e folclóricas campinenses (*Idem*). Neste sentido tanto o processo de criação da Micarande quanto do Carnaval dos que Ficam passam por uma mesma lógica mercadológica e política. Passa pela noção de reelaboração simbólica e ideológica que traz como pano de fundo o resgate das tradições folclóricas locais por via de uma reformulação modernizante. O carnaval campinense, a mídia, os empresários e os poderes públicos se voltam para a Micarande como ponto nodal turístico e lucrativo. Os bois, assim como os blocos tradicionais e demais manifestações da época em questão, são ofuscados por uma festa que se quer grandiosa, que se quer inserida entre as grandes “micaretas”, carnavais fora de época que se espalham por todo o Nordeste.

*Nem só de axé music vive o carnaval fora de época de Campina Grande. Aliás, a mistura de ritmos sempre foi um diferencial da Micarande em relação às demais micaretas do país. Nos quatro dias de festa, em Campina Grande, os foliões podem brincar também no ritmo do frevo e das marchinhas dos antigos carnavais, graças à participação dos blocos Zé Pereira e da Saudade, que resgatam o carnaval de rua, ou, o carnaval tradição.*³⁹

³⁹ (Diário da Borborema – Campina Grande, 03/04/2005. Título da matéria: É folia, é festa em Campina Grande). Oliveira (2009).

No carnaval de 2010 tive a oportunidade de presenciar uma faixa escrita em agradecimento ao político em questão por ser o fundador da festa. A faixa era do ano anterior, mas foi-lhe rasgado o último número para que pudesse ser usada no ano seguinte. Esta faixa estava dependurada em um caminhão que servia como uma espécie de palanque e de distribuidora de lanches.

Em certo momento da festa as pessoas que ficavam em cima do caminhão, políticos, patrocinadores e alguns organizadores, iniciaram a distribuição de saquinhos de pipoca e refrigerante aos foliões. A cena presenciada se assemelhava a um circo de horrores político e ideológico, em que pessoas se acotovelavam e se empurravam em troca de pipoca e refrigerante, sob o olhar de desprezo baixo um sorriso sarcástico dos muito bem arrumados senhores e senhoritas em cima do palanque improvisado. Estava claro o intuito daquela encenação que se assemelha e muito aos showmícios feitos na cidade de Campina, onde, por trás dos caminhões palanque, sanduiches e refrigerantes eram distribuídos à população. O bom e velho pão e circo romanos.

Todavia, tais fatos de “politicagem” não são exceções dentro das relações institucionais da cidade em questão. Ao estudar o São João de Campina Grande, Elisabeth Andrade Lima expõe o modo como as forças políticas instituídas promovem a festa como um prolongamento de seus esforços políticos e de suas próprias personalidades (ANDRADE LIMA, 2008). Em seu estudo ficam claros os esforços promovidos pelas maquinarias político-ideológico-midiáticas em construir uma festa representativa da identidade local. A festa junina nasce e cresce como uma criação política em discursos de autenticidade e tradicionalidade, resgate das raízes identitárias do povo campinense. Todos os políticos promotores de grandes transformações da festa foram, e ainda são julgados por suas iniciativas, cujos melhores são os que promovem festas ainda melhores que as anteriores.

Todavia, ao contrário das faraônicas aberturas dos festejos juninos e de grandes eventos promovidos pela elite local, o Carnaval dos que Ficam não possui tal visibilidade por parte dos políticos. Os grandes discursos, a presença efetiva dos políticos e empresários em outros festejos de maior pompa são aqui depreciados. Tanto no carnaval de 2010, quanto no de 2011, a presença dos “padrinhos” da festa não aconteceu, fato este ironizado pelo locutor que implorava ao público que *“aplaudissem os políticos que fizeram questão de não aparecerem na avenida”*, estando eles nos eventos paralelos como o Encontro da Nova Consciência e no da Consciência Cristã.

Fica claro que existe este carnaval enquanto palanque virtual para os políticos que financiam a festa, mas que, em contra partida, não se fazem participantes. Seus nomes são constantemente anunciados pelo locutor em forma de agradecimentos nos intervalos entre os grupos que se apresentam no evento, intercalados com as ironias por sua falta de respeito pela despresença.

A presença da mídia em 2011 foi maior. Jornais e redes televisivas deram cobertura ao evento, contudo, sua aparição nos veículos de comunicação dos telejornais são rápidas, sendo os atos de violência, presentes na festa, mais enfatizados que a festa em si, deturpando a verdadeira imagem do evento. Tais telejornais que exploram a violência como salvo conduto de seus empregos e audiência, extraem e reduzem todo o evento a meros atos de atrocidades praticados por indivíduos que desrespeitam a calma da classe de “*gente de bem*”. Exploram a violência do carnaval local como sendo a única existente em toda a cidade. Entretanto, existem profissionais que percebem a importância do evento e dão credibilidade a todo um esforço promovido pelos brincantes e suas agremiações.

A questão da violência

Passados os anos, décadas, séculos, o boi sofreu grandes transformações desde seu sentido *original* até os dias atuais, mas sem nunca perder sua centralidade narrativa. Hoje a sociedade é completamente distinta da do início do século passado, tanto no caráter lúdico da brincadeira quanto no aspecto da receptividade social da manifestação, e uma delas é a violência urbana.

Atentados, crimes, vingança permeiam o evento campinense de maneira inegável. Os próprios donos dos bois se queixam demasiado no tocante à violência dentro dos desfiles e passeios. Ao saírem pelas ruas arrastando certa quantidade de pessoas, alguns se infiltram na tentativa de efetuar assaltos, furtos e roubos. Atos desta natureza são de fato correntes, mas que não dizem respeito aos verdadeiros brincantes. São pessoas com más intenções que se aproveitam da “confusão” criada pela grande quantidade de pessoas pelas ruas para agir no anonimato, mas que de maneira abrupta quebram o ciclo lógico estabelecido pela verdadeira intenção da maioria que é a diversão, a brincadeira.

Com uma narrativa demonstraremos a problemática da violência que luta para estragar a brincadeira. Faz-se uso da fala de alguns brincantes para contar os ocorridos de acordo com a fala narrativa em primeira pessoa por parte do pesquisador.

Durante o primeiro dia de desfile, que não correspondia ao dos bois do grupo especial, estava tirando fotografias das pessoas fantasiadas, que dançavam e bebiam cachaça à espera da hora do desfile. Era um momento de muita tensão. Havia muito policiamento na avenida, o que já indicava certo temor pela violência. Havia muitos bois que ensaiavam, esquentavam as baquetas e as baterias, cada um em seu lugar, “arruidados” de seus compadres e comadres dos bairros e comunidades que representavam. Era de fato um momento de tensão. Aproximei-me de um grupo que acreditava ser um dos primeiros que iria entrar na avenida, quando me deparei com um sujeito que dançava aos empurrões, cabelo louro pintado, e com um aspecto de “má intenção”.

Foi aí que ele se aproximou de um dos integrantes da bateria e o espetou bem no pescoço com um espetinho feito de bambu para churrasquinhos de carne que se espalham por toda a avenida. Desferiu um golpe rápido e preciso e saiu dançando do mesmo modo que chegou à roda da bateria. O rapaz que foi espetado ficou paralisado por alguns segundos sem entender o que havia de fato ocorrido. Levou a mão ao pescoço que iniciou a sangrar. Seus amigos tardaram alguns instantes para compreender o que de fato havia sucedido. Pararam de repente de tocar e todos que estavam em torno da batucada dirigiram suas atenções para o rapaz ferido. Ele foi rapidamente levado a uma ambulância do corpo de bombeiros que ali se encontrava, sendo socorrido e tratado habilmente.

O sujeito que havia espetado o rapaz, enquanto isso, dançava tranquilamente pela multidão quando foi abordado por dois bombeiros. Com os dois braços torcidos pelas costas, foi levado enquanto era esbofeteado por uma senhora gorda, morena, metro e sessenta mais ou menos. Creio que se tratava de uma parenta, conhecida, ou simplesmente alguém da comunidade que estava furiosa com o fato.

Os bombeiros hesitaram em levá-lo pelas ruas temendo um linchamento, preferindo passar pela parte da avenida destinada aos desfiles e que estava protegida por cordões de isolamento. Mas a ação pouco frutificou. Logo uma multidão ensandecida invadiu o local, golpeando, chutando e esmurrando o sujeito. Os bombeiros nada podiam fazer, pois eram apenas dois. Foi aí que o locutor, Zé Antonio, chamou desesperadamente a polícia para que

viesses em auxílio dos bombeiros em apuros. Daí em diante nada mais por mim foi visto. O que sei foi que o rapaz ferido encontrou-se bem depois de ser atendido pelos médicos.

A vingança estava efetuada. Os desfiles oficiais, na avenida, são muitas vezes usados como pano de fundo para atos desta natureza. A multidão tanto camufla como serve de testemunhos oculares das disputas entre sujeitos e entre as agremiações, comunidades, bairros. Existe um discurso de preconceito por parte até mesmo de pessoas que vivem na mesma condição de pobreza, mas que ao se referirem às outras pessoas de outros bairros sempre usam termos pejorativos como “*mundiça*”. A disputa entre eles vai além da disputa, muitas vezes, entre as agremiações.

É criada, portanto, uma imagem falseadora da manifestação. Os bois, quando saem às ruas, são recebidos muitas vezes por portas se fechando, pessoas correndo com medo, ou sendo ridicularizados pelos risos que “*mangam*” deles. São associados a assaltos, roubos, drogas, violência, vagabundagem, “*mundiça*”. São por isso abandonados, excluídos dos calendários culturais da cidade e dos veículos de comunicação.

Em um dos domingos de Janeiro de 2011, dia no qual vários bois saem pelas ruas da cidade festejando a brincadeira, a música e a dança, vários são os bois que não podem, em hipótese alguma, entrar em contato uns com os outros. Em alguns casos a polícia intervém e descobre, guardado dentro da armação do boi, armas brancas e de fogo. Em um desses ocorridos, um dos bois estava carregado com armas e se dirigia a um bairro considerado por eles como “*inimigo*”.

As disputas são frequentes nos dias oficiais de desfile na briga pelo título. Entretanto, essas rixas são trazidas de um universo muito maior e acirrado das ruas, dos guetos e intrigas. Casos de morte e tentativas de assassinato são frequentes dentro da história atual de bois que apenas refletem o brutal crescimento da violência urbana em nossas cidades.

A violência é um elemento incontestável no processo de desaparecimento de muitos bois, principalmente os bois *espontâneos*, os bois de rua puramente. O que antes era motivo de uma disputa saudável e lúdica, assim como foi descrito por muitos dos brincantes mais veteranos, se transformou em disputas territoriais, onde se abusa da violência aparentemente gratuita. As disputas, segundo os brincantes, sempre existiram. Bairros inteiros disputavam uns com os outros no intuito, não pela aquisição do título da agremiação promovida pela ACESTC, uma vez que nesta época a mesma não existia, mas disputava-se apenas a diversão,

observando-se qual boi era mais divertido, mais vistoso, mais animado, o que conseguia juntar mais pessoas e arrastá-las pelas ruas da cidade. O lúdico, a brincadeira se transformou em uma disputa que abusa da violência, em que os sorrisos são cambiados por sangue⁴⁰.

Mas deve ficar claro aqui que atos de violência não são frequentes e gerais. São casos isolados, mas que seu ímpeto destrutivo consegue usurpar os sorrisos tão almeçados das crianças em seus rodopios e danças.

A questão da violência, assim como a criação da associação, é um dos elementos que mais contribuiram para a diminuição da quantidade de bois bumbás na cidade de Campina Grande. Os mais veteranos, com certo olhar nostálgico, exalavam um ar vazio, de falta de sentido de continuarem a brincar em um boi que agora compete e não mais brinca. Um boi bumbá que não mais possui a liberdade de brincar pelas ruas das comunidades que o fazem viver.

Mas a violência sempre esteve ao longo dos anos presente segundo os brincantes mais veteranos. Em seus tempos nostalgicamente por eles narrados, existiam brigas e rixas, mas que, ao contrário dos dias atuais, eram resolvidos aos gritos, empurrões, xingamentos e no máximo troca de socos e pontapés. Contudo, a violência da época era encarada como parte da brincadeira que ora se transformava em coisa de adultos e que devia se resolver entre adultos.

A questão da violência está presente em nosso cotidiano. Ela é apenas um reflexo dos grandes problemas sociais pelos quais estamos passando. No trabalho de John Patrick Murphy sobre o cavalo-marinho em Pernambuco, podemos perceber que a violência também se apresenta como um elemento relevante. Entre os próprios brincantes de cavalo-marinho da Zona da Mata pernambucana, a violência aparece assustadoramente permeada no consumo excessivo de álcool, nas rixas entre grupos rivais. Todavia, ali existem elementos que agravam tal situação. Por se tratarem de trabalhadores do corte da cana de açúcar das grandes usinas da região, as relações entre patrões e empregados desgastam ainda mais uma possibilidade de brincadeira sadia e pacífica (MURPHY, 2008). Como essas relações são conduzidas por via de excessos e exploração da mão de obra, denúncias e críticas são muito mal vistas pelos patrões. Jagunços, pistoleiros e vinganças realçam o sabor de sangue entre os que querem brincar o cavalo-marinho na Zona da Mata pernambucana. Trabalhadores que

⁴⁰ A questão da violência extrapola os limites objetivados neste trabalho. São diversos os motivos e motivações que levam ao abuso da violência tanto por parte dos brincantes quanto por parte dos que brincam. O consumo excessivo de álcool, rixas e intrigas são levados ao estupro consubstancializando-se em atos de violência muitas vezes sem sentido e sem razão. A violência ultrapassa as disputas, vai além da brincadeira servindo esta apenas como pano de fundo para os crimes cometidos.

ousam reclamarem dos abusos a eles infringidos são perseguidos, punidos e até mesmo espancados por guardas armados (*Idem.*, p. 34).

No carnaval de 2011, em Campina Grande, o desfecho das comemorações das agremiações campeãs resultou de forma trágica, com uma pessoa morta em um confronto entre indivíduos que portavam armas de fogo. Confrontos desta magnitude já são presença constante entre os “participantes” dos festejos carnavalescos.

Esses embates são históricos e frequentes. Os brincantes mais veteranos relembram de carnavais do passado onde brigas e rixas sempre foram parte da paisagem carnavalesca da cidade. Contudo, o grau, o tipo e a quantidade da violência têm-se mostrado assustadores. Quando falavam de violência dos antigos carnavais, se remetiam a trocas de socos e pontapés. Na violência contemporânea podemos perceber um crescimento grotesco do uso de armas de fogo o que eleva o número de óbitos.

Para Gilles Lipovetsky, o processo de atomização do indivíduo, fruto da era moderna, cria um senso onde os sujeitos deixam de ser um meio para um fim exterior, passando a considerarem-se como fim último de si mesmos. Os sujeitos modernos minimizam o “outro” na forma de um desconhecido que pouco ou nada lhe importa, em um mundo onde a exterioridade é uma mera criação de um mundo individual (LIPOVETSKY, 1983). A perda de sentido trazida pela modernização, na consubstancialização dos direitos individuais e na criação de um senso de total liberdade dos indivíduos, traz consigo a desubstancialização do “outro” que se torna indiferente. O “outro” na visão do autor, perde seu sentido de exterioridade diante de um mundo já não tão dependente dos antigos elos sociais que moviam as antigas organizações humanas. A violência sem sentido, ao contrário da violência recíproca, como a vingança ou o sacrifício que possuíam grande importância para o manutenção das relações intergrupais, passa a ser uma violência sem sentido, onde o “outro” é aviltado por uma visão individualizada do mundo. A violência moderna se desfaz e se esfumaça na perda de sentido para si mesma. É desprezada sua brutalidade sem lógica social para a manutenção dos antigos laços sociais. Porém, ela se transformou e adquiriu novas formas e lógicas em um mundo conduzido pela liberdade atomizada (*Idem*).

Corroborando o autor, podemos perceber que a violência gerada, tanto nas comemorações quanto nas simples brincadeiras pelas ruas, se constitui e se ergue na total falta de sentido. Uma violência desagregadora que estraga a brincadeira e mata pessoas por motivos fúteis e sem razão. O boi caminha para novas transformações de sentido e

institucionais, cuja violência poderá ser a força motriz que acarretará em mudanças significativas na brincadeira e na própria noção do que venha a ser o boi bumbá de Campina Grande.

A violência está também presente no enredo do boi, na lenda contada e recontada tantas vezes e de tantas formas distintas. A vingança consumada pelo fazendeiro, dono do boi, pela morte deste infligida por pai Mateus, demonstra a busca pelo equilíbrio provisoriamente quebrado e que só pode ser restabelecido pelo pagamento que se retira da própria carne do primeiro agressor, neste caso, pai Mateus. A crueldade pela qual passa Mateus no ato em que o fazendeiro dele se vinga, demonstra a busca por uma lógica social que foi destruída. Uma dívida foi contraída e deve ser paga pela via da crueldade, da vingança, uma troca econômica simbólica na visão de Nietzsche (1991). A vingança se refere a uma troca, um processo de busca de equilíbrio entre o mundo dos mortos e o mundo dos vivos (LIPOVETSKY, 1983). Neste caso, a morte do boi só pode ser compensada com a morte do sujeito que cometeu o primeiro ato que desequilibrou as forças e pulsões energéticas que ligam ambos os mundos (*Idem*, p. 168).

Pensando a vingança e a honra como elementos fundamentais para a manutenção das forças que equilibram o mundo dos vivos e o mundo dos mortos nas sociedades antigas (LIPOVETSKY, 1983), podemos perceber que certas disposições sociais europeias antigas, que se erguem à base de disputas de força, execuções públicas, atos de vingança e de “lavagem” da honra, são recontadas no enredo do boi, em cada encenação que recria o mesmo processo de manutenção deste equilíbrio perdido. O enredo do boi possui, nesta perspectiva, íntima relação com os fundamentos antigos das sociedades europeias que possuíam (e ainda possuem, só que de maneira distinta e institucionalizada, centralizada no Estado como detentor unívoco do direito do uso da força coercitiva e da violência, símbolo das sociedades modernas) a honra e a vingança como elementos fundamentais para o estabelecimento da ordem e coesão social (*Idem*).

Se pensarmos a vingança como troca simbólica entre as pulsões agressivas humanas que se embatem visando o retorno ao ponto de equilíbrio natural (NIETZSCHE, 1991), o sangue de pai Mateus, ao ser derramado, restabelece o elo destruído quando este derrama o sangue do animal. Outra interpretação do folguedo do boi conta que pai Mateus tem seu corpo queimado e não chega a morrer. Nesta recriação do folguedo, todas as vezes que uma fogueira é erguida desde tempos imemoriais, pai Mateus é simbolicamente castigado pelo seu ato

infame. Ele nunca é perdoado, nunca o equilíbrio é restabelecido por completo, pois o primeiro agente que desequilibrou esta balança é eternamente castigado. O fazendeiro vingará a morte de seu boi eternamente. Já em outra interpretação, Mateus, ou Francisco, como é chamado no folguedo maranhense, não chega a morrer, mas sofre uma punição moral (desmoralizadora) diante de toda comunidade ⁴¹.

A vingança está presente em todos estes folguedos, recriações da narrativa mitológica. Neste caso não é a narrativa que prevalece como caráter homogeneizador que agrupa todos os folguedos dos bois do Brasil rumo a uma origem comum, como acreditavam os primeiros estudos folclóricos em nosso país, e sim o caráter catártico da vingança, o uso simbólico da violência para restabelecer um contrato que fora quebrado por um primeiro agente. A narrativa do boi se modificou e apresenta nos dias atuais, como demonstram os vários relatos e estudos feitos Brasil afora, desde Câmara Cascudo (1964), Mário de Andrade (1982), Cavalcanti (2007), Édison Carneiro (1974), infinitas interpretações e readaptações contextuais. Contudo, o que permanece é sua pulsão que emerge do ensejo social simbólico de se refazer um elo entre mundos dispostos e contraditórios que vivem em um limiar tênue de desequilíbrio constante. E é esta pulsão energética (NIETZSCHE, 1991) que busca eternamente equilibrar-se, que perdura em contextos e interpretações distintas nos vários recantos do país.

O carnaval 2011 e a participação observante

No carnaval de 2011 fui convidado a participar da organização da comissão julgadora. Tal convite foi aceito prevendo que a participação efetiva na organização do evento me traria possibilidade de observar participando diretamente dos festejos.

No domingo de carnaval, dia 06 de Março, estive, não mais na avenida junto aos brincantes diretamente, mas em uma espécie de palanque improvisado onde ficam a comissão julgadora e os diretores da associação. Não sabendo muito bem ao certo o papel a mim designado, cheguei cedo, às 16h30min, esperando informações a respeito de minhas funções. Logo chegou o corpo de jurados, o pessoal da cantina e diretores pouco a pouco. A avenida aos poucos se enche em um caos espremido pela falta das arquibancadas e de uma iluminação

⁴¹ Estas interpretações estão descritas no trabalho de Maria Laura Viveiros de Castro, *Tempo e narrativa nos folguedos do boi* (2007).

descente. Caixas de isopor com cerveja e água, carrinhos de churrasquinho e batata frita enchem as calçadas, disputando espaço com os foliões.

Quando cheguei uma banda de pagode fazia o aquecimento da festa, logo uma fanfarra de frevo continua a animação dos festejos. O horário é descumprido com atrasos que variaram entre uma a duas horas todos os dias, um castigo para os brincantes que iriam desfilar pontualmente às 18 horas, com crianças que ali chegaram andando, e tiveram que esperar por horas.

Dá-se início ao carnaval 2011. São feitos os agradecimentos políticos e as ironias por parte do locutor. O corpo de jurados o tempo inteiro dialoga comigo por questões de incompreensão do regulamento, por sinal confuso e pouco claro. Muitas das notas e quesitos julgados são avaliados ali mesmo, na hora, através do consentimento de todos.

Passamos horas esperando o início dos desfiles que principiam com o desfile dos bois do grupo de acesso e alternativos que não são julgados. Depois entraram os bois principais que disputavam o título, oito no total.

O consumo de álcool é comum nos bastidores do carnaval como também entre os brincantes. Alguns são punidos por entrarem na avenida consumindo bebidas alcoólicas, e muitas são as reclamações dos brincantes em dias posteriores por terem visto a comissão julgadora consumindo álcool também.

O regulamento, sua fragilidade e falta de especificações, dificulta e muito o trabalho dos quesitos a serem julgados. O tempo inteiro tivemos que negociar a forma como iríamos lidar com certas falhas ou limitações do regulamento.

Visto de dentro, em seu funcionamento interno, percebe-se que a associação enquanto instituição que visa à organização do carnaval dos que ficam, está imbuída de relações entre grupos que se sobrepõe às regras previamente estabelecidas.

Camaradagens e vendas são constituintes das relações internas que enternecem e fragilizam a proposta de organização séria e normativa da instituição. São o que Foucault (1992) chamaria de micro poderes, ou os campos sociais de Bourdieu (2007) que se estabelecem entre os meandros da instituição, que rastejam em acordos interpessoais e se desviam das normas em legitimações de atos através de discursos que promovem a constituição de poderes que irrompem os muros institucionais. Esses micro acordos perpassam as lógicas estabelecidas pela própria instituição. Os sujeitos que possuem institucionalmente seus espaços, campos de atuação dentro da associação, transitam entre

outros espaços e campos extrapolando suas especificações institucionalizadas. Essas “transições” não correspondem a um esforço de unificar e melhor gerir as funções institucionais, e sim demonstram um comportamento que busca a aquisição de privilégio entre grupos fechados na lógica do ganho pessoal.

Os demais dias em que desfilaram as Tribos Indígenas, Lauças, Escolas de Samba e Bonecos, transitaram com a mesma lógica do dia dos bois, objeto deste trabalho.

O fundamental aqui a ser apontado é o fato de que do lado de dentro as relações com os bois foi resfriada pela formalização de minha função dentro da associação. A avenida e os desfiles ficaram mais longe. Fui tratado como mais um dentro da organização.

Na quarta-feira de cinzas, dia 09, de Março de 2011, a apuração dos resultados foi tão intensa quanto no ano de 2010. As notas computadas agradavam a uns e exasperavam a outros que atiravam improperios e infâmias das mais variadas espécies. Foi de certa forma preocupante e chegou a ser agradavelmente engraçado. Cada nota despertava a fúria e ao mesmo tempo a alegria da agremiação rival. Um verdadeiro barril de pólvora.

A participação observante foi frutífera para perceber o modo como o carnaval é visto pelo olhar da associação e como os jurados e diretores gerem suas opiniões e atos intersubjetivos. Trocas de olhares e caretas anunciam o repúdio ou a aprovação de certas agremiações. Discussões são constantes, mas é principalmente no dia da votação que os ânimos se alteram.

Perceber como essas micro estruturas de poder fazem acontecer o carnaval para muito mais além de seus propósitos institucionais, daria um capítulo a parte, esforço dispendioso que não caberá nestas limitadas linhas.

Capítulo IV

MUSICALIDADE E IDENTIDADE

A descoberta da paisagem sonora dos bois

Todos os sons produzidos por uma determinada sociedade, sejam eles de qualquer tipo ou origem; os diálogos nas paradas de ônibus, os sons dos passos dos transeuntes pelas ruas, os sons dos veículos pelas vias públicas, os sons de automóveis, das motocicletas, dos carros-de-boi, os sons produzidos pelo ambiente natural inserido na cidade como o canto dos pássaros, o uivo de cães, o miar dos gatos pela madrugada adentro são considerados por Schafer (1991) como elementos sonoros com grande importância para a compreensão do que venha a ser uma cidade. Este autor afirma que através da compreensão da paisagem sonora (*soundscape*), inserida em uma relação entre espaço e tempo, é possível chegar ao conhecimento e a compreensão de sua identidade sonora.

Segundo Valente (1999), o nível de ruído produzido pelas maquinarias industriais e pelos motores de combustão interna tem muito a nos dizer em relação ao nível de desenvolvimento tecnológico e urbano de uma cidade, de uma civilização, assim como também o nível de desenvolvimento educacional e cultural dos seus habitantes.

De acordo com Otto Jespersen (1959), todos nós produzimos sons. Todas as nossas ações, as nossas máquinas e instrumentos de trabalho, a natureza que nos rodeia, as construções que edificamos, até mesmo as nossas ideologias políticas produzem sons.

Simmel (*apud* FORTUNA, 1999, p. 106) reconhece a importância de que “a partilha de um mesmo ambiente sonoro pode promover o sentido particular de coletividade, mesmo quando a consciência de sua unidade, assente em meios sonoros e auditivos, se revele bem mais abstrata que a conseguida em torno da comunicação oral e da fala”.

Se a paisagem sonora pode delimitar um espaço de convivência e de trocas partilhadas de uma mesma comunidade, pode-se entender que se fala em construções identitárias de pertencimento, “a identidade como sendo aquilo que se é” (SILVA, 2000, p. 74), como sendo o sentimento de pertencimento de um mesmo ambiente sonoro comumente partilhado.

A música enquanto manifestação cultural e individual, fornece elementos fundamentais para a percepção daquilo que somos como sociedade, indivíduos, identidade, porém, esta não pode ser encarada como um mero reflexo de nossas práticas em sociedade. A

música, neste sentido, não pode ser resumida às práticas condicionadas pelas estruturas e normas sociais como formas de representação de cunho alegórico de mitos, festas ritualísticas ou ritos de passagem. Desta forma, em se tratando de estudos e análises de cunho antropológico, não se pode ter a música como uma parte da superestrutura social condicionada pelas relações político-sócio-econômicas (BLACKING *apud* FINNEGAN, 2002).

Existe, entretanto, uma tentação ao superar este viés explicativo reducionista da música como sendo parte de uma superestrutura social, de uma manifestação cultural que reflete as condições materiais dos indivíduos em sociedade, que é o de percebê-la enquanto papel romanticizado de nossas vidas. Finnegan (2002), ao estudar a musicalidade dos Limba, comunidade que se encontra em uma aldeia em Serra Leoa, África Ocidental, atenta para o papel socializador da música dentro desta comunidade e sua função enquanto demarcadora de estruturas temporais e espaciais, assim como demarcando certas funções dos indivíduos dentro desta comunidade. Observando certos rituais, a autora percebeu o papel demarcatório da música, no sentido de ser uma manifestação simbólica que transcendia o espaço-tempo cerimonial, permitindo aos rituais sua função catártica nas “viagens” dos sacerdotes ao mundo espiritual, nas danças e ressoar de instrumentos que conduziam os participantes a um campo de significados simbólicos próprios daquela comunidade (*Idem*).

Entretanto, não é o mesmo fenômeno que se pode observar entre os brincantes dos bois de Campina. A música sim representa um universo simbólico próprio desta manifestação, porém não com o mesmo intuito observado pela autora na África Ocidental. A condição socializadora da música, sua demarcação territorial e identitária, estão presentes entre os brincantes do boi de Campina, porém com a inexistência de aspectos religiosos ritualísticos propriamente ditos. Todavia, não devemos descartar o fato de que na encenação do boi ocorre um ritual xamânico, no qual o boi é ressuscitado pelos poderes mágicos do xamã, ou pajé, após sua morte. O renascimento do boi simboliza o equilíbrio depois dos conflitos que levaram a captura de pai Mateus depois de matar o boi. Mas este ritual não faz parte do universo simbólico religioso dos brincantes, uma vez que ali se encontram, em sua maioria, católicos e até mesmo protestantes. O ritual presente na encenação do boi se refere à outra esfera simbólica puramente interpretativa, apenas como condição de perpetuar a história mítica, e não como um encontro entre os brincantes e seu universo simbólico religioso.

A musicalidade potencializa a relação dialética entre a estrutura sócio-econômica e a superestrutura, não podendo ser vista como reflexo daquela. Se o impulso transformador da sociedade pode ser impulsionado pela conscientização política de seus cidadãos, através da ação política contestadora, podem expressar suas insatisfações pela expressão artística. A arte aparece neste patamar como a voz contestatória de uma dita população ou comunidade. A musicalidade propiciada pelos brincantes, no caso do boi campinense, podemos afirmar, se expressa pela via da contestação, da busca por melhorias em suas comunidades e pelo reconhecimento por parte da sociedade de suas manifestações artístico-culturais. Esta expressão artística identitária aparece como reflexo de suas condições oprimidas e sôfregas, e é na musicalidade que se faz a contestação, a luta diária por melhorias em suas condições de vida, e não como um mero jogo entre espelhos que se refletem eternamente.

Durval Muniz Albuquerque afirma que a luta pelo reconhecimento de uma identidade só se faz pertinente quando existe disputa, quando existe a necessidade de se impor expressando aquilo que se é (ALBUQUERQUE, 1999). A manifestação artística pode expressar a necessidade de impor-se enquanto sujeito pertencente de uma determinada comunidade, como expressão real das condições reais dos indivíduos. Aparecendo como imposição do que se é, a música retrata não apenas uma condição material de existência, mas também uma necessidade, uma urgência política contestadora e uma declaração identitária sócio-cultural.

O fazer música entre os brincantes de bois, neste caso, assume o papel de afirmação identitária através da contestação. Quando saem às ruas tocando, conclamando e espantando as pessoas, eles afirmam quem são. O som do ritmo frenético ao longe se escuta, dando início a um fechar de portas e janelas por parte de uns, como também a correria de crianças e jovens para observar o boi que passa. O som do boi delimita a ele mesmo em seu território. Espanta os temerosos e aguça a curiosidade dos que querem brincar.

Os bois não desfilam em qualquer rua. Por conta de disputas entre bairros e comunidades que se refletem, tanto nos bois de rua quanto nos bois de desfile; nos momentos de brincadeiras dos bois, estes não podem, ou não deveriam, passar ou brincar em certas localidades. Caso um determinado boi queira passar por determinado bairro, os responsáveis pelo boi averiguam se algum dos brincantes possui rixa antiga, chegando até mesmo a pedir permissão, sendo esta concedida ou não, para que o boi possa passar pelo bairro tocando. O fato de passar pelo bairro, mesmo possuindo rixa ou sem permissão, chega ainda a ser

permitido. O que se torna de fato uma afronta é passar tocando, clamando as pessoas à brincadeira. Neste sentido, a música, ou a sonoridade do boi é que invoca a dança, a provocação, a brincadeira, o temor, o medo e a alegria. Mesmo proibida sua passagem, o boi pode passar despercebido, pode ser tolerada sua presença silenciosa, levando ao entendimento de que é o ato de tocar que denota uma invasão territorial, uma vez que entoar sua musicalidade é decididamente conchamar os vários sentimentos que o boi faz atravessar em sua passagem pelas ruas. A musicalidade é a demarcação de território, é afirmação identitária e delimitação do espaço dos brincantes que ali passam, é a constituição da espacialidade sonora que provoca tantos sentimentos distintos e diversos. O som do boi é o romper do silêncio caótico da rua, é o toque de recolher para uns e o convite à brincadeira para outros.

Feld (1990) em seu livro *Sound and Sentiment* analisa a musicalidade dos Kaluli da Nova Guiné, não em seu contexto isolado, mas como algo que permeia todo um conteúdo social e individual. Observando festas cerimoniais, ele observou como o ambiente acústico constituído por canções apropriadamente elaboradas para tais ocasiões, causavam choro e até mesmo raiva entre os participantes ouvintes, um modo, segundo ele, em que as emoções e sentimentos individuais são compartilhados coletivamente entre todos os participantes. Os sons ali presentes representavam toda uma história que ressoa através de suas vidas musicalmente representadas (FELD *apud* FINNEGAN, 2003). Ao apresentar a contextualização entre paisagem sonora e o modo como as pessoas relacionam sentimentalmente aos sons emitidos, demonstra a relação intrínseca entre som socialmente produzido e elaborado, e o reconhecimento e reações emotivo-individuais.

A musicalidade campinense

A cidade de Campina Grande apresenta em seu bojo cultural-musical uma série de ritmos e cantorias, estes se apresentam muitas vezes em forma de aboio ou em forma de versos cantados, declamados, que conformam a paisagem sonora que os folcloristas poderiam atribuir como sendo típica desta região. Contudo, devemos perceber este universo musical como algo em constante mutação e transformação. O aboio, por exemplo, dificilmente é encontrado na cidade de Campina, sendo seu “habitat” exclusivo de áreas não metropolitanas. Em zonas rurais mais afastadas ainda se pode ouvir este tipo de cantoria, muitas vezes expressa em melodias tristes que denotam saudade e lamentos pelas intempéries, as quais os

sertanejos passam na luta pela sobrevivência em uma região de clima muitas vezes inóspito, e principalmente por sua falta de estrutura propiciada pela falta de humanismo e bom senso dos poderes públicos. Flaustino Rodrigues Vale documentou o aboio como sendo “um canto monótono e plangente, próprio dos boiadeiros quando conduzem as grandes manadas através do sertão”. Explicita o autor que, ao escutá-lo, não se pode deixar de fazer uma viagem até os confins do interior do Nordeste, trazendo uma sensação nítida da alma fora do corpo, da vida depois da morte (VALE, 1978).

O trovão, herança dos colonizadores europeus, ainda pode ser ouvido pelas ruas da cidade através da cantoria mercantil dos vendedores de cocada, pamonha, tapioca, picolé, que ainda lutam por sua sobrevivência utilizando o ato de cantar para anunciarem seus produtos.

Além destas particulares formas musicais expressas pelo ato, de cantar durante certas atividades do cotidiano nordestino, aparecem ritmos que são tomados como a expressão maior desta cultura. O forró, neste caso, aparece como força da maior expressão popular nordestina, contudo este estilo pode apresentar variações diversas sendo outros ritmos e estilos muitas vezes confundidos com o forró. Todavia, se pode tomá-lo como expressão de uma região de milhões de habitantes. O coco, o xaxado, o baião, o coco de embolada, a marcha junina, são alguns dos exemplos de ritmos típicos da região, como também da cidade de Campina Grande mais conhecida como a “terra do forró”.

Segundo Elizabeth C. A. de Lima (2008, p. 87), o

[...] Maior São João do mundo não é um evento realizado na cidade de Campina Grande, mas da cidade, é patrimônio seu, através do qual é construída a identidade de seu povo por meio da qual desperta, no Nordeste, a importância do evento enquanto um “bem cultural”.

O forró e as festas juninas aparecem como força elementar que caracteriza o ímpeto identitário do povo nordestino. Segundo a autora, as imagens que correspondem ao “espírito” junino como os balões, as bandeirinhas, os santinhos, são representativos da construção de um “ethos” para a festa do São João (*Idem.*).

Da mesma maneira que estes símbolos criam uma paisagem típica do “espírito” junino, as comidas e o forró também se enquadram entre os elementos que configuram a paisagem tipicamente nordestina junina, a imagem identitária de um povo nascido do e para o forró. Existe, de fato, um esforço político, midiático e ideológico em se construir, elaborar e reafirmar o entrelaçamento entre as várias regiões do Nordeste, neste caso em específico

Campina Grande, e os símbolos que “representam” a identidade de seu povo. Efetua-se uma construção imagética da tradição junina por meio de discursos que enaltecem a originalidade e autenticidade da festa (*Idem.*) e do forró, que neste caso aparece como o ritmo típico da festa, do esforço promovido pelos poderes público e privados em caracterizar a cidade de Campina como sendo a “capital do forró”.

O forró pode ser identificado em suas várias facetas históricas. Em princípios do século passado, grandes nomes da música popular, como Luis Gonzaga e Jackson do Pandeiro, trouxeram e inventaram a nordestinidade através de suas músicas (ALBUQUERQUE, 1999) sincopadas e “suíngadas” que atravessaram o tempo sendo até hoje conhecidos como os arautos da música nordestina. Com o passar dos anos, novos artistas e compositores elaboraram o forró trazendo e incorporando novos instrumentos, alterando a rítmica e o modo de cantar, caracterizando outro estilo, apesar de que muitos ainda chamem de forró. Ficou dicotomizado o forró pé-de-serra do forró estilizado, dos quais este traz instrumentos elétricos e cheio de efeitos, mais ou menos o que aconteceu com o axé da Bahia quando Dôdo e Osmar incorporaram a guitarra elétrica trazendo outra dimensão para a musicalidade da região.

Frente a esta musicalidade nordestina as manifestações folclóricas sempre vêm acompanhadas de muita música e inventividade. No boi campinense podemos perceber uma série de incorporações rítmicas, de danças e de instrumentos musicais “típicos” dos estilos acima descritos.

O caráter inventivo e criativo

Mesmo pressupondo o caráter dissimulativo do folguedo do boi bumbá, que tenha sido proveniente dos antigos folguedos portugueses e espanhóis, ou até mesmo poderíamos retomar tal origem primeva aos antigos ritos do *Boi Ápis* no antigo Egito durante o reinado de Amenhotep III, o folguedo do boi bumbá de Campina Grande possui uma atribuição valorativa no tocante à invenção rítmica pelos brincantes proporcionada. Grosso modo, o folguedo pouco mudou no tocante ao enredo, por exemplo. Todavia, é fato que esta manifestação quase se torna irreconhecível quando comparada sua execução de uma região para outra. Novos personagens são incorporados em uma demonstração de que o enredo pode e é contado através de diversos personagens que fazem parte do cotidiano destas

comunidades, como animais das matas, aves, onças, jacarés, cobras, além de personagens míticos que habitam o imaginário popular da região, nos jargões dos “convercês” das esquinas, nos contos infantis sobre bichos exóticos ou monstros que comem crianças mal educadas, nas crenças supersticiosas e da eficácia simbólica dos remédios milagrosos das matas e das feitiçarias. Um enredo nunca é contado da mesma forma pelos mesmos personagens. Alguns estão presentes como eixos fundamentais para a função catártica e lúdica da narrativa, contudo muitos entram na festa trazendo todo um universo de ressignificações e tradições incorporadas ao folguedo.

E com a música não podia ser distinto. À medida que lançamos um escutar mais apropriado à musicalidade invocada no folguedo do boi, pode-se perceber o quanto da magia da ressignificação é entoada nos aboios “típicos” da região Nordeste. Dificilmente se escutará um canto em verso em um *boi-de-mamão* catarinense em forma de aboio, os cantos e cantorias invocados nesta manifestação declara a “típica tradição” musical interiorana desta região. Os brincantes incorporam ao folguedo seus instrumentos e cantorias que enaltecem seu boi como sendo o mais vistoso, sua luta cotidiana em seus desenlaces diários (DORALÉCIO, 1978).

Em Campina Grande existem peculiaridades musicais que tornam o boi uma complexa manifestação. Não existem letra nem cantoria nos bois, ficando restrito ao ato meramente percussivo a sua musicalidade. É a rítmica que produz a sonoridade típica do boi de Campina. Em alguns raríssimos casos um cantor é incumbido a declamar o amor pelo boi por ele representado em forma de uma canção já existente, mas que por ele tem a letra modificada.

Em conversas sobre o assunto da origem rítmica dos bois campinenses, tanto os chefes de bateria quanto os diretores das agremiações, respondiam que “*não havia origem*”, era algo que cada um fazia à sua maneira, “*do seu jeito*”. Apesar de serem percebidos certos padrões rítmicos que poderiam caracterizar de maneira contundente a musicalidade dos bois campinenses, ficou a “lacuna” da invenção e da criatividade. Desta maneira não se pode estabelecer uma musicalidade típica do boi campinense, uma vez que ele não é, ele está. Existe um fluxo em constante devir impulsionado pelas forças criativas dos brincantes que se adequam às suas limitações econômicas e às proposições da ACESTC, tomando como referência folguedos de outras regiões, como o boi maranhense por exemplo. Compreender a musicalidade do boi campinense é compreender o modo pelo qual ela é reinventada a cada novo ano, em cada esquina, a cada nova geração.

Com a criação institucionalizada do carnaval de Campina Grande, os bois iniciaram um processo de inclusão nos desfiles, que se restringiam a carros alegóricos e demais troças carnavalescas. Fundada a ACESTC, um novo sentido foi trazido aos bois como não mais sendo apenas brincantes que saem às ruas da cidade. Os bois passam a receber investimentos da associação que capta recursos do governo e prefeitura dando outra dinâmica e sentido à brincadeira. Alguns passam a receber investimentos sólidos e iniciam uma mudança de sentido na brincadeira que passa a vislumbrar o desfile nos dias de carnaval e a almejar o prêmio⁴² recebido pela agremiação ao desfile pelas ruas convocando as pessoas a se juntarem à brincadeira. Os bois passam a atribuir sentido à sua existência a partir da disputa pela premiação e status no desfile de carnaval, trazendo o desaparecimento de vários destes nos diversos recantos da cidade. A grande baixa na quantidade de bois foi presenciada pelos mais veteranos ao longo dos anos que em seus discursos falam de um passado não muito remoto, no qual o sentido da brincadeira do boi era o lúdico propriamente dito, e ao instituir-se o carnaval e trazer os poderes políticos e interesses comerciais de setores privados para a cena da manifestação, trazendo desigualdade na captação dos recursos⁴³, muito do que era apenas diversão e representação da força da comunidade se perdeu em meio às forças da politicagem e da indústria midiática e cultural.

A tentativa de institucionalizar o boi por parte da ACESTC atrai pela possibilidade de se fixarem certos padrões rítmicos que condensariam uma identidade sonora “típica” desta manifestação. A questão problemática desta instauração impositiva é o fato de que, ao tentar institucionalizar-se, a rítmica padronizada “nasce”, enquanto sua dimensão inventiva, criadora e transformadora desaparece. Ao serem questionados sobre a pertinência da institucionalização do folguedo como sendo um processo que modificaria o sentido lúdico da rua, trazendo-o para um lado mais competitivo, alguns brincantes responderam que a institucionalização, assim como a adequação dos bois às normas pré-estabelecidas, tornariam o evento “*mais organizado*”, percebendo a espontaneidade lúdica da rua como sendo algo já não tão pertinente, “*já não é mais assim*”.

O papel, a essência primordial do folguedo do boi havia sido afetado fortemente, levando muitos donos a venderem seus bois para uma nova geração que luta pela inclusão e

⁴² Não existe uma premiação propriamente dita. Os vencedores recebem um troféu como forma de premiação simbólica. Este representa todo o esforço e competência dispostos nos desfiles.

⁴³ O repasse dos recursos por parte da associação se faz em partes iguais. A desigualdade acima citada diz respeito à captação de recursos via politicagem e via patrocinadores privados onde uns conseguem e outros não estabelecendo assim um regime de desigualdade entre as agremiações.

manutenção desta manifestação no calendário cultural da cidade através da lógica competitiva de representação da comunidade.

Ao trazer para si a padronização rígida em uma perspectiva que se baseia na imitação das festas promovidas pelos bois maranhenses, por exemplo, o boi campinense perde seu caráter peculiar que é sua “falta” de “padronização”⁴⁴, em que a criatividade e a espontaneidade se fazem emergir em cada nova criança que do lixo faz arte.

A invenção rítmica do boi

O caráter meramente percussivo se remete à época atual, uma vez que, em princípios do século passado, se fazia uso da sanfona, instrumento típico da região Nordeste. Não se sabe ao certo se eram invocadas cantorias ou versos, mas o mais provável é que, como ainda havia uma proximidade maior com o campo (zona rural) e suas manifestações “típicas”, como os terreiros de forró, as cantorias e serestas em fazendas e sítios dos compadres e comadres, o aboio e os versos devem ter sido parte importante da manifestação dos bois da época. Assim como o ato de cantar ainda fazia parte do cotidiano das pequenas cidades, nas feiras de frutas e verduras, feiras de gado (PEREIRA JÚNIOR, 1979), no folguedo do boi deve ter sido a cantoria parte de sua manifestação. O *trovão* entoado pelos viajantes comerciantes (tropeiros) que por Campina passavam com seus jumentos, mulas, cavalos, carregando grande e farta quantia de produtos para negociação em feiras, era típico da paisagem sonora campinense.⁴⁵ Esses cantadores de rua anunciavam seus produtos através de estrofes cantadas que eram repetidas à exaustão em alto e bom som, fenômeno esse que ainda pode ser apreciado entre os pequenos vendedores ambulantes, que pelos bairros perambulam, ou até mesmo nas feiras central e da prata da referida cidade.

O canto e a música sempre foram incorporados aos afazeres cotidianos dos habitantes desta região. O *xaxado*, por exemplo, é devida sua invenção, segundo alguns autores, dentro dos campos de batalha entre os jagunços de Lampião, que, reza a lenda, gostava de tocar sua sanfona de oito baixos durante os intermináveis tiroteios para animar seus *cabras* na peleja contra os policiais das cidades que por eles eram invadidas e saqueadas (MACIEL, 1980). O

⁴⁴ Com falta de padronização não há desejo, em nenhuma instância, de desmerecer as complexas organizações presentes no boi campinense. Com isto pretende-se exortar aquilo é a principal característica dos bois campinenses, a inventividade e a criatividade.

⁴⁵ O termo paisagem sonora pode ser melhor apreciado no livro de Murray Schafer(1991) *O Ouvido Pensante*.

ato de arar e cultivar a terra, de tanger o gado, de lavar a roupa nos leitos dos riachos, possuem musicalidades e sonoridades próprias, paisagens sonoras destas ações sociais coletivas. Do mesmo modo poderíamos fazer uma ponte de ligação com o *blues* norte-americano que surgiu entre as plantações de algodão no período escravocrata.

Devemos atentar para o fato de que muitas das práticas cotidianas da região Nordeste possuem um acompanhamento musical entoado pelos sujeitos. Assim, pensando por intuição e dedução, mais por falta de dados oficiais, do mesmo modo que no comércio e em atividades cotidianas trabalhis, a música esteve presente com muito mais ardor que nos dias atuais, sendo a voz do cantador substituída pelo ruído do motor do trator e pelos caminhões que agora fazem o papel de centenas de mulas⁴⁶. O ato de cantar pôde estar presente entre os brincantes de bois décadas atrás, sendo substituído pela instrumentalização de tambores por diversos fatores sócio-econômicos e históricos.

A batida do boi

O ritmo frenético dos bois campinenses possui forte batida característica africana, em que o tarol, uma caixa geralmente de metal de aproximadamente quatorze polegadas de diâmetro e 6,5 de largura, com uma das peles, em geral sintéticas, uma esteira que faz produzir o som de chiado do instrumento, lhe atribui um potente som estridente e agudo. Possui uma rítmica que mais se parece *frevô*, mas que se distingue claramente por sua particularidade. A batida pulsa em compasso quaternário acompanhado pelas zabumbas, instrumentos “típicos” dos eventos juninos nordestinos. Grande tambor que é tocado nas duas faces, nas peles que o compõe. A principal é tocada com uma baqueta chamada *mancepa*, parecida com a baqueta que se usa para tocar um surdo, produzindo um som grave e profundo, tendo em vista que o tambor chega a ter vinte, vinte e duas polegadas de diâmetro.

⁴⁶ Esta referência ao crescimento do nível de ruído produzido pelas máquinas durante e após a revolução industrial, encontra-se presente nos trabalhos de Luigi Russolo, para quem “O ouvido humano chegará no estágio em que os motores e máquinas das nossas cidades industriais serão um dia conscientemente atonais e então todas as fábricas serão transformadas numa orquestra intoxicante de ruídos”. (Russolo *apud* Seincman, 1991: 156).

Nas sociedades industriais avançadas, o cidadão médio pode, no decorrer de um mesmo dia, manobrar vários motores a combustão interna (automóvel, motocicleta, caminhão, trator, gerador, cortador de grama utensílios motorizados etc.). Ele terá, várias horas por dia, o barulho nos ouvidos. (Schafer, 1979: 123).

A proliferação do ruído produz conseqüências determinantes em relação ao modo de ouvir, pois segundo Schafer, a transformação da paisagem sonora da qualidade de *hi-fi* para *lo-fi* tira o foco de escuta do homem. A escuta ideal se dá em um ambiente *hi-fi*, de alta fidelidade sonora, “aquela na qual sons discretos podem ser ouvidos claramente devido ao baixo nível de ruídos presentes no ambiente”. (Schafer, 1977: 43).

Na parte inferior utiliza-se outra baqueta chamada *bacalhau*, que produz um som agudo e bastante seco, contrastando com o som produzido na parte superior do tambor. A batida da zabumba, quando ouvida em separado, lembra certos ritmos da região como o *arrasta-pé*, *coco*, por possuir uma marcação forte com dois golpes na parte superior.

Quando tocados juntos, zabumbas, repiques e tarois, a rítmica se mescla dando uma sonoridade própria e de grande explosão. É um ritmo que é tocado rápido podendo chegar a 150 batidas por minuto⁴⁷ (bpm), misturando os rufados no tarol e os contratempos na zabumba, podemos sentir uma batida quase vertiginosa.

Mas, por mais inventiva e criativa que seja a rítmica do boi campinense, é inegável suas “raízes” locais, portuguesas e africanas. Os padrões rítmicos ali presentes aparecem com certa peculiaridade de compassos compostos em seis (6/8), ou simples de três (3/4). Apesar dos tarois apresentarem padrões em compassos quaternários (4/4), a zabumba e o repique possuem padrões que se assemelham aos padrões muito utilizados em ritmos africanos. A zabumba e o repique também apresentam similitudes com as batidas de ritmos locais, principalmente o baião e o coco. Essa mistura difusa e complexa é o que caracteriza a batida do boi.

Mas algo deve ser dito a respeito do ritmo. Ao observar os ensaios e os desfiles dos bois, tanto nos dias de carnaval quanto nos desfiles pelas ruas, não existe uma especificação rítmica que possa definir como sendo própria do boi. Partindo do pressuposto de que não existe nenhuma especificação ou norma, nem mesmo por parte da comissão julgadora dos desfiles de carnaval, a invenção e a imitação passam a integrar o cenário musical dos bois. Alguns utilizam criações próprias para distinguirem-se do ritmo anteriormente descrito. Por se tratar de um campo livre, muitos optam pela criatividade musical para inventar ritmos novos, incorporando inclusive outros instrumentos. Ao questionar sobre a rítmica dos bois, alguns brincantes chegaram a explicar que o ritmo “*nem sempre tinha sido daquele jeito*”, fazendo-se uso inclusive de sanfonas, instrumentos harmônicos que não existem nos bois atuais, uma vez que se resumem apenas a instrumentos percussivos.

Podemos dizer que a musicalidade dos bois modifica-se pelo intuito criativo dos brincantes que executam os instrumentos e que agem musicalmente para distinguirem-se dos demais na busca pela inovação de suas agremiações. A invenção torna-se, nesse caso, o

⁴⁷ No último desfile aqui apreciado, no carnaval de 2011, algumas medições com metrônomos de certas baterias, apontaram para vertiginosos 180, chegando a beirar, em alguns momentos, as 200 batidas por minuto (bpm).

impulso central para a obtenção de uma identidade musical e sonora. Do mesmo jeito que as indumentárias são minuciosamente trabalhadas para que se faça distinguir na avenida uma agremiação da outra, a musicalidade reflete o ímpeto criativo e inventivo dos brincantes que transformam objetos inanimados e desutilizados pela sociedade – como materiais que são encontrados no lixo – em instrumentos musicais que passam a reinventar em cada novo desfile o folguedo do boi.

É importante frisar que nos *bois espontâneos*, ou seja, quando crianças desejam brincar o boi, geralmente, devido às sérias restrições financeiras, é do lixo que elas extraem a matéria-prima para fundarem sua brincadeira. Tambores são confeccionados com grandes latas de margarina e de tinta. Baquetas são confeccionadas com pedaços de madeira ou com “colheres de pau”. Câmaras de ar de pneumáticos de automóveis revestidas com restos de trapo e tecidos se transformam em *cavalos-marinho*. Nesta outra realidade não existem zabumbas, repiques ou tarois. Nem mesmo a figura do boi pode aparecer. O que vale mesmo é criar, com as próprias mãos e limitações, a própria brincadeira.

Abaixo estão descritos os padrões rítmicos além de algumas variações que pudemos encontrar na batida do boi. O padrão mais usado é aqui denominado de “ritmo 1”. Ele é o mais usado pelas baterias dos bois, sejam institucionalizados, sejam *espontâneos*. O ritmo que denominamos de “ritmo 2” aparece como uma inovação trazida por um dos bois que desfilaram nos carnavais de 2010 e 2011, não podendo ser considerado como variação rítmica.

As variações não foram descritas, pois são inúmeras e de difícil descrição e apreciação. Contudo, tal ausência descritiva não prejudica a compreensão da musicalidade do boi campinense em sua pujança. A leitura deve ser feita tomando como base rítmica a pulsação em 160 batidas por minuto.

Mancepa da zabumba: ritmo 1

Bacalhau da zabumba: ritmo 1

Tarol ritmo 1

Repique

Mancepa da zabumba: ritmo 2

Bacalhau da zabumba: ritmo 2

Tarol ritmo 2

Transcrição da partitura feita por Fernando de Araújo Alves, músico e graduando do curso de música pela Universidade Federal de Campina Grande.

A paisagem sonora como demarcação territorial e identitária

O boi, além de todos os artefatos, adereços, personagens, indumentárias, é, principalmente, o som que evoca. Seguindo a noção de Schafer (1991), podemos dizer que a manifestação do folguedo do boi, quando organiza diversos elementos que produzem sonoridades específicas – como os instrumentos musicais, o apito, os gritos de incentivo e de reclamações, os passos dos dançarinos – dá origem a uma organização sonora própria que o identifica, legitimando sua peculiaridade acústica. A organização destes elementos produz o que chamamos de paisagem sonora do boi bumbá campinense. Esta sonoridade produz uma força específica, fator de grande importância na demarcação territorial do boi de rua que é sua expressão musical. A musicalidade do boi possui importância maior do que um mero reflexo das condições sócio-culturais dos brincantes (FINNEGAN, 2002), portanto uma arma da manifestação de suas vontades individuais e anseios sociais.

Os bois quando saem pelas ruas a brincar, dançar e tocar, se fazem presentes principalmente por sua musicalidade, por sua paisagem sonora. É o som dos bois bumbás que ao longe indicam que caminho irão percorrer. É o som que clama os jovens e crianças à brincadeira, que convida a comunidade e avisa a todos que a festa vai começar. Logo na

concentração, no momento em que os instrumentistas aquecem mãos e pulsos para a longa jornada pelas ruas da cidade, o som dos tambores passa a delimitar o território do boi, de onde ele sairá e que caminho percorrerá.

Por seu caráter inventivo e criativo, a musicalidade dos bois campinenses não possui um padrão que possa ser descrito como próprio. O som dos bois é um contínuo processo de recriação e inventividade que não cessa nem possui parâmetros, tanto nos *bois de rua*, quanto nos institucionalizados. Neste caso o folguedo do boi se transformou e adquiriu novas significações através da práxis cultural que lhe deu novos sentidos e significações em sua performance, ou seja, nas ações de sujeitos que reelaboraram dinamicamente certos elementos específicos da cultura (BARTH, 2000a). Assim, estas práticas que inspiram um sentido dinâmico à cultura, trazem aos indivíduos uma demarcação de seu lugar dentro de um universo cultural difuso e heterogêneo, dando-lhes a possibilidade de se posicionar frente à realidade social que os abrange. Desta maneira, o boi é o som que emite. Sua força, pujança, rítmica, “breques” e “viradas”. O boi é a criatividade e recriação constantes em sua performance musicalizada.

Mas é na rua, em seu território originário que a paisagem sonora se faz pertinente. Retomando a questão da violência, um boi de uma determinada comunidade que possui “*rixa*” com outro boi de outra comunidade, pode até mesmo chegar a passar pelas ruas do bairro ou comunidade “inimiga”, contanto que não passe tocando, executando seus tambores e impondo sua musicalidade. Este fato foi descrito por alguns dos brincantes que relataram que em determinados locais “*não se deve passar tocando*”, uma vez que este seria um sinal de “*provocação*”. O som, a musicalidade do boi pode ser tanto atrativa, um clamor às comunidades e pessoas à brincadeira, como também um ato de profunda provocação. O som, ou a paisagem sonora do boi, aquilo que o boi é enquanto som e pulsação rítmica, se torna um elemento central, tanto de disputas, quanto de chamado à brincadeira. Passar tocando em uma comunidade “mal quista” é a afirmação da presença viva de um boi rival e adversário.

Neste sentido, enquanto não houver música, não há vida no boi. Permanece imóvel, uma “carcaça” de emaranhado de alumínio, madeira e tecido. Sem o som e sem a música o brincante não brinca, não dança. O boi não chega nem a nascer para poder ser morto e logo ressuscitar. Sem os tambores o folguedo não possui cor, lógica. O silêncio não consegue contar o enredo que a séculos é recriado e recontado. É o ritmo que dá vida ao boi bumbá de Campina Grande, seus dançarinos e *sinhás*, *cavalos-marinhos* e *papa-angús*, o *morto*

carregado e os *pajés*. É o som, a paisagem sonora criada pelos tambores e pés que rodopiam ao som pulsante que traz vida a esse emaranhado mórbido de tecido e metal, que passa meses descansando em recantos de garagens e *ateliers* de oficinas e quartos escuros. São os tambores que trazem o “espírito” por meses adormecido, à espera do primeiro toque no repique, do primeiro toque na zabumba.

Nesta perspectiva, em conformidade com Georg Simmel, o sentido, ou sentimento de pertencimento de uma mesma coletividade criada pelo compartilhamento de um mesmo ambiente sonoro (SIMMEL *apud* FORTUNA, 1999) encontra-se presente no boi ao trazer para as ruas da cidade sua musicalidade. Neste caso o compartilhamento e o sentimento de pertencimento só se encontram presentes no momento em que as comunidades e pessoas afins brincam o boi. O sentimento de repulsa, preconceito e de medo presentes em muitas ocasiões também corroboram este processo. Mesmo neste caso de rejeição, a identidade do boi se faz presente, uma vez que ele é repudiado por ser quem ele é. Os sentimentos que circundam o boi pertencem à manifestação, são emanações dos vários sentidos pelas pessoas a ele atribuídos.

Apesar desta sonoridade, paisagem sonora, pelo boi produzido ser um elemento construtor deste sentimento de pertencimento (ou de não pertencimento), ele se faz de modo sutil, quase ingênuo, ténue entre os vários símbolos, personagens e adereços diante do próprio boi como sendo a figura primordial da festa.

Ao partilhar um mesmo ambiente sonoro, os brincantes criam um espaço de convivência, de compartilhamento e de trocas intercambiadas entre aquilo que chamam de comunidade. O boi é o espaço de convivência durante sua passagem, o lugar que é construído na rua delimitado por sua musicalidade e pelos brincantes que neste espaço dançam, bebem e celebram uma festa que é de “todos”. Silva (2000) explica que estas construções espaciais sonoras produzem elementos de comunicação entre aqueles que compartilham deste mesmo território acústico. Os brincantes se reconhecem enquanto tais por pertencerem, criarem e compartilharem, não apenas o mesmo espaço geográfico que é a rua e a avenida, mas também o espaço acústico produzido pela musicalidade do boi que dá vida e sentido ao termo *brincadeira*. Sem os tambores, sem a música e ritmo, o boi se perde nas ruas como sendo mais um transeunte sem rosto e sem cor, sem uma característica clara que o demarque territorialmente, que demarque sua identidade.

Quando sai para as ruas, o boi leva incrustado muito de um trabalho socialmente constituído dentro das comunidades: as roupas costuradas por várias mãos; os tecidos trazidos de doações, reformados de outros carnavais; o trabalho em conjunto nos ateliers, quintais, quartinhos e garagens das várias pessoas que constroem e fabricam as engrenagens que fazem a cabeça do boi girar e mover, soltar fumaça pelo nariz; a confecção das cabeças dos bonecos; toda a armação em alumínio do boi; a confecção de partes em fibra de vidro (chifres e cabeça do boi); portanto, todo este trabalho social e comunitário apresenta-se nas ruas e no dia do desfile como a apoteose, o culminar de toda uma obra em conjunto por parte da comunidade. Quando sai para as ruas, o boi leva consigo uma carga de pertencimento e auto-reconhecimento por parte de toda uma comunidade. A comunidade se vê, se realiza e se reconhece no boi. Contudo o boi só é boi, só retorna à vida quando os tambores ecoam pelas vielas e becos, ruas e avenidas da cidade de Campina Grande. O boi é o som que dele emana.

Capítulo V

IMPRESSÕES FINAIS

Construído em uma perspectiva analítica que vai do geral – passando pelos folcloristas, regionalistas e modernistas em seus conceitos e noções de cultura popular e folclore na busca por uma identidade nacional brasileira – até o particular – culminando com o estudo da musicalidade do boi bumbá de Campina Grande como sendo o elemento central na demarcação e afirmação identitária – este trabalho tem por atingido seu objetivo central.

Ao traçar uma linha cronológica na busca da constituição identitária do boi bumbá campinense, perpassando mais de um século de tentativas de definições das noções de folclore e cultura popular, assim como dos propósitos destes estudiosos em encontrar o caráter nacional brasileiro em termos de manifestações populares. Desde os primeiros estudiosos que se debruçaram sobre o tema em questão, pudemos perceber que muito do que foi dito a respeito do folclore e da cultura popular se modificou, passando de noções inócuas que representavam apenas as expressões simbólicas culturais das classes ditas populares, desembocando em uma noção mais conflituosa e dinâmica.

Estudar o fenômeno do boi bumbá de Campina Grande foi perceber que, muito do que já fora dito pelos primeiros pesquisadores, pouco restou. A busca por uma representação típica deste folguedo culminou na descoberta de sua peculiaridade central: a inventividade e criatividade. Este traço fundamental determina que é na recriação, ressignificação e reapropriação de vários elementos culturais consubstancializados que habita a noção do folguedo em questão. Neste caso, uma busca por um folguedo inofensivo e engessado, cheio de padrões e normas não diz respeito ao que o boi bumbá campinense é. Tampouco, mesmo culminando na musicalidade como afirmação identitária dos anseios dos brincantes transformados em paisagem sonora, em música, podemos tomar as sonoridades como elementos fixos, padronizados, mesmo nos bois institucionalizados.

O caráter inventivo e criativo mutuamente presente nos vários bois de Campina Grande expresso em suas musicalidades, retoma a questão da busca falha por padrões que delimitem aquilo que o boi é. Note-se que aqui utilizamos a palavra musicalidade no plural e não no singular para tentar dar conta da multiplicidade de noções que cada brincante pode ter

da construção musical do boi. Se esta se constitui por sua criatividade, não pode ser definida em sua singularidade, e sim em sua pluralidade.

Até atingirmos esta etapa da musicalidade, passamos por todo um processo de construção analítica, desde os primórdios dos estudos folclóricos, passando por uma descrição do ambiente de trabalho encontrado pelo pesquisador, posteriormente por uma descrição dos vários elementos culturais que conformam o boi campinense, até atingirmos a apoteose identitária na musicalidade.

A descrição etnográfica respondeu aos anseios propostos deste trabalho em apresentar o universo social encontrado pelo pesquisador. Várias foram as situações vividas e presenciadas por este em sua “participação observante”⁴⁸. Contudo, muito do que foi aqui descrito não dá conta de todos os percalços, alegrias e dificuldades pelo pesquisador atravessados, porém satisfazem suficientemente a necessidade proposta em demonstrar o campo estudado, os sujeitos questionados dentro de seus universos sociais.

Ao citar certas passagens e descrever certos ocorridos, note-se que praticamente todos os nomes foram deixados de lado. Este fato é decorrência de uma busca ética em não querer o prejuízo dos brincantes que neste trabalho de “bom grado” participaram. Percebendo muitos dos problemas por eles enfrentados, seja nas ruas pelos *bois de rua* não institucionalizados, seja na avenida nos bois associados, seja na diretoria da ACESTC, os nomes foram deixados por conta do anonimato por conta, tanto dos embates entre associação e demais associados, quanto por parte dos não associados entre os demais. Ainda assim, o anonimato não prejudicou as descrições etnográficas, tampouco alterou significativamente os objetivos aqui propostos. A não divulgação dos nomes também respeita a vontade de alguns brincantes entrevistados que não desejaram ver seus nomes ligados às críticas direcionadas à associação, como também aos demais bois em questão. E isto foi um elemento crucial para que respondessem a algumas perguntas de modo mais confortável e livre. Neste sentido, e apesar de muitos não terem feito o pedido do anonimato, a divulgação dos nomes não foi feita.

Além da descrição etnográfica, foi proposto a construção da visão do boi campinense através de seu entorno social. Trabalhando com autores que veem certas práticas culturais como ressignificados provenientes de um emaranhado de contextos e substratos de várias outras culturas, resultando em novas redefinições recontextualizadas na práxis dos agentes sociais, pudemos ver que o boi campinense se trata de reelaborações contínuas dentro de seu

⁴⁸ Ver Loic Wacquant, *Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe* (2002).

universo social complexo. Apesar de uma tentativa exaustiva – para o desenvolvimento e consecução dos objetivos aqui propostos – de se buscar a origem do folguedo do boi bumbá de Campina Grande, percebeu-se que tal manifestação de cunho popular desencadeia uma série de ressignificações simbólicas e rearranjos em suas práticas, moldando e remodelando todo um arcabouço de contexturas culturais. Tomando a perspectiva folclorista de que o boi bumbá tenha vindo através da colonização portuguesa, vimos que elementos africanos e da cultura indígena local se encontram inseridos e mesclados com os elementos europeus, dando ao boi campinense uma roupagem que lhe veste de peculiaridades idiossincráticas. O boi campinense é a mistura pulsante de todos estes contextos, é a representação personificada e travestida com os vários personagens do imaginário local e com as singularidades de cada cultura que de certa maneira contribui e contribuiu para a existência do boi.

Todavia, não celebramos tal miscigenação cultural como a contemplação romanticizada da mescla de vários elementos culturais dos negros africanos, dos índios brasileiros e dos brancos europeus. O boi campinense deve ser visto em seus anseios, em suas disputas e descontinuidades históricas. Este folguedo celebra também seus impasses e dificuldades, suas limitações econômicas e o preconceito social por viver à margem de uma cultura do forró que se quer hegemônica. Tal manifestação foi, é e provavelmente continuará sendo fruto da criatividade e luta dos entornos periféricos da cidade de Campina Grande. Uma luta por sobrevivência e continuidade. Um eterno embate que ora convulsiona, ora renasce em suas disputas lúdicas e violentas. A brincadeira que cheira a sangue, aço laminado e pólvora.

O folguedo do boi de Campina Grande é a afirmação e a negação de si mesmo, uma disputa sem vencedores e vencidos na busca pela determinação e legitimação de quem é quem. O boi é muito mais variâncias do que repetições, é muito mais dinâmico que estático. Um constante redefinir, reinventar criativo, readaptações e adaptações em contextos sublimados por dificuldades e disputas.

Contudo, o boi não é apenas dificuldades e exasperações. O boi é a alegria da comunidade, a representação cultural de suas vielas e becos, seu festejo alcoolizado e lúdico. O boi é a brincadeira, a diversão de milhares de crianças que vivem no limiar da pobreza nas periferias da cidade. É a criatividade e imaginação que afloram do lixo, da reciclagem. É a pedagogia da rua, é a educação musical em tambores muitas vezes feitos de latas e baldes de plástico. O boi é a socialização, o trabalho em conjunto, o auxílio mútuo entre vizinhos e

amigos. É a dança, o rodopio, a correria. O boi é a morte que se torna vida, a dificuldade que se transmuta em arte, em música, em luta pelo reconhecimento, pelo direito de brincar.

Chegando à musicalidade, temos por atingido o objetivo central deste trabalho que é a apreciação da afirmação identitária do boi campinense através de sua expressão musical. A musicalidade do boi aparece aqui como forma de “demarcação territorial”, uma maneira de delimitar as fronteiras identitárias através das sonoridades que do boi emanam. É na musicalidade que o boi exige de si mesmo suas potencialidades, na sua pulsação rítmica que desperta a figura antes adormecida nos galpões. É o som, a paisagem sonora construída pela rítmica, pelos gritos e arrastar dos pés pelo chão que anunciam o retorno do boi às ruas, à avenida.

Vindo desde os primeiros estudiosos de cultura popular e folclore, passando por todos os elementos que consubstanciam a existência do boi bumbá campinense, chegamos até a musicalidade deste como afirmação direta de todos estes elementos que se entrecruzam dando vida ao boi.

Como foi visto no capítulo dirigido à análise da musicalidade do boi, percebemos um universo de elementos locais que se mesclam para dar conformação à existência do folguedo local. Seguindo a lógica dos folcloristas que tomam o boi como folguedo de origem português e espanhol, sua desenvoltura musicalizada demonstra sua capacidade de mesclar-se com os vários elementos dos contextos culturais locais, principalmente nas danças, personagens e em sua musicalidade. Instrumentos são incorporados e uma nova rítmica é criada diferenciando-a até de si mesma, pois é reinventada e recriada a cada nova tentativa de renascer, em cada novo desfile e em cada nova brincadeira que se anuncia.

Entende-se que se deu por atingido o objetivo proposto uma vez que o boi só pode existir contanto que haja música, “batucada”. Sem a pulsação frenética da batida dos tambores o boi continua morbidamente inofensivo, deitado ao chão, sucumbido ao silêncio que lhe renega a existência, a brincadeira. Crianças o tomam como brinquedo, como um emaranhado inócuo e cintilante de tecidos e fitas coloridas.

Nos vários momentos em que estive o pesquisador em campo, acompanhando a desenvoltura dos bois pelas ruas da cidade, percebeu que o boi só se torna temido quando há som, quando a batida vertiginosa o faz sair do chão para que o brincante se transmute em sua roupagem, se transfigure em um personagem temido e desafiador, que renasce após sua morte

trágica. Sem a musicalidade não há brincadeira, a comunidade não sai às ruas para vê-lo passar, para se juntar a brincadeira.

Deste modo, é na musicalidade que os embates e ensejos se fazem presentes, consubstancializados na metamorfose dos brincantes que se vestem de figuras míticas e do imaginário local. É na musicalidade que tudo se torna vivo e lógico, perceptível e palpável. Sem o seu som a brincadeira não tem sentido, os personagens não têm vida, o boi não vive para logo morrer e renascer, as vestimentas não possuem brilho com os passos e rodopios dos brincantes, os penachos dos índios não são contemplados em sua beleza. Sem a musicalidade o folguedo não faz sentido, pois não haveria dança, não haveria toda construção de sentimentos pessoais e sociais que delimitam as várias percepções que podem existir do boi. No silêncio não poderia, o pesquisador, perceber estes vários elementos que conformam o folguedo, os vários sentimentos, tanto de pertencimento quanto de repúdio que envolvem esta manifestação cultural. Sem o som não haveria pessoas se escondendo com temor, tampouco crianças correndo para se juntarem à brincadeira. Não haveria os leves movimentos da sinhazinha, os abruptos e desafiadores passos de Pai Mateus, os rodopios e chifradas do boi em sua explosão de força bruta contra tudo e contra todos, até mesmo contra seu próprio dono. Apartando-se a musicalidade não haveria sentido nem vida na brincadeira.

Podemos dizer que o boi campinense é a imitação do próprio enredo que conta, a morte e a ressurreição constantes em um eterno vir-a-ser sem nunca chegar a ser, pois é o devir em si mesmo. O boi é a própria musicalidade que evoca em seus tambores, tambores estes que dão vida a tudo que é imóvel e adormece, que dá sentido ao trabalho coletivo da comunidade e esta o brinda com sua criatividade e alegria de brincante. O lúdico, a violência e a criatividade que se mesclam em uma mistura única, a batida do boi campinense.

Não podemos afirmar enfaticamente que a expressão, ou afirmação identitária passe puramente pela musicalidade. O ritmo do boi bumbá é o que traz todo o sentido à festa, pois sem ele todo o trabalho socialmente constituído não passa de um trabalho morto, apenas roupas e bonecos, figurinos e maquiagem.

O que se buscou nestas páginas foi perceber as peculiaridades que fazem do boi campinense uma manifestação distinta das demais. Uma vez que o folguedo do boi bumbá existe em diferentes regiões do país, e até mesmo em diferentes continentes – como no caso do europeu e africano – a figura do boi, assim como a dos personagens que ajudam a contar o enredo, estão presentes nos mais diversos recantos do país. O próprio enredo é modificado,

porém seguindo um eixo que dá lógica ao conto de origem português. Outros personagens do imaginário e folclore locais são assimilados e ressignificados pelos vários cantos do país. Assim sendo, foi no caráter imaginativo e criativo que encontramos as diferenciações idiossincráticas que fazem do boi campinense uma manifestação distinta das demais. A assimilação de novos personagens, como no caso do “morto carregado”, refletem a capacidade inovadora destes brincantes que reconfiguram o folguedo a todo instante. Nestes termos, devemos perceber a lógica da afirmação identitária atravessada por todo o contexto que faz possível a brincadeira: os personagens assimilados e inventados, os instrumentos trazidos dos ritmos locais, as coreografias influenciadas pelas danças regionais.

A ênfase na musicalidade diz respeito ao sentido lógico que esta traz à performance da brincadeira. O folguedo do boi não é a figura do boi, seus personagens e vestimentas. Podemos considerá-los apenas como matéria morta, trabalhada artisticamente para uma finalidade: brincar o boi. Neste caso, toda as potencialidades que tornam possível a distinção do boi campinense passa pela musicalidade, uma vez que é através dela que a festa tem início – assim como foi descrito no capítulo etnográfico.

Não é da musicalidade do boi que emerge sua afirmação identitária, isolada por si só como identidade de uma comunidade local, mas como o elemento que dá sentido e acontecimento ao folguedo. A musicalidade do boi campinense é também fruto da inventividade e criatividade dos brincantes, assim como outros vários elementos que constituem a brincadeira. Contudo, o elemento que dá vida a tudo que foi produzido em conjunto pelas comunidades que brincam o boi é sua musicalidade, a paisagem sonora do boi bumbá de Campina Grande.

A ênfase dada à musicalidade não se refere a um determinante da afirmação identitária dos brincantes, mas o elemento que consubstancia toda a lógica inventiva e performativa da brincadeira. A musicalidade foi escolhida e encontrada como aquela que satisfaz o objetivo buscado neste trabalho: a afirmação identitária dos brincantes de bois bumbás de Campina Grande.

Devemos, pois, perceber a cultura em sua dinamicidade, em seu caráter transformativo através da práxis que denota novas ressignificações e relações por parte dos agentes sociais em disputas. Percebendo os fluxos culturais enquanto campos em disputas constantes por afirmação e legitimação, compreendemos que estudar o boi em sua dinamicidade requereu percebê-lo performativamente, indo além das entrevistas e descrições.

Tocar na zabumba por poucos minutos que foram, permitiu penetrar no universo sonoro e sentir sua força e potencialidade. Você não é mais o outro, você agora é o próprio objeto de pesquisa pensando a si mesmo. O pesquisador que é “engolido” pelo universo o qual se propôs a estudar. Diluído entre os brincantes, tornando-se a força que produz a brincadeira, o som que balança o boi e arrasta jovens e crianças pelas ruas.

BIBLIOGRAFIA

AGAWU, K. (1995): The Invention of “African Rhythm”. *Journal of The American Musicological Society*. XLVIII(3): 380-395.

ALBUQUERQUE, D. M. de. (1999): Geografia em Ruínas. *In: A Invenção do Nordeste e outras artes*. Recife, Ed. Massangana. São Paulo: Cortez.

ALMEIDA, R. (1953): “Discurso do Prof. Renato Almeida, presidente de honra do II Congresso Nacional de Folclore”. *Folclore*, 5 (26): 2. Vitória: Comissão Espírito Santense de Folclore, set.-out.

ALVES, F. de A. (2011): Transcrição da partitura presente neste trabalho. Músico e graduando do curso de música pela Universidade Federal de Campina Grande.

ALVES, T., F. (2008): “A significação da música brasileira na perspectiva de músicos espanhóis residentes na cidade de Granada, Espanha”. Artigo apresentado na Semana de Ensino e Extensão. Universidade Federal de Campina Grande.

ANDRADE LIMA, E., C., de. (2008): **A Fábrica de Sonhos: a invenção da festa junina no espaço urbano**. 2. ed. Editora: EDUFCG.

ANDRADE, M. de. (1982): **As Danças Dramáticas do Brasil**, In: Oneida Alvarenga (coord.), *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia / Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória, 23-84.

BAKHTIN, M. (1993): **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. Hucitec, Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

BARTH, F. (2000a): O guru e o iniciador: transações de conhecimento e moldagem da cultura no sudeste da Ásia e na Melanésia. *In: O guru, O Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Contra Capa Livraria. Rio de Janeiro.

BARTH, F. (2000b): Metodologias comparativas na análise dos dados antropológicos. *In: O guru, O Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Contra Capa Livraria. Rio de Janeiro.

BARTH, F. (2000c): A Análise da Cultura nas Sociedades Complexas. *In: O guru, O Iniciador e Outras Variações Antropológicas*. Contra Capa Livraria. Rio de Janeiro

BASTIDE, R. (1959): **Sociologia do Folclore Brasileiro**. São Paulo. Anhambi.

BAUER, M. W. & GASKELL, G. (2002): **Pesquisa Qualitativa com Texto, Imagem e Som**. Um manual prático. Tradução de Pedrinho Guareschi. Petrópolis, RJ: Vozes.

BOURDIEU, P. (2007): **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Tomaz.- Rio de Janeiro : Bertrand Brasil.

- BRAND, J. (1870): Observations on Popular Antiquities. Vol. I, p. XXI. *In*: THOMPSON E. P. (1998): **Costumes em Comum**. Companhia das Letras. São Paulo.
- BURKE, P. (1989): **Cultura Popular na Idade Moderna; Europa: 1500-1800**. Companhia das Letras. São Paulo.
- CAMPOS, A.(1985): de. **Cage: Change**.Cage, John, De Segundo a Um Ano. p. 14.
- CANCLINI, N. G. (1995a): Narrar o multiculturalismo. *In*: **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Editora UFRJ. Rio de Janeiro.
- CANCLINI, N. G.(1998): **Culturas Híbridas**. São Paulo: Companhia das Letras. p.XXXVII.
- CANCLINI, N. G. (1995b): As identidades como espetáculo multimídia. *In*: **Consumidores e cidadãos; conflitos multiculturais da globalização**. Editora UFRJ. Rio de Janeiro.
- CANCLINI, N. G. (1998): A Encenação do Popular. *In*: **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. 2ª edição. Edusp. São Paulo.
- CARLOS, A., F., A.(2007): A paisagem urbana. *In*: **A cidade**. 8. ed. São Paulo: Contexto.
- CARNEIRO, E. (1974): **Folgedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Ed. Conquista.
- CARNEIRO, E. (1962): “**A evolução dos estudos de folclore no Brasil**”, RBF, 2 (3): 47-62. Rio de Janeiro: CDFB/MEC, maio-ago.
- CASALEIRO, P. & QUINTELA, P.(2008): **As paisagens sonoras dos Centros Históricos de Coimbra e do Porto**: um exercício de escuta. VI Congresso Português de Sociologia. Universidade Nova de Lisboa.
- CASCUDO, L. da C. (1964): **O Folclore do Brasil**. Editora Fundo de Cultura.
- CASCUDO, L. da C. (2001): **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª ed., Ediouro, Rio de Janeiro – RJ.
- CATENACCI, V. (2001): **Cultura Popular: entre a tradição e a transformação**. São Paulo em Perspectiva, 15 (2). *In* http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-88392001000200005
- CAVALCANTI, M., L., V., de C. (2007): **Tempo e narrativa nos folgedos do boi**. *Revista de Antropologia Social*. 2008, 17. 191-220.
- CERTEAU, M. de.(2008): Caminhadas pela cidade. *In*: **A invenção do cotidiano: artes de fazer**. 15. ed. Tradução de Ephraim Ferreira Alves. Petrópolis-RJ: Vozes.

DADA MATTA, R., A. (1997): **A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil**. 5.ed.- Rio de Janeiro : Rocco.

DANIEL, A., B. / HOZANA, V., S. & ARTHUR T., V. (2010): **O BATUQUE DO MEU BOI**: (re) percussões sócio-culturais do projeto “Boi Dengoso” na periferia do bairro do Catolé no município de Campina Grande- PB. Anais XVI Encontro Nacional dos Geógrafos. Porto Alegre - RS.

DIÉGUES, Jr. M. (1954): “Balanço de realizações”, **Folclore**, **5** (30-31): 13-14. Vitória: Comissão Espírito Santense de Folclore, maio-ago.

DORALÉCIO, S. (1978): **Boi-de-mamão catarinense**. - Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1978. (Cadernos de Folclore. Nova serie, 27).

ELIADE, M. (1972): **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli.- São Paulo : Perspectiva.

FERNANDES, F. (1978): **O Folclore em Questão**. São Paulo, Estudos brasileiros; 8.

FINNEGAN, R. (2002): **Música y participación**. The Open University, Gran Bretaña. *In*: <http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm>

FINNEGAN, R. (2003): **¿Por qué estudiar la música? Reflexiones de una antropóloga desde el campo**. Open University, Gran Bretaña. *In*: <http://www.sibetrans.com/trans/trans6/finnegan.htm>

FOCAULT, M. (1992): **Microfísica do Poder**. Org: Roberto Machado. - Rio de Janeiro: Edições Graal.

FORTUNA, C, FERREIRA, C. et al (2003): **Intermediários Culturais, espaço público e cultura urbana**: estudo sobre a influência dos circuitos globais em algumas cidades portuguesas. Coimbra: CES.

GATTAZ, A. C. (1998): **Meio Século de História Oral**. NEHO-História, São Paulo, n.0, p 21-33.

GEERTZ, C. (1989): **A interpretação das culturas**.- Rio de Janeiro : Livros Técnicos e Científicos.

GILBERTO, F. (1981): **Casa Grande & Senzala**. 21ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio.

GILBERTO, F. (1947): **Interpretação do Brasil**. Rio de Janeiro, José Olympio.

GILBERTO, F. (1977): **Sobrados e Mocambos**. 5º ed., Rio de Janeiro, Olympio.

GILBERTO, F. (1967): **Manifesto Regionalista**. 4º ed., Recife, Instituto Joaquin Nabuco/MEC.

GIDDENS, A. (2001): A Vida em uma Sociedade Pós-Traducional. *In: Em Defesa da Sociologia*. São Paulo: UNESP.

GRÜNEWALD, R. de A.(2002a): Introdução. *In: Os Índios do Descobrimento: tradição e turismo*. Contra Capa. Rio de Janeiro.

GRÜNEWALD, R. de A.(2002b): Globalização e o índio turístico. *In: Os Índios do Descobrimento: tradição e turismo*. Contra Capa. Rio de Janeiro.

GRÜNEWALD, R. de A.(2002c): As Tradições Étnicas Pataxó. *In: Os Índios do Descobrimento: tradição e turismo*. Contra Capa. Rio de Janeiro.

GRÜNEWALD, R. & PALITOT, E. M. (2007): **Etnografia de Salvamento: Hohenthal Jr. no Nordeste do Brasil**.

HALBWACHS, M. (1992): **The Social Frameworks of Memory**. Chicago: University of Chicago Press.

HANNERZ, U. (1997): **Fluxos, fronteiras, híbridos: palavras-chave da antropologia transnacional**. *In:* http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93131997000100001#back1

HOBSBAWM, E. (1984): **A invenção das tradições**. Paz e Terra. Rio de Janeiro.

JAMES, S. (2000): **Los Dominados y El Arte de la Resistencia**. ERA, S.A. de C.V.

JESPERSEN, O.(1959): **Languages: Its Nature, Development and Origin**. London.

JOUTARD, P. (1998): História oral: balanço da metodologia e da produção nos últimos 25 anos. *In:* FERREIRA, M. M e AMADO, J. (Orgs) **Usos e abusos da história oral**. 2.ed., Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1998. p. 44-62.

PEREIRA JÚNIOR, F. (1977): **Feira de Campina Grande : um museu vivo da cultura popular e do folclore nordestino**. João Pessoa: Universitária.

LEFEBVRE, H. (1997): **Seen from the window** e “Rhythm analysis of Mediterranean Cities”, *in idem, Writings on Cities*. Grã Bretanha: Blackwell Publishers.

LIMA, R. T. de. (1959): “Discurso do Prof. Rossini Tavares de Lima [ao IV Congresso Brasileiro de Folclore]”, **Folclore**, 10 (61-63): 11-14. Vitória: Comissão Espírito Santense de Folclore, jul-dez.

LIPOVETSKY, G. (1983): Violências selvagens, violências modernas. *In: A Era do Vazio: ensaio sobre o individualismo contemporâneo*. Trad. Miguel Serras & Ana Luísa Faria. Editora: Relógio d’água LTDA.

LÚCIA, C., J., & SERGL, M., J.: Trabalho apresentado ao NP Mídia Sonora e m Rádio, do VI Encontro dos Núcleos de Pesquisa da Intercom.

MACÊDO, M. K. de: (1998): **Revoltas populares na Província do Rio Grande: o "Quebra-Quilos" e o "Motim das Mulheres"**. História do RN n@ WEB [On-line]. Available from World Wide Web: www.seol.com.br/rnnaweb/

MACIEL, F. B. (1980): **Lampião: seu tempo e seu reinado (um capítulo da evolução social do Nordeste)**. Ed. Universitária. Recife, Universidade Federal de Pernambuco.

MARCUS, G. (1991): **Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial**. In: Revista de Antropologia. São Paulo, USP, n. 34, pp. 197-221.

MARX, K. (1984): **A ideologia alemã** / Karl Marx, Friedrich Engels. São Paulo. Ed. Moraes.

DA MATTA, R. da. (1981): **A Fábula das Três Raças, ou o Problema do Racismo à Brasileira**. In: **Relativizando: Uma introdução à antropologia social**. Vozes. Petrópolis, Rio de Janeiro.

DA MATTA, R. da. (1979): **Carnavais, Malandros e Heróis**. Zahar. Rio de Janeiro.

MOTA, C. G. (1994): **Cristalização de uma Ideologia: A "Cultura Brasileira"**. In: **Ideologia da Cultura Brasileira**. Editora Ática. São Paulo.

MORENO, H., C. (2006): **Bourdieu, Foucault, y el poder**. Forum Ibero; Voces y Contextos: Otoño, núm. II, año I.

MURPHY, J., P. (2008): **Cavalo-marinho pernambucano**. Trad. André Curiati de Paulo Bueno. Ed. UFMG; Belo Horizonte- MG.

NIETZSCHE, F., W. (1991): **Genealogia da Moral**; Segunda dissertação, § 4; 6; 7; 8.

OLIVEIRA, C., M., D. (2009): **Inventando Tradições, Construindo Identidades: O Bloco da Saudade**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Federal de Campina Grande.

ORTIZ, R. (1985): **Cultura Popular: Românticos e Folcloristas**. Programa de Estudos Pós-graduados em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo.

PEREIRA, E., M., M. (2006): **Breve bibliografia comentada sobre o fandango sulista: de dança brasileira a baile caiçara dos litorais do Paraná e de São Paulo**. In: Alexandre Pimentel; Daniella Gramani; Joana Corrêa. (Org.) *Museu Vivo do Fandango*. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé: 192-197.

SÁ, C. P. de (1998): **A construção do objeto de pesquisa em Representações sociais**. EDUERJ. Rio de Janeiro.

- SAHLINS, M. (1990): **Ilhas de História**. Rio de Janeiro, RJ. Jorge Zahar Editor Ltda.
- SANTOS, W. G. dos. (1978): “Oswaldo Cabral (1903-1978)”. *In: Anuário Antropológico 78*. Tempo Brasileiro. Rio de Janeiro.
- SAPIR, E. (1970): “Cultura ‘Autêntica’ e ‘Espúria’”. *In: PIERSON, D. (Org.). Estudos de Organização Social, tomo II*. São Paulo, Martins, 1970 (1924).
- SCHAFFER, R. M.(1991): **O Ouvido Pensante**, São Paulo: Fundação Editora da UNESP.
- SCOTT, J. (2000): **Los Dominados y El Arte de la Resistencia**. Ediciones ERA, S.A. de C.V.
- SEINCMAN, E.(1991): **Tradição, vanguarda, na música futurista italiana**. *In: Revista da USP*, n.9 (março-abril). São Paulo: Edusp.
- SILVA, T. T. da. (2000): **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais/Tomaz Tadeu da Silva (org.)**. Stuart Hall, Kathryn Woodward.- Petrópolis, RJ: Vozes.
- SIMON, F.(2008): **Taking Popular Music Seriously**. Submitted 2008-05-20 by Philip Tagg to *Lied und populäre Kultur / Song and Popular Culture: Jahrbuch des Deutschen Volksliedarchivs*, vol 54 ed. Nils Grosch and Max Matter. Münster: Waxmann.
- SOARES, D. (1978): **Boi-de-mamão catarinense**. - Rio de Janeiro : Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro.
- THOMPSON, E. P. (1998): Introdução: costume e cultura. *In: Costumes em Comum*. Companhia das Letras. São Paulo.
- TURATO, E. R. (2003): **Tratado de metodologia da pesquisa clínico-qualitativa: construção teórico-metodológica, discussão comparada e aplicação nas áreas da saúde e humanas**. Vozes. Petrópolis.
- VALE, F., R. (1978): **Elementos de folclore musical brasileiro**. 2.ed. São Paulo: Ed. Nacional, 1978.
- VALENTE, H. de A. D.(1999): **Os Cantos da Voz – entre o ruído e o silêncio**. São Paulo: Annablume.
- VELHO, G. & CASTRO, E. V. de. (1980): O conceito de cultura e o estudo das sociedades complexas: uma perspectiva antropológica. **Artefato** (1): 4-9; Rio de Janeiro.
- VELSEN, V., J. (1987): A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. *In: Antropologia das sociedades contemporâneas – Métodos*. Bela Feldman-Bianco (Org.). São Paulo. Global editora.

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

VELÔSO, T. M. G. (2005): Pesquisando fontes orais em busca da subjetividade. *In: Oralidade e subjetividade: os meandros infinitos da memória*. Dulce Consuelo Andreatta Whitaker, Thelma Maria Grisi Velôso (Orgs)- Campina Grande: EDUEP.

WACQUANT, L. (2002): **Corpo e Alma: notas etnográficas de um aprendiz de boxe**. Rio de Janeiro. Ed. Relume Dumaré.

ANEXOS





Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças Carnavalescas
A.C.E.S.T.C.

Fundada Em 12/12/1988 –

Sede Provisória À Rua Padre Ibiapina 144 Centro – Campina Grande – Paraíba

CEP 58.101-560 Fones (83) 3341-0039 / 8610.1006 -8870-5251 CNPJ 04.866.591/0001-35

Acestc.Cg@lbest.Com.Br - www.carnavaldecampinagrande.com.br

Reconhecida de utilidade publica, lei municipal 4080/03 de03/01/2003.

Apresentação

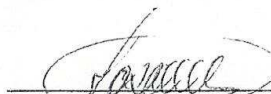
O Carnaval de Campina Grande este ano tem como principal atração a elaboração de um projeto de infra-estrutura, capaz de atender as necessidades de conforto e segurança para platéia, e espaço organização para as agremiações em desfile, iluminação, som, e decoração adequados ao evento, para tanto além do apoio da Prefeitura Municipal de Campina Grande e do Governo do Estado da Paraíba, buscamos parceria com a iniciativa privada que dispõe de amplo espaço para divulgar suas marcas num evento de grandes penetrações na mídia regional, o evento de 04(quatro) dias consecutivos cresceu sensivelmente nos últimos anos atraindo milhares de pessoas e quem soube investir na imagem da festa sabe a exata dimensão de que valeu apenas acreditar na força expoente do melhor Carnaval do interior do estado da Paraíba.

Campina Grande 19 de outubro de 2009



Jose Antonio Cipriano da Silva

Presidente



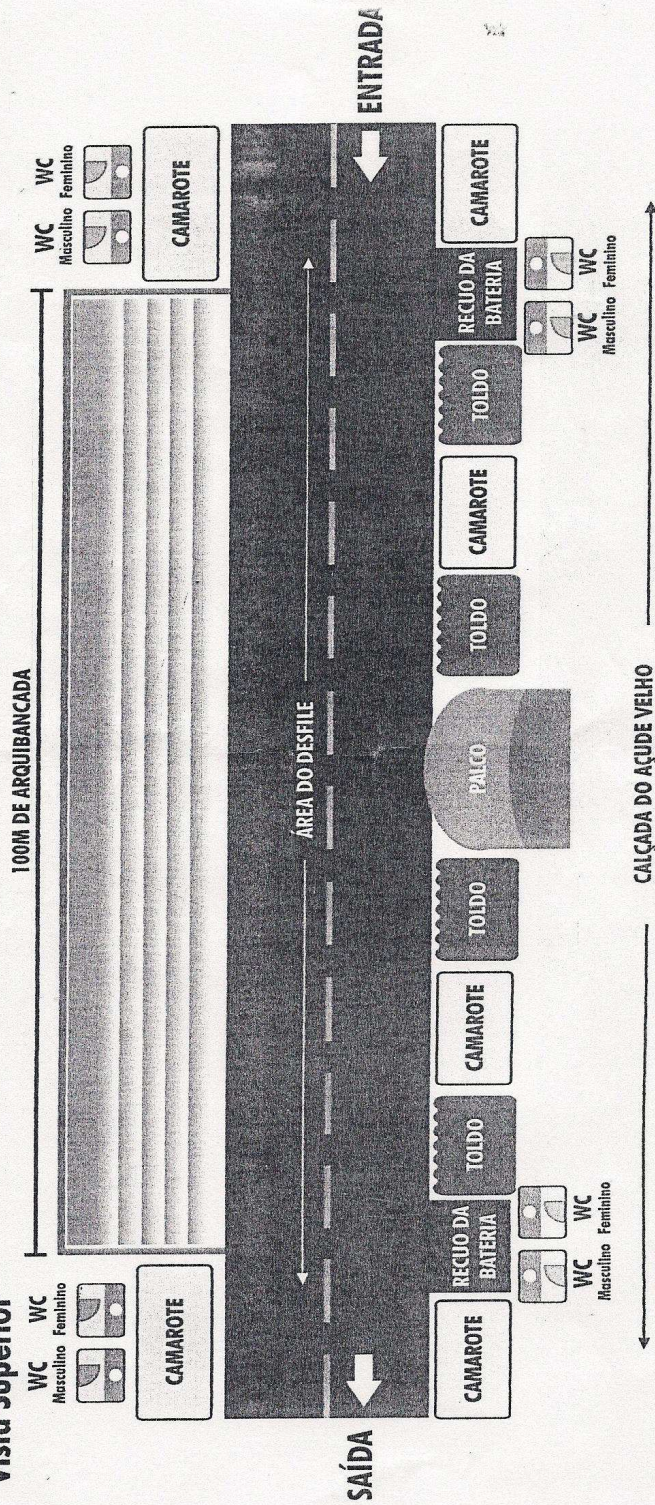
Jose Alexandre Neto

secretario



Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças Carnavalescas.

Vista Superior



- 20 SANITÁRIOS QUÍMICOS
- 04 PRATICÁVEIS
- 06 CAMAROTES
- 01 PALCO
- 01 ARQUIBANCADA

Layout meramente ilustrativo



Associação Campinense das Escolas de Samba E Troças Carnavalescas
A.C.E.S.T.C.

Fundada Em 12/12/1988 –

Sede Provisória Á Rua Padre Ibiapina 144 Centro – Campina Grande – Paraíba CEP 58.101-560

Fones (83) 3341-0039 / 8610.1006 -8870-5251 CNPJ 04.866.591/0001-35

Acestc.Cq@ibest.Com.Br - www.carnavaldecampinagrande.com.br

Reconhecida de utilidade publica, lei municipal 4080/03 de 03/01/2003.

Projeto Carnaval Folia de Todos

Objetivos

Em tempo de globalização, rara são as manifestações da cultura popular que conseguem preservar suas tradições, as agremiações Carnavalescas de Campina Grande são exceções. Dão exemplo de como conviver com a modernidade atender as modificações que o espetáculo exige, cada vez viva a força de suas raízes. A multidão tem mostrado uma realidade, á avenida Dr. Severino Cruz, ficou pequena para atender a tantos que desejam ver de perto o segredo do sucesso é simples, como no futebol, as regras são sempre as mesmas. O importante é que sejam respeitadas nos seus mínimos detalhes, para que a competição ganhe em emoção.

E devem destacar o apoio decisivo da Prefeitura Municipal de Campina Grande, e Governo do Estado da Paraíba, parceiros que investe nas melhorias estruturais. Da avenida Dr., Severino Cruz, e fundamentalmente na ajuda as agremiações Carnavalescas permitindo que estas tragam para avenida os sambistas da sua comunidade o mais importante, porem , que as dimensões da festa já ultrapassam as fronteiras da região, atraindo uma legião de foliões que integram a corrente da paz mundial.

Campina Grande a capital da alegria, também é á passarela dos sonhos de fraternidade.



Associação Campinense das Escolas de Samba e Tropicais Carnavalescas
A.C.E.S.T.C.

Fundada Em 12/12/1988 –

Sede Provisória À Rua Padre Ibiapina 144 Centro – Campina Grande – Paraíba

CEP 58.101-560 Fones (83) 3341-0039 / 8610.1006 -8870-5251 CNPJ 04.866.591/0001-35

Acestc.Cg@ibest.Com.Br - www.carnavaldecampinagrande.com.br

Reconhecida de utilidade publica, lei municipal 4080/03 de 03/01/2003.

Programação do Carnaval 2010

Folia de Todos

Desfile oficial

Domingo dia 14 de fevereiro

- 15:00 hs – abertura com show com a banda simples momento
- 16,30 hs - show com a banda folia de todos orquestra de frevo
- 17,30 hs - Bumba meu Boi Pantera _ Jose Pinheiro
- 17,50 hs Bumba Meu Boi Radical – Bairro da Gloria
- 18,10 hs - Bumba Meu Boi Ciclone – Catoé
- 18,40 hs - Bumba Meu Boi Tornado
- 19,10 hs - ala-ursa Branca _ Jose Pinheiro
- 19,40 hs - Ala-ursa Racionais – Rosa Mística
- 20,10 hs - Ala-ursa Furação _ estação velha
- 20,40 hs - Boneco Bibiu _ Jose Pinheiro
- 21,10 hs - Boneco Carlitos _ Catoé
- 21,40 HS – Show com abanda simples momento
- 23,00 hs – Encerramento



ASSOCIAÇÃO CAMPINENSE DAS ESCOLAS DE SAMBA E TROPICANAS
CARNAVALESCAS – A.C.E.S.T.C.

Fundada Em 12/12/1988 –

Sede Provisória À Rua Padre Ibiapina 144 Centro – Campina Grande – Paraíba

CEP 58.101-560 Fones (83) 3341-0039 / 8610.1006 -8870-5251 CNPJ 04.866.591/0001-35

Acestc.Cg@lbest.Com.Br - www.carnavaldecampinagrande.com.br

Reconhecida de utilidade pública, lei municipal 4080/03 de 03/01/2003.

Carnaval folia de todos

Programação do Carnaval 2010

Desfile oficial

Segunda feira dia 15 de fevereiro

- 15.00 hs – Abertura com show da banda simples momentos
- 16,30 hs – show com a orquestra de frevo folia de todos
- 17,20 hs - Bumba Meu Boi pretinho - - (centerário
- 18,50 hs – Bumba Meu Boi Molecada – (Jose pinheiro
- 18,10 hs - Bumba Meu Boi Rajado – (Bairro da gloria
- 18,30 hs _ Bumba Meu Boi Valente _ (santa rosa
- 18,50 hs _ Bumba Meu Boi Maravilha _ (Santa Rosa
- 20,10 hs _ Bumba Meu Boi Novo Miênio – (bairro da Gloria
- 20,30 hs _ Bumba Meu Boi Cachoeirense – (Jose pinheiro
- 20,50 hs – Bumba Meu Boi Brilha Sol - (Catoê
- 21,10 hs _ Bumba Meu Boi Dengoso – (Catoê
- 21,30 hs _ Bumba Meu Boi Racionais _ (Rosa Mística
- 21,50 hs _ Bumba Meu Boi Borborema – (Pedregal
- 22,10 hs - Show com a banda simples momento
- 23,00 hs _ Encerramento



ASSOCIAÇÃO CAMPINENSE DAS ESCOLAS DE SAMBA E TROÇAS
CARNAVALESCAS – A.C.E.S.T.C.

Fundada Em 12/12/1988 –

Sede Provisória À Rua Padre Ibiapina 144 Centro – Campina Grande – Paraíba

CEP 58.101-560 Fones (83) 3341-0039 / 8610.1006 -8870-5251 CNPJ 04.866.591/0001-35

Acestc.Cg@lbest.Com.Br - www.carnavaldecampina grande.com.br

Reconhecida de utilidade publica, lei municipal 4080/03 de 03/01/2003.

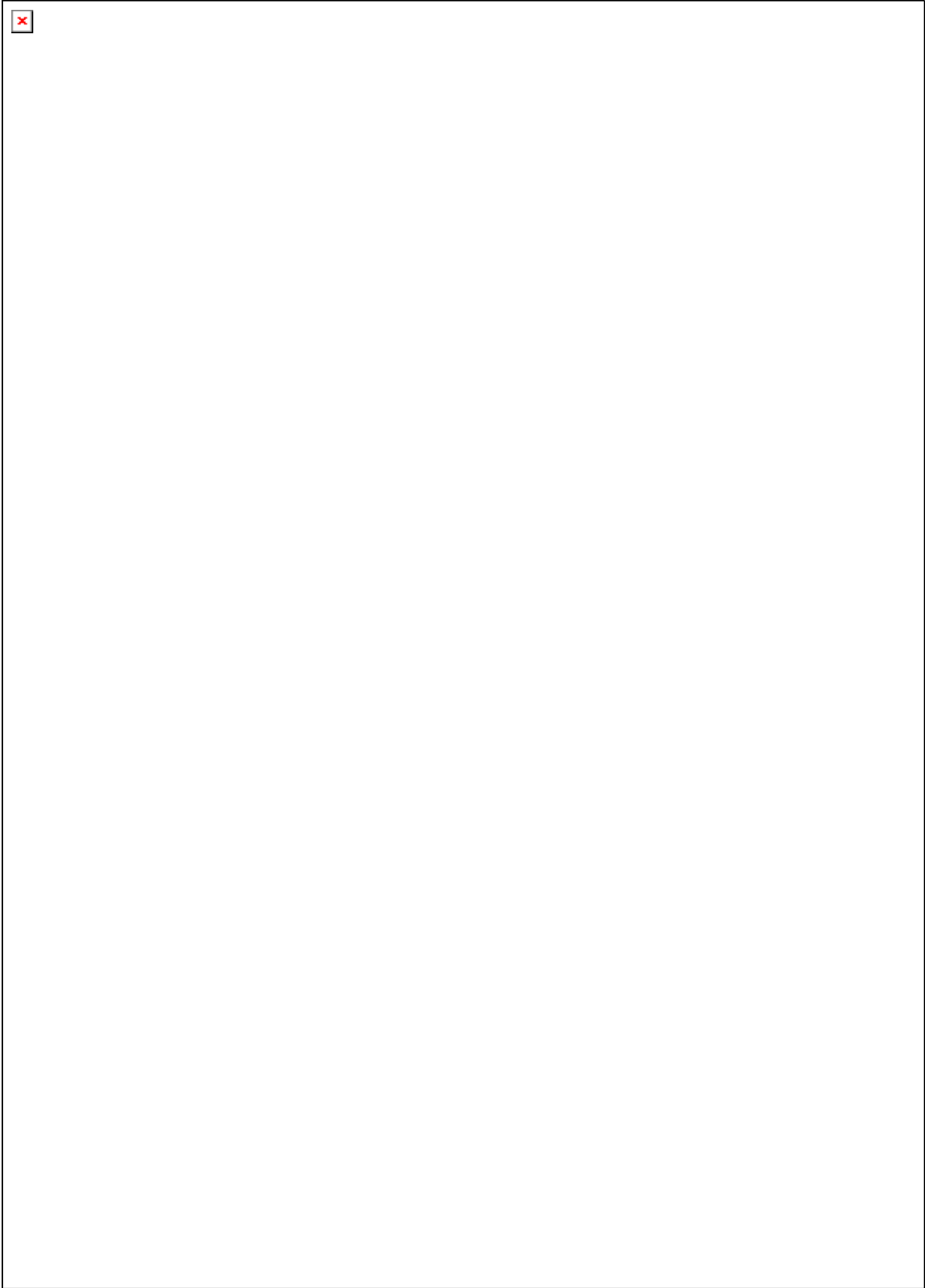
CARNAVAL FOLIA DE TODOS

PROGRAMAÇÃO DO CARNAVAL 2010

DESFILE OFICIAL

TERÇA-FEIRA DIA 16 DE FEVEREIRO

- 15; 00 hs–Abertura com o show da banda simples momento
- 16.40 hs - orquestra de frevo folia de todos
- 17,50 hs–Desfile dos Índios Arius (bairro da Gloria)
- 18,30 hs–Desfile dos Índios Tupinambá (Jose pinheiro)
- 19,10 hs–G.R.E.S. Acadêmico de monte Castelo
- 19,50 hs–G.R.E.S. Independente de Jose pinheiro
- 20,30 hs–G.R.E.S. Bambas do Ritmo (Jose pinheiro)
- 21,10 hs–orquestra de frevo folia de todos
- 22,10 hs– show com a banda simples momento
- 23,00 hs - Encerramento





Associação Campinense das Escolas de Samba Troças
Carnavalescas – A.C.E.S.T.C.

Fundada Em 12/12/1988 - Sede Provisória À Rua Padre Ibiapina 144 Centros – Campina Grande – Paraíba
CEP 58.101-560 Fones (83) 3341-0039 / 8610.1006-8870-5251 CNPJ 04.866.591/0001-35
Acestc.Cg@lbest.Com.Br - www.carnavaldecampinagrande.com.br

Reconhecida de utilidade pública, lei municipal 4080/03 de 03/01/2003

MINUTA DO REGULAMENTO DO CARNAVAL 2011

VOCE E O JURADO

Muitos acham que existe uma contradição nos desfiles das escolas de samba. Trata-se de uma farra, um monte de gente pulando e sambando contente, alegre soltando os bichos... Mas ao mesmo tempo tudo aquilo ali esta em julgamento. Como é que pode? Pode e é assim que vem funcionando. Já por sete décadas. As primeiras escolas surgiram ao longo dos anos 20, século passado elas apenas se apresentavam, ou seja, desfilavam por diversão

O OBJETIVO É

Premiar a melhor, tentando fazer uma mistura bem dosada de razão e emoção, os quesitos são 10(dez)os jurados são também 10(dez) cada um julgado 2(dois) quesitos, já os espectadores da festa na avenida são incontáveis. E nem sempre a opinião de uns bate com o desejo dos outros nas. Páginas seguinte, você aprenderá o que significa cada quesito e , assim se sentira mais preparado para escolher a sua campeã.

AS REGRAS DO JOGO

Houve um tempo em que as de samba entravam na avenida com muito ou nenhum compromisso com regras. Era um desfile solto, descompromissado, mas às vezes tornava-se longo demais e cansativo. Nas alegorias, podia de tudo, até porque a inventividade e os recursos visuais eram bem menores, hoje, na era da profissionalização deste espetáculo, a alegria e a espontaneidade continuam, mas devem conviver com algumas. Regras estabelecidas para a disputa. Por exemplo; Por uma questão de segurança é proibido usar qualquer tipo de fogo nos carros alegóricos. Animais de verdade, também nem pensar? Há algumas proibições mais tradicionais, como apreensão de homens na ala de baianas. Que é terminantemente vetada, quem quiser se fantasiar de mulher que o faça nos blocos pelas ruas da cidade. Confira a seguir algumas Regras do maior espetáculo da terra.

ALAS OBRIGATORIAS

A BATERIA de cada agremiação deve ter no mínimo de 40(quarenta) ritmista

ALA DAS BAIANAS. Também o mínimo de 06(seis) componentes, se esse limite for desrespeitado, a escola perde 02(dois) pontos por cada infração.

Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças
Carnavalescas

MINUTA DO REGULAMENTO DO CARNAVAL DE 2011

MERCHANDISING:

- É Proibido o merchandising, mas á às exerções:
- Nós prospectos com a letra do samba enredo
- *nos diretores de alas da escola
- Nos instrumentos da bateria gravados nas peles
- na roupas da turma que empurra os carros alegóricos.

BAIANAS

É expressamente proibida a participação de homens na ala de baianas.

QUESITOS PARA JULGAMENTOS

- ▶ ALEGORIAS E ADEREÇOS. Devem ter criatividade, significado claro e bom acabamento. Não devem soltar pedaços durante o desfile.
- ▶ BATERIA. O jurado deve observar o perfeito entrosamento dos sons de todos os instrumentos. Não deve haver descompasso com o samba enredo cantado pelo interprete.
- ▶ COMISSÃO DE FRENTE. O grupo deve saudar o público de forma elegante e iniciar a apresentação do enredo de forma coordenada e em sintonia.
- ▶ CONJUNTO. - O desfile deve ser coeso e uniforme com equilíbrio artístico e apresentação fluente. Não deve haver áreas vazias entre as alas ou entre uma ala e um carro alegórico.
- ▶ ENREDO- O tema proposto deve ficar claro á medida que as alas e carros alegóricos vão passando na avenida.
- ▶ EVOLUÇÃO- Alas e destaques não podem passar correndo, e nem voltar na pista, mesmo sambando o desfile deve ser coeso.
- ▶ FANTASIAS - Têm que estar adequadas ao enredo, unido criatividade e bom acabamento, também devem permanecer inteiras durante o desfile, vale também para adereço de cabeça e sapatos ou sandálias.
- ▶ HARMONIA- Todos os componentes devem cantar o samba enredo junto com o interprete da escola. Desfilar com muitos integrantes que não conhecem a letra pode custar alguns décimo amenos na pontuação.
- ▶ MESTRESALA e PORTA BANDEIRA- Deve bailar em ritmo de samba, mostrando perfeito entrosamento, a bandeira não deve se enrolar no mastro.
- ▶ SAMBA ENREDO- A letra deve estar adequada ao enredo e a melodia deve características de samba

.Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças Carnavalescas

MINUTA DO REGULAMENTO DO CARNAVAL DE 2011

TEMPO DE DESFILE

A apresentação de cada escola deve durar entre 30(trinta) minutos e 55(cinquenta e cinco) minutos cada minuto que faltar para completar o limite mínimo ou que exceder o limite Maximo implica na perda de um ponto.

CARRO ALEGÓRICOS

Perde um ponto a escola que desfilar com menos de 03(três) carros alegóricos ou com mais de 05(cinco).

GENITALIA

Nenhum componente (incluindo os que estiverem em carro alegóricos) pode desfilar com a genitália á mostra decorada e ou pintada, também é proibida a utilização desrespeitosa de imagens religiosa.


BATERIA

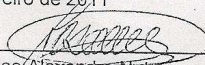
É proibido o uso de instrumento de sopro na bateria, com exceção, é claro do apito empunhado pelos diretores de bateria.

COMISSÃO DE FRENTE

Deve ser composta por no mínimo de 06 (seis) pessoas no Maximo de 10(dez) pessoas

Campina Grande 01 de fevereiro de 2011


Jose Antonio Cipriano da Silva
presidente


Jose Alexandre Neto
secretario



CAMPINENSE DAS ESCOLAS DE SAMBA E TROÇAS ASSOCIAÇÃO
 CARNAVALESCAS A.C.E.S.T.C.
 FUNDADA EM 12/12/1988
 www.carnavaidecampinagrande.com.br/-acastc.cg@ibest.com.br
 SEDE PROVISORIA NA RUA Padre Ibiapina nº. 144 centro Campina Grande
 Fones 3341.0039/88705251/8610.1006

Deverão constar do desfile dos bonecos

O Boneco uniformizado
 Bateria uniformizada
 O estandarte da agremiação


Também ficou certo com os diretores das agremiações que não será obrigatório trazerem carro alegórico, traz que quiser.

De acordo com os senhores diretores as agremiações terão o tempo mínimo de (20) vinte minutos e o Maximo de (30) trinta minutos.

((OBS) cada minuto que faltar para completar o limite mínimo ou que exceder o limite Maximo implica na perda de meio ponto, ex0, 5)..

O objetivo é premiar a melhor, tentando fazer uma mistura bem dosada de razão e emoção os quesitos são 06(seis) os jurados também 06(seis) já os espectadores da festa na avenida são incontáveis, e nem sempre a opinião de uns bate com o desejo dos outros, o que significa cada quesito e, assim se sentira mais preparado para escolher a sua agremiação campeã

Campina Grande 09 de Janeiro de 2009


 Jose Alexandre Neto
 secretario


 Jose A. Cipriano da Silva
 presidente