



**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ**  
**CENTRO DE HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE CIÊNCIAS SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA**

**THALYTA PINTO MARTINS VALE**

**O BUMBA MEU BOI NA FORTALEZA CONTEMPORÂNEA:  
UM OLHAR SOBRE A BRINCADEIRA DO BOI EM SUAS REDES DE  
SIGNIFICADO E DE RELAÇÕES DE PODER**

**FORTALEZA**  
**2019**

THALYTA PINTO MARTINS VALE

O BUMBA MEU BOI NA FORTALEZA CONTEMPORÂNEA:  
UM OLHAR SOBRE A BRINCADEIRA DO BOI EM SUAS REDES DE SIGNIFICADO E  
DE RELAÇÕES DE PODER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jânia Perla Diógenes de Aquino

Coorientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lea Carvalho Rodrigues

FORTALEZA

2019

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação  
Universidade Federal do Ceará  
Sistema de Bibliotecas

Gerada automaticamente pelo módulo Catalog, mediante os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

---

- V243b Vale, Thalyta Pinto Martins.  
O bumba meu boi na Fortaleza contemporânea : um olhar sobre a brincadeira do boi em suas redes de significado e de relações de poder / Thalyta Pinto Martins Vale. – 2019.  
170 f. : il. color.
- Dissertação (mestrado) – Universidade Federal do Ceará, Centro de Humanidades, Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Fortaleza, 2019.  
Orientação: Profa. Dra. Jania Perla Diógenes de Aquino.  
Coorientação: Profa. Dra. Lea Carvalho Rodrigues.
1. Bumba meu boi. 2. Identidades. 3. Ritual. 4. Jogo. 5. Performance. I. Título.

CDD 301

---

THALYTA PINTO MARTINS VALE

O BUMBA MEU BOI NA FORTALEZA CONTEMPORÂNEA:  
UM OLHAR SOBRE A BRINCADEIRA DO BOI EM SUAS REDES DE SIGNIFICADO E  
DE RELAÇÕES DE PODER

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-graduação em Sociologia da Universidade Federal do Ceará, para obtenção do título de Mestre em Sociologia. Área de concentração: Sociologia.

Aprovada em: 06/12/2019.

BANCA EXAMINADORA

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Jânia Perla Diógenes de Aquino (Orientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Lea Carvalho Rodrigues (Coorientadora)  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof. Dr. Antônio George Lopes Paulino  
Universidade Federal do Ceará (UFC)

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Danielle Maia Cruz  
Universidade de Fortaleza (Unifor)

## AGRADECIMENTOS

Aos Mestres de Boi, José Ciro Rocha, José Francisco Rocha e José Nazareno Barros, que compartilharam memórias e conhecimentos preciosos acerca da brincadeira do Boi durante longas e agradáveis conversas.

Aos demais brincantes de Boi em Fortaleza, em especial a Dona Lurdes, Eduardo Feitosa e Roberto Vieira, que facilitaram o aprofundamento de minha inserção nesse universo.

A Lea Carvalho Rodrigues, pela orientação generosa, assertiva e afetuosa e pelos imensuráveis ensinamentos desde minha graduação em Ciências Sociais. Sua colaboração sensível e inspiradora foi decisiva para a realização deste trabalho.

A Jânia Perla Diógenes de Aquino, pelas observações fundamentais feitas durante o exame de qualificação, decorrentes de sua leitura cuidadosa, e por gentilmente se dispor como orientadora, quando a mudança foi necessária por questões burocráticas.

A Alexandre Almeida Barbalho, pelas importantes considerações apresentadas durante o exame de qualificação e o Encontro Anual da Anpocs.

A Antonio George Lopes Paulino, por me apresentar a antropologia de maneira inspiradora ainda no primeiro semestre da graduação em Ciências Sociais.

A Danielle Maia Cruz, pelas sugestões minuciosas realizadas durante o exame de qualificação, especialmente acerca das similaridades entre os Bois e os Maracatus.

A todos os funcionários e docentes do Departamento de Ciências Sociais da UFC, especialmente aos professores Domingos Abreu e Neyára Araújo.

A Oswald Barroso, pela generosa entrevista concedida e pelo compartilhamento de algumas de suas produções esgotadas.

A Wesley Farpa e Leo Silva, pela colaboração com alguns registros audiovisuais.

Aos colegas do Programa de Pós-graduação em Sociologia, sobretudo, aos amigos com quem pude compartilhar constantemente conhecimentos, alegrias e inquietações ao longo da caminhada do Mestrado.

A todos os amigos e familiares que se alegraram com meus avanços e me apoiaram com colaborações não-acadêmicas importantes para a realização deste trabalho.

À Fundação Cearense de Apoio ao Desenvolvimento Científico e Tecnológico (Funcap), pela bolsa de pesquisa concedida durante o curso do Mestrado.

*[...] viver é continuamente desagregar-se e reconstituir-se, mudar de estado e de forma, morrer e renascer.*

Arnold Van Gennep

## RESUMO

Esta dissertação busca compreender os jogos simbólicos, classificatórios e identitários que constituem e atravessam as performances de Bumba Meu Boi em Fortaleza-CE, e especificamente na área do Grande Pirambu. Com esse objetivo, foram realizadas entrevistas abertas, observações de ensaios, bastidores e situações cotidianas dos brincantes, participações em eventos realizados em equipamentos privados ou públicos e, sobretudo, na sua manifestação mais prolongada e expressiva: a festa de rua conhecida como Matança de Boi. Metodologicamente, o trabalho é orientado por princípios da análise situacional de J. Van Velsen, da análise ritual de Victor Turner, e por conceitos dos estudos de performance de Richard Schechner. Assim, buscou-se os significados dos rituais, pela identificação dos seus pontos mais dramatizados e liminares e de seus principais símbolos, vistos em articulação com diferentes relações sociais e contatos com a alteridade. A pesquisa apresenta como tais situações rituais expõem conflitos, distâncias e proximidades sociais e operam apropriações que articulam passado e presente e falam sobre a realidade cotidiana dos brincantes, especialmente sobre os processos de segregação e estigmatização. Mais que falar, os rituais atuam sobre esta realidade e a controlam, ao transformar identidades pessoais e coletivas, reforçar valores ou questioná-los, expressar fronteiras e tensioná-las.

**Palavras-chave:** Bumba meu boi; identidades; ritual; jogo; performance.

## ABSTRACT

This dissertation aims to comprehend the symbolic, classificatory and identity games that constitute and pervade performances of Bumba Meu Boi in Fortaleza, Ceará and specifically, in the Grande Pirambu area. For that purpose, certain procedures were accomplished, such as unstructured interviews, observations at rehearsals and attendances at events held in public or private facilities and mainly, in their most prolonged, distinguished expression: the street party known as Matança de Boi (literally: 'Killing of the Bull'). Methodologically, this work is oriented by principles and concepts present in situational analysis as developed by J. Van Velsen, in ritual analysis by Victor Turner as well as in performance studies by Richard Schechner. The meanings of the rituals were, therefore, approached by identification of their most dramatized liminal points and main symbols perceived as articulated with varied social relations and contacts with alterity. The research presents how said ritual situations reveal conflicts in terms of social distance and proximity by operating appropriations that articulate present and past and tell about the daily reality of performers, especially about processes of segregation and stigmatization. More than telling about, such rituals act on reality and control it by transforming personal and collective identities, reinforcing or questioning values, and expressing and tensioning boundaries.

**Keywords:** Bumba meu boi; identities; ritual; play; performance.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 1 - Boi Ceará do Mestre Zé Pio
- Figura 2- Burrinha, Boi e Ema do grupo Boi Juventude
- Figura 3 - Jaraguá
- Figura 4 - Boi Juventude do Mestre Zé Ciro
- Figura 5 - Boi, Burrinha e Ema do grupo Boi Coração
- Figura 6 - Mapa do Grande Pirambu
- Figura 7 - Entorno da sede do Boi Juventude
- Figura 8 - Sede do Boi Juventude
- Figura 9 - Feitura das cortinas
- Figura 10 - Montagem do Palácio
- Figura 11 - Espaço delimitado e preparado para o ritual
- Figura 12 - Soleira para o espaço ritual
- Figura 13 - Mestre Zé Ciro
- Figura 14 - Público e palcos
- Figura 15 - Disposições espaciais dos brincantes
- Figura 16 - Primeiro galante do Cordão Azul
- Figura 17 - Imagem popular de São Sebastião
- Figura 18 - Vaqueiro (Zé Pio)
- Figura 19 - Múltiplos enquadramentos

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>10</b>
<b>1. O BUMBA MEU BOI: IDENTIDADES, SÍMBOLOS E BUSCAS PELAS ORIGENS</b> .....	<b>19</b>
<b>1.1 O drama social no Boi como ponto de partida da pesquisa.....</b>	<b>19</b>
<b>1.2 O Boi, o Vaqueiro, o mar e o sertão: buscas diversas de identidades originárias.....</b>	<b>25</b>
<i>1.2.1 O Brasil, o Nordeste e o Ceará.....</i>	<i>25</i>
<i>1.2.2 Boi de praia e Boi de interior.....</i>	<i>39</i>
<i>1.2.3 A vida dos artefatos e a construção visual de identidades.....</i>	<i>46</i>
<b>2 O GRANDE PIRAMBU E OS SEUS BOIS.....</b>	<b>55</b>
<b>2.1 Um sertão encurralado e um mar de desigualdades: fronteiras materiais e simbólicas</b> .....	<b>56</b>
<b>2.2 Apropriações de um passado de lutas e de Bois.....</b>	<b>62</b>
<b>2.3 Grupos e Mestres de Boi: Juventude e Ceará.....</b>	<b>70</b>
<i>2.3.1 Boi Juventude.....</i>	<i>70</i>
<i>2.3.2 Boi Ceará.....</i>	<i>76</i>
<i>2.3.3 De Vaqueiros a Mestres.....</i>	<i>81</i>
<b>2.4 O Boi como condensação e ressignificação de estigmas.....</b>	<b>86</b>
<b>3 A MATANÇA DE BOI E OS EVENTOS INSTITUCIONAIS.....</b>	<b>95</b>
<b>3.1 Matança de Boi: um jogo absorvente e agonístico.....</b>	<b>97</b>
<i>3.1.2 Matança do Boi Juventude.....</i>	<i>98</i>
<i>3.1.2.1 Preparação.....</i>	<i>98</i>
<i>3.1.2.2 A Brincadeira do Boi.....</i>	<i>106</i>
<i>3.1.2.3 Pós-performance.....</i>	<i>122</i>
<i>3.1.3 Espacialidade, poder e liberdade: rupturas e continuidades com a vida cotidiana... </i>	<i>126</i>
<i>3.1.4 Antítese, agonística e agonia.....</i>	<i>135</i>
<b>3.2 O Boi nos eventos institucionais: a brincadeira e suas molduras.....</b>	<b>145</b>
<i>3.2.1 O Estado e o Sagrado, o nacional e o popular.....</i>	<i>149</i>
<i>3.2.2 Múltiplos Enquadramentos: mecanismos de fixação nos fluxos de performances e</i> <i>identidades.....</i>	<i>157</i>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>162</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>167</b>
<b>APÊNDICE A – PERFORMANCES OBSERVADAS EM CAMPO.....</b>	<b>175</b>

## INTRODUÇÃO

O Bumba meu boi é uma prática social performática, dita popular, que se faz por meio de múltiplas linguagens e encontra-se sob grande diversidade de formas pelo Brasil. Hoje, na cidade de Fortaleza (CE), ele se apresenta principalmente como “Matança de Boi” – uma festa de rua realizada em homenagem a São Sebastião, em bairros “periféricos” da zona costeira oeste de Fortaleza. Embora, no contexto pesquisado, a Matança seja a modalidade de performance mais expressiva e prolongada, também ocorrem, na cidade, outras apresentações de Boi mais breves e frequentes, inseridas nas programações culturais de instituições públicas ou privadas.

Os principais grupos de Boi em atividade se localizam no “Grande Pirambu”, região fortalezense que compreende os bairros Cristo Redentor, Pirambu e parte da Barra do Ceará. A área, que teve sua formação marcada de maneira peculiar por fluxos emigratórios de localidades rurais atingidas pelas secas<sup>1</sup>, é considerada pelos brincantes como um “berço de cultura popular”, no qual já abundou práticas como dança do coco, samba de gafieira, mamulengos, maneiro-pau, etc. Dentre elas, destaca-se hoje a brincadeira do Bumba meu boi, percebida pelos brincantes como a mais emblemática e representativa do território, por se manter presente e atuante em diferentes pontos do Grande Pirambu e evocar as próprias origens da região, conformando a ideia de uma identidade local exclusiva e positiva.

Na presente dissertação, procuro compreender como o ritual do Boi ganha tal importância, constrói sua legitimidade e alcança eficácia nesse contexto. Parto do pressuposto de que a performance é capaz de reconstruir continuamente estruturas simbólicas, narrativas e sociais, produzindo sentidos e movimentando identidades e relações de poder. Assim, tomo como objetivo central a interpretação de elementos simbólicos e ações que expressam, reforçam ou colocam em jogo diferentes identidades coletivas e individuais. A ideia é compreender o que a brincadeira do Boi *diz* sobre seu contexto social e o que *cria* nele através do jogo de classificações e oposições, estabelecidas dentro e fora das fronteiras do ritual.

Para tanto, articula-se a participação nos eventos, orientada pelo esforço de “análise situacional” (VELSEN, 2009), com a realização de entrevistas abertas com

---

<sup>1</sup> Segundo Kênia Rios (2001), milhares de pessoas do Sertão cearense migraram para “campos de concentração” formados pelo governo, em grandes secas: “Os famintos eram atraídos com a promessa de comida, assistência médica e segurança. Lá não encontravam a estrutura prometida e não podiam sair do campo, sendo mantidos presos. Tudo para evitar que Fortaleza fosse invadida por famintos”. Em Fortaleza, tivemos o primeiro campo, na seca de 1915, o Campo do Alagadiço, atual São Gerardo. Mais tarde, em 1932, foram construídos o Campo do Matadouro, no bairro Farias Brito, e o Campo do Urubu, no Pirambu.

brincantes e a análise de registros imagéticos ou audiovisuais, produzidos por mim em trabalho de campo ou disponibilizados pelos grupos de Boi em páginas da Internet.

Minha aproximação com a brincadeira começou aos poucos. Quando estudante do curso de graduação em Ciências Sociais, fui educadora do Museu da Cultura Cearense, localizado no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura<sup>2</sup>. Sem que eu sequer desconfiasse, ali já se gestava meu objeto de pesquisa, na exposição *Vaqueiros*. Esta evoca, dentre tantas outras coisas, a história da ocupação do Ceará e o chamado Ciclo do Boi. Havia inúmeras representações de vaqueiros, bois, ferramentas de trabalho, etc. a partir das quais, eu desenvolvia mediações com os visitantes. Mas havia dois objetos que, inicialmente, costumava negligenciar: 1) uma grande cabeça de boi empalhada, com olhos vívidos e penetrantes, que me impunham um dilema ético acerca das relações entre humanos e não-humanos e 2) um boi-artefato da festa de Bumba meu boi, exposto em uma vitrine, em frente da qual eu não ficava por muito tempo durante minhas primeiras mediações, já que nunca havia participado da festa e temia que minhas leituras não fossem suficientes para responder eventuais perguntas dos visitantes sobre a brincadeira nos dias de hoje.

Durante um ano trabalhando com essa exposição, pude perceber que, embora o espaço fosse repleto de esculturas, gravuras e fotos de bois, a própria interação dos educadores e dos visitantes com os objetos e os comentários acerca destes tendiam a negligenciar a importância simbólica do animal, que era reduzido frequentemente à dimensão econômica. Eu mesma desejei, algumas vezes, que não estivessem ali a cabeça do boi-animal nem o corpo do boi-artefato: eram essas peças que me incomodavam, talvez por me dizerem diariamente que as coisas eram muito mais complexas do que eu costumava pensar - e falar.

Assim, a fim de melhorar minhas mediações, comecei a fazer leituras direcionadas ao que mais me instigava na exposição: o simbolismo do boi e sua relação com o vaqueiro. De alguma forma, a inquietação permaneceu comigo e cresceu, mesmo após minha saída do Museu, de modo que no curso da disciplina de Sistemas Simbólicos, na graduação, foi se tornando cada vez mais clara para mim a dimensão sagrada<sup>3</sup> do boi naquele contexto.

---

2 O Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura é gerenciado pela Organização Social Instituto Dragão do Mar, uma OS vinculada à Secretaria da Cultura do Estado do Ceará. É um dos maiores centros culturais do país, dividido em muitos espaços, como o referido Museu da Cultura Cearense, o Museu de Arte Contemporânea do Ceará, a Multigaleria, o Teatro Dragão do Mar, o Espaço Rogaciano Leite Filho, a Arena Dragão do Mar, o Cinema do Dragão - Fundação Joaquim Nabuco, o Planetário Rubens de Azevedo, o Anfiteatro Sérgio Mota, a Praça Verde e o Auditório (CENTRO DRAGÃO..., [2018]).

3 O *sagrado*, neste trabalho, é tomado sempre no sentido amplo que lhe confere Durkheim (2003). Assim, não se trata de sinônimo exato de *religioso*, na acepção mais restrita e usual deste termo.

Penso que as inquietações no Museu só me ocorreram porque muito antes eu já havia sido atravessada por outro estranhamento: o misto de delicadeza e “brutalidade” na lida de muitos “sertanejos” com os animais, especialmente com o boi. O conjunto dessas preocupações me levou a compreender este animal como símbolo ritual e elemento da teatralização e sublimação dos conflitos da vida cotidiana vaqueira, num exercício de análise do Bumba meu boi enquanto ritual. Tal esforço posteriormente se transformou em projeto de pesquisa, movido pela percepção de que o Vaqueiro podia assumir um lugar central no ritual, não ao lado do boi, mas em substituição a este como símbolo dominante. Isso sinalizava a importância de conhecer processos identitários e aspectos sociais específicos para a compreender a construção da brincadeira em seus contextos.

Em certo sentido, o “campo” já havia se iniciado muito antes da pesquisa acadêmica. No entanto, só me senti realmente *trabalhando no campo*, quando meu esforço de observação, interpretação e classificação passou a ser “devolvido” com um movimento semelhante vindo de muitos sujeitos dos grupos pesquisados. Ao buscar me inserir naquele universo, apresentando-me como pesquisadora (sempre primeiro aos Mestres, devido à hierarquia dos grupos) e acompanhando quase todos os eventos, tornei-me visível em meio ao público, e os brincantes passaram a me observar, interpretar meu trabalho, interagir comigo e a me atribuir identidades. Em outras palavras, passei a existir para eles como interlocutora (para além do momento da performance), e isso tornou possível um exercício efetivamente *interpretativo* (GEERTZ, 2008), além de inevitável minha condição mediadora<sup>4</sup> (OLIVEIRA, 2004).

As identidades que me foram atribuídas – e com as quais eu precisava constantemente negociar - eram quase tão variadas quanto a própria composição dos grupos. Isso fez com que minha presença despertasse atitudes até opostas, desde as mais amáveis e receptivas até outras algo hostis. Também sempre havia aqueles que pareciam considerar minha assiduidade suspeita, fiscalizadora, ou simplesmente banal e desinteressante. Normalmente, enquanto esperávamos o ônibus institucional para ir ou voltar de alguma apresentação, alguns brincantes, na sua maioria crianças, afastavam-se de mim para fazer brincadeiras mais “pesadas” de combate corporal, trocar xingamentos, ou simplesmente ficar mais à vontade, longe da pessoa “de fora”, como qualquer um de nós costuma fazer. Embora

---

<sup>4</sup> Segundo Roberto Cardoso de Oliveira (2004), quer saiba ou não, o antropólogo nunca escapa de sua condição mediadora, na medida em que seu trabalho requer que se torne o elo entre dois sistemas culturais ou universos de significação.

tivesse me aproximado bastante de alguns brincantes, inclusive me divertindo com eles antes ou depois das performances, era vista, frequentemente, como “gente de fora”, na frente da qual seria necessário “saber se comportar” e “ser civilizado”<sup>5</sup>. Assim diziam alguns deles em repreensão a outros, demonstrando-se algo envergonhados por comportamentos que consideravam reprováveis em dada situação. Outras vezes, tais repreensões eram carregadas de ironia e, ditas aos risos, mais pareciam uma provocação. A meu ver, isso enfatizava que não se importavam com minha presença e que aquele espaço-tempo, pré ou pós-apresentações, era *deles*<sup>6</sup>. Era como se dissessem: “você escolheu estar aqui, então, aguente o barulho e a algazarra ou entre nela”. Assim, algumas vezes, participei de brincadeiras e jogos que aconteciam nesses momentos, quando me sentia “convocada”.

Apesar disso, nunca fui plenamente incorporada a nenhum grupo. Mas até poderia ter sido, já que consegui uma considerável inserção em um deles e fui convidada algumas vezes por seu Mestre para participar da brincadeira como Rainha<sup>7</sup> ou entrar em algumas comédias, ao que fiquei muito honrada e grata, mas não pude aceitar. Expliquei que não sabia dançar bem e que, mesmo se aprendesse, era muito tímida para fazê-lo em público e diante de câmeras. Ele ainda insistiu, dizendo que a Rainha quase não dançava. Mas eu também temia que minha entrada fosse entendida como usurpação ou intromissão de uma “pessoa de fora da comunidade” do entorno, o que poderia dificultar bastante minha pesquisa de campo - mas, ao mesmo tempo, dizer muito sobre a organização e a hierarquia do grupo. Melhor me pareceu aceitar minha posição confusa e as múltiplas visões que os brincantes pareciam ter sobre mim que me arriscar a ser enquadrada de maneira mais homogênea e consensual como uma Rainha postiça e ilegítima.

Mas falar assim da escolha, simplificando suas possibilidades em duas opções, talvez não passe de um consolo para o problema do acompanhamento dos ensaios que poderia ter se resolvido aí. Inicialmente, pretendia acompanhá-los, além dos eventos, a fim de dar conta da “estrutura profunda” (SCHECHNER, 2012) da performance, ou seja, de observá-la desde sua preparação até o esfriamento dos atores e a repercussão do evento. Durante muito tempo, não senti abertura para tanto e percebi que muitos brincantes se sentiam algo invadidos, como se isso ultrapassasse os limites da privacidade do grupo e dos bastidores que

---

5 Esses termos surgem recorrentemente em falas de brincantes, onde “civilizado” aparece como oposição a uma ideia de sujeito típico do campo ou da periferia. A exceção seria aquela que é “civilizado” e “distinto”, que “tem modos” ou “educação”.

6 Isso será desenvolvido posteriormente, ao trabalhar a estrutura profunda da performance.

7 Ao contrário do que se pode pensar, o papel de Rainha não é central nos Bois de Fortaleza como é em outras brincadeiras, como o Maracatu, por exemplo. No Boi, a Rainha não usa trajes ou adereços muito diferenciados dos demais brincantes. Além disso, pouco atua e pouco dança. Os grandes protagonistas e antagonistas são o Vaqueiro e o Capitão.

eles desejavam resguardar, ou como se eu pudesse levar informações de um grupo para outro, como certos comentários negativos, acusações de plágio, etc. Assim, para não gerar a insatisfação nos grupos nem aumentar a resistência às entrevistas, que já sentia por parte de alguns brincantes, procurei complementar a análise das performances com a realização de entrevistas abertas e a observação do vasto material audiovisual publicizado na *Internet*. Todavia, ao longo dos meses, a crescente aproximação com o Mestre me deu acesso aos ensaios e bastidores.

O foco sempre se manteve no acompanhamento e na análise dos eventos públicos (institucionais ou de rua), os quais já considerava bastante estratégicos analítica e metodologicamente, de acordo com os pressupostos da antropologia dos rituais e da performance, e aos poucos se mostraram cada vez mais interessantes por trazerem uma diversidade de atores sociais e interesses e assumirem diferentes configurações, sinalizando a pertinência também do método de análise situacional (VELSEN, 2009).

Todavia, embora situações sociais e rituais tenham a propriedade de *condensar* (TURNER, 2005) e ressaltar elementos da vida cotidiana, assim como as próprias distâncias interacionais nos eventos podem revelar distâncias sociais (GOFFMAN, 1988), de nada adiantaria observar os atores sociais e suas performances como se eu estivesse diante de uma vitrine. Embora a participação no ritual já seja uma forma de ouvir as mensagens dos brincantes, para aprender sobre suas práticas simbólicas e realizar um trabalho de interpretação, no sentido geertziano, é imperativo - epistemológica e eticamente - que se estabeleçam relações dialógicas, nas quais entrevistador e entrevistados tornam-se interlocutores, trocam informações, interagem e desenvolvem a empatia necessária para a produção de conhecimento (OLIVEIRA, 1996).

Dessa forma, ainda na graduação, iniciei a tentativa de aproximação com sujeitos do “campo”. Decidi começar pelo Boi Ceará, o único grupo que já conhecia - embora tivesse simplesmente acompanhado, por acaso, uma de suas apresentações no Encontro dos Povos do Mar, em 2015, ainda sem qualquer preocupação analítica. Todavia, essa escolha inicial se deu sobretudo pelas próprias especificidades do grupo, que parecia se destacar dos demais Bois de Fortaleza, especialmente por ser liderado pelo Mestre Zé Pio, que:

1. É o mais antigo brincante de Boi na capital cearense, o mais idoso e com mais longa trajetória nesse universo, tendo passado por diferentes grupos ao longo da vida, o que faz dele um sujeito-chave para a pesquisa, tanto no que se refere ao

conhecimento das transformações e permanências nas estruturas e nos sentidos da brincadeira quanto das diferenças e relações entre os grupos;

2. É o único líder de Boi titulado como Mestre da Cultura na cidade<sup>8</sup>, o que favorece a interpretação das relações entre Estado e brincadeira;
3. Está à frente de um grupo que tem endereço fixo, uma sede construída em sua própria residência, que também é um *Ponto de Cultura*<sup>9</sup>, onde acontecem ensaios, oficinas e reuniões, que poderiam ser excelentes oportunidades de observação e de entrevistas com outros brincantes.

No entanto, aos poucos percebi que esse era um espaço bem mais fechado do que parecia e, como a fala do Mestre Zé Pio havia marcado constantemente as diferenças entre seu grupo e o Boi Juventude, liderado por seu irmão Zé Ciro, busquei entrar em contato com este outro Mestre (não titulado) e seus brincantes, não só porque a dificuldade de inserção atrasava o andamento da pesquisa, mas porque me parecia muito difícil compreender um grupo sem o outro. As entrevistas que se seguiram confirmaram isso: eles não concebiam a identidade do seu grupo e suas performances sem contrastá-las com as dos outros, especialmente aquelas do Boi mais próximo que parece ser, ao mesmo tempo e reciprocamente, o mais amigo e o maior rival, uma espécie de oposto-complementar.

Assim, as reflexões trazidas neste trabalho resultam, sobretudo, da observação direta e da interpretação das performances dos Bois Ceará e Juventude, os dois maiores e mais conhecidos grupos de Boi de Fortaleza, intimamente vinculados entre si e que se relacionam de forma mais intensa e constante com a Secretaria da Cultura (Secult/CE), seja devido à ligação criada pela titulação de Mestre da Cultura, no caso do Boi Ceará, ou pela participação em eventos oficiais e pela iminente possibilidade de titulação, como o Boi Juventude. Durante os anos de 2017, 2018 e 2019 foram acompanhadas presencialmente e registradas por mim em notas, fotos e/ou vídeos 20 performances de grupos de Boi: 15 de Bois de Fortaleza e cinco de outros municípios do Ceará. Todas as apresentações foram realizadas na Capital (e região metropolitana), em datas, locais e ocasiões muito diversos<sup>10</sup>, o que permitiu a identificação de diferentes tipos de performances, como veremos no Capítulo 3.

---

<sup>8</sup> Conforme a lei estadual de nº. 13.351/2003, merece o título de Mestre da Cultura “a pessoa natural que tenha os conhecimentos ou as técnicas necessárias para a produção e preservação da cultura tradicional popular de uma comunidade estabelecida no Estado do Ceará” (CEARÁ, 2003, p.1).

<sup>9</sup> Pontos de Cultura são “grupos, coletivos e entidades de natureza ou finalidade cultural que desenvolvem e articulam atividades culturais em suas comunidades e em redes, reconhecidos e certificados pelo Ministério da Cultura por meio dos instrumentos da Política Nacional de Cultura Viva” (REDE DE INCENTIVO... [2017]).

<sup>10</sup> Cf. Apêndice A, nas páginas 171-172, com a lista das performances dos grupos.

Foram realizadas 17 entrevistas abertas, gravadas em áudios que foram tratados por mim desde a transcrição até a análise e a comparação, inclusive, com alguns registros oriundos de eventos onde pude ouvir falas de Mestres da Cultura, mediadores e gestores. Nos processos de categorização temática e análise comparativa das transcrições me apoiei principalmente nas considerações de Graham R. Gibbs (2009) sobre a análise de dados qualitativos. Tentei avançar da codificação (identificação de ideias temáticas que, na maior parte do material, realizei parágrafo por parágrafo, e não linha por linha, como propõe o autor), para a hierarquização e a organização dos temas em tabelas, até a construção de uma estrutura interpretativa ou “uma história que reúne a maioria dos elementos em seu [meu] estudo” (GIBBS, 2009, p.114).

As entrevistas com os brincantes ocorreram nas suas próprias casas, nas sedes dos grupos, na UFC e no Calçadão Vila do Mar, conforme a escolha de cada entrevistado, e foram feitas com integrantes dos Bois Ceará e Juventude, além do coordenador do Boi Tyrol. Insatisfeita por não alcançar simetria na quantidade de entrevistas por grupo, não percebia que estava selecionando os brincantes de maneira assimétrica, ao priorizar aqueles que possuem posições mais centrais na brincadeira e na hierarquia do grupo e, que talvez por isso mesmo mostravam-se mais dispostos a colaborar com a pesquisa e sentiam-se mais à vontade para tal. Identifiquei certa naturalização de uma “hierarquia de credibilidade” (BECKER, 2009), baseada na ilusão de que certos sujeitos da pesquisa conseguem falar por todos os demais. Logo o próprio campo reforçou esse alerta de Becker e a necessidade de ouvir vozes destoantes: deparei-me com o problema da repetição quase automática do discurso oficial sobre as políticas e as culturas populares, tanto por parte da gestão pública quanto de alguns Mestres, nos eventos ou nas entrevistas. É claro que não é possível incluir todas as vozes. Todavia, é preciso ouvir vozes diversas e não as hierarquizar.

Assim, busquei entrevistar brincantes que aparentemente ocupam baixas posições hierárquicas nos grupos, além de ouvir falas de alguns gestores das políticas culturais e outros sujeitos ligados ao circuito dos Bois, especialmente aqueles que atuam como agentes intermediários entre Estado e brincantes. São pesquisadores, produtores culturais, “militantes” da cultura popular, etc. muito presentes nos eventos e mencionados de maneira recorrente nas entrevistas com brincantes, nas quais se revela uma rede de cooperação da brincadeira.

Além de ter buscado essa diversidade de falas e discursos em eventos, também recorri, embora de maneira menos intensa e sistemática a cordéis, textos oficiais, letras de canções, artigos de jornal e reportagens relacionados aos Bois, a fim de identificar

representações que são produzidas, reproduzidas e disputadas sobre a manifestação, associadas a seus símbolos e ressignificadas nas performances.

A dissertação divide-se em três capítulos. No Capítulo 1, o Bumba meu boi é apresentado de maneira geral e tem seus principais elementos simbólicos e dramáticos analisados a partir de uma perspectiva turneriana, centrada nas ideias de ritual, símbolo dominante e drama social. Aqui, discuto como a brincadeira e especialmente a centralidade do boi e/ou do vaqueiro relacionam-se com diferentes construções de identidades coletivas, como o Brasil, o Ceará, o Sertão. São pontuadas diferentes maneiras de enxergar o referido ritual: como crítica social, mecanismo de reparação de crise e integração, ou ainda esforço de sublimação de conflitos relacionados a relações entre humanos e não-humanos.

O segundo capítulo trata brevemente do cotidiano e da dinâmica histórica do “Grande Pirambu”, com foco nos recentes “levantamentos” de Boi, quase todos ocorridos nessa área costeira de Fortaleza, onde se concentram os atuais grupos ativos. Os grupos Ceará e Juventude, que se apresentam durante o ano todo, serão descritos e relacionados de maneira geral, bem como algumas classificações identitárias, como Bois de praia *versus* Bois de interior, e outras marcações de diferenças feitas *por* e *entre* eles próprios, especialmente via performance, estilização de figurinos e artefatos e construção de mitos. Procuo entender o lugar dos Bois naquele contexto, considerando as peculiaridades da região no que se refere às continuidades entre praia e sertão, e aos nexos construídos pelos brincantes entre presente e passado, performances populares e transformações subjetivas e sociais.

O Capítulo 3 se debruça sobre a Matança de Boi e os eventos institucionais. Por meio da descrição e da interpretação de performances, com apoio no método de análise de situações sociais e na abordagem de rituais e performances, a brincadeira do Boi começa a revelar diferentes símbolos dominantes e variados graus de liberdade e enquadramento. Ora apresenta-se de modo mais expressivo ou mais “aprofundado num inconsciente social”, aproximando-se de um *jogo absorvente* ou *profundo*<sup>11</sup> (GEERTZ, 2008; SCHECHNER,

---

<sup>11</sup> A noção de jogo absorvente ou profundo (*deep play*), retomada por Schechner (2012) e elaborada detidamente em Geertz (2008) pela ampliação da ideia em Jeremy Bentham, refere-se a um jogo no qual a dimensão inconsciente e o “acesso à significação” importam muito mais que os possíveis lucros/danos materiais ou riscos físicos e psicológicos. Frequentemente, o dinheiro pode funcionar como instrumento para potencializar o jogo, mas não é sua razão de ser, pois há um envolvimento “profundo” dos atores. A “profundidade” do jogo exige que se brinque a sério e é mais marcante entre jogadores que ocupam posições destacadas e aproximadas numa “política cotidiana de prestígio” e fazem esforços e investimentos, muitas vezes, considerados desmedidos para que o jogo seja interessante.

2012), ora é exaustivamente estruturada por *enquadres*<sup>12</sup> (BATESON, 2002) ou marcada por uma tensão subversiva, que a aproxima do *jogo obscuro*<sup>13</sup> (SCHECHNER, 2012).

A construção da legitimidade da brincadeira e da indissociável sacralidade dos Mestres pode ser percebida por meio de um complexo jogo de identidade e diferença (HALL, 2000) que opera por meio da 1) titulação de Mestre da Cultura, que produz uma *identidade garantida* pelo ato mágico do Estado (BOURDIEU, 1989); 2) performance dos brincantes, experiência que performa novas identidades e ressignifica *identidades deterioradas* (GOFFMAN, 1988) pela estigmatização do local de moradia, da pobreza, da religião, etc.; 3) criação e ressignificação de símbolos, segredos, mistérios e *mitos* (MALINOWSKI, 1988) acerca do Bumba meu boi em geral, de cada grupo, e especialmente do Mestre, com ênfase na sua memória individual e em sua identidade pessoal.

---

12 *Enquadres da brincadeira* ou *play frames* (BATESON, 2002) são processos de metacomunicação que delimitam o jogo ou a brincadeira e assim, direcionam e moldam suas interpretações.

13 A noção de *jogo obscuro* teorizada por Schechner (2012) relaciona-se com *jogo profundo*, mas designa um jogo mais livre e subversivo, onde nem todos os envolvidos sabem que se trata de um jogo e o *performer* desloca-se mais radicalmente de quem ele *é* para o que ele *faz* e quem se *torna*.

## 1. O BUMBA MEU BOI: IDENTIDADES, SÍMBOLOS E BUSCAS PELAS ORIGENS

### 1.1 O drama social no Boi<sup>14</sup> como ponto de partida da pesquisa

O Bumba meu boi é uma manifestação popular presente em diversas partes do Brasil, nos mais importantes ciclos festivos do país: em geral, aparece no período natalino, no Nordeste; no junino, no Norte; e no carnavalesco, no Sudeste (CAVALCANTI, 2000). Trata-se de uma festa informal e galhofeira que, ao mesmo tempo, é trágica, religiosa, tensa e conflitiva. É uma brincadeira - como chamam os brincantes - , cheia de humor, cores, danças e músicas, mas que não deixa de trazer à tona questões delicadas e fundamentais da vida sertaneja, como o sofrimento social<sup>15</sup>, a pobreza e a resiliência do vaqueiro, sua baixa posição hierárquica e suas relações ambíguas com as “autoridades” (que podem ser representadas no ritual por rei, fazendeiro, padre, capitão, etc.), sua relação paradoxal com os animais, especialmente o boi, e seu amparo em religiões afro-ameríndias ou no catolicismo popular, que diverge em vários pontos dos preceitos oficiais da Igreja Católica.

Apesar das incontáveis variações entre as performances de Bumba meu boi pelo país, seus personagens principais frequentemente são o vaqueiro (que mata o boi do patrão sem permissão), sua esposa grávida (que deseja comer a língua ou o fígado de um boi especial), o dono do gado (patrão do vaqueiro, rei ou fazendeiro/senhor de engenho) e indígenas (uma espécie de xamã que ressuscita o boi ou um grupo que prende o Vaqueiro a mando do Rei). Como a brincadeira é uma tradição que vem, possivelmente, desde o Brasil Colônia, com contribuições ibéricas, negras e indígenas, ela varia bastante de uma região para outra, dentro do mesmo estado e até do município, dependendo, por exemplo, da maior ou menor predominância de certas matrizes culturais, das idiosincrasias e desejos de inovação dos brincantes e dos Mestres, da participação menos ou mais frequente em festivais, das disputas em torno da autenticidade, etc.

A partir de registros do Bumba meu boi feitos por Barroso (2013), Cascudo (1984) e Seraine (1983), em diferentes momentos históricos e em distintas comunidades rurais do Ceará e de outros estados nordestinos, iniciei uma interpretação de inspiração turneriana de elementos que se mostraram recorrentes no ritual. Apoiada nos conceitos de Turner de

---

<sup>14</sup> Boi aqui se refere à manifestação. O termo também pode designar os grupos realizadores (os Bois).

<sup>15</sup> Mendes e Werlang (2013, p.743) definem o sofrimento social como um “sofrimento que se instala/esconde nas zonas de precariedade, nas zonas sociais de fragilidade e cuja ação implica na perda ou possibilidade de perda dos objetos sociais: saúde, trabalho, desejos, sonhos, vínculos sociais, ou seja, o todo da vida composto pelo concreto e pelo subjetivo que permite o viver”.

símbolo dominante<sup>16</sup> (2005), drama social<sup>17</sup> (2008) e liminaridade<sup>18</sup> (1974), pude identificar alguns nexos existentes entre o ritual em questão e os aspectos econômicos, ecológicos e culturais da vida social onde possivelmente teve origem. O folguedo mostrou-se, assim, especialmente revelador das relações e contradições entre indivíduos, grupos e normas diferentes, operando uma fusão do sagrado com o profano, do orgânico com social, e condensando toda uma coletividade na figura do Boi: o símbolo maior de um ritual que se refere a valores compartilhados (força, resiliência, fé, resignação, respeito à hierarquia, harmonia, coesão, etc.), mas também a necessidades básicas da existência (como reprodução e alimentação) e a capacidades úteis na rotina cotidiana (como a habilidade e a destreza do vaqueiro com o gado).

Considerando a sucessão de fatos do seu enredo, parte desse ritual pode ser compreendida como um *drama social*, dado o seu caráter dramático que, em razão disto mesmo, apresenta claramente a sequência de etapas propostas por Turner (2008), análogas à estrutura do teatro grego clássico: ruptura, crise, reparação e reintegração (ou cisão irreparável). Quando o vaqueiro, a pedido da esposa, mata o boi preferido de seu patrão, ele está rompendo claramente com um sistema estruturado de posições sociais, dentro do qual sua atitude confronta as regras e os valores sociais mais caros na relação vaqueiro-fazendeiro (a obediência, a lealdade, o compromisso e o zelo com a propriedade do seu patrão), bem como alguns dos valores mais generalizados e característicos das comunidades “sertanejas” marcadas pelo catolicismo popular (a honestidade, a honra e a retidão), uma vez que se trata de uma espécie de roubo.

Contudo, esse crime é atenuado pela perspectiva de que, de outro modo, se o pedido não fosse atendido, seu filho nasceria deformado, “com cara de língua de boi”, ou sua mulher não conseguiria “segurar o menino” no ventre. Nessa situação, outro valor se sobrepõe

---

16 Segundo Victor Turner (2005), todo processo ritual é presidido por um *símbolo dominante* que expressa componentes da ordem social e moral, refere-se a grupos, relações e valores, e se constitui como fator da dinâmica do grupo. Símbolos dominantes se caracterizam por considerável autonomia, constância e consistência de significação em diferentes rituais. Possuem as propriedades de condensar muitas representações ao mesmo tempo, aglutinar significados diversos e polarizar o significado em componentes ideológicos e sensoriais. São fins em si mesmos, no que se diferenciam dos *símbolos instrumentais*, que são meios para alcançar objetivos rituais específicos. Além disso, frequentemente são “focos de interação”: “Os grupos mobilizam-se ao seu redor, cultuam-nos, desempenham outras atividades simbólicas perto deles, e acrescentam-lhes outros objetos simbólicos, frequentemente para formar santuários compostos.” (TURNER, 2005, p. 52).

17 O *drama social* é um conceito desenvolvido por Turner (2008) para compreender situações em que o conflito é central, de natureza dramática (na referência à forma teatral) e processual.

18 *Liminaridade* em Turner (1974) refere-se à ocupação temporária ou permanente de entre-lugares ou margens na estrutura social. Designa tanto a indeterminação efêmera vivida especialmente nos rituais de passagem quanto a liberação mais duradoura de controles estruturais experienciada por sujeitos liminares, que podem ser vistos como subversivos ou perigosos, como artistas e profetas.

aos demais: a dedicação e a responsabilidade pela sua família, e mesmo o sacrifício por ela, uma vez que o vaqueiro arrisca sua vida pelo bem de sua companheira e de um futuro filho. Como esclarece Turner (2005), o ritual consegue reafirmar a validade de certas normas e valores ao separá-los de outros e colocá-los acima dos conflitos associados às contradições entre diferentes normas e grupos.

No entanto, a sobreposição de valores em questão vem associada a uma ruptura, que instaura um período de crise e gera problemas para os vários segmentos da sociedade ali representados: o vaqueiro foge, pois, em represália, pode ser assassinado a qualquer momento; o fazendeiro perde o seu boi mais valioso; os outros vaqueiros e alguns índios são incumbidos de capturar o vaqueiro foragido; a esposa deste teme a viuvez etc.

Para resolver essa situação de crise, o vaqueiro busca atuar na causa da ruptura, recorrendo a um xamã indígena para ressuscitar o boi. Depois de diversas tentativas, o boi é ressuscitado e ergue-se dançando. Todos os personagens comemoram e começam a dançar em torno do boi numa patente manifestação de alegria, reconciliação, harmonia e unidade - ainda que temporária. Assim, o fechamento da história se dá com o retorno a um estado de equilíbrio social, mesmo que instável.

Apesar de ser bastante conhecida e ao menos aludida em muitas festas de Boi pelo estado (especialmente nas proximidades com o Piauí), a história acima praticamente não é encenada em Fortaleza. Aqui, segundo brincantes, apenas grupos parafolclóricos trazem essa narrativa. Por meio do mapeamento feito por Barroso (2013), o mais recente encontrado, soube de cinco Bois provavelmente em atividade na cidade: o Boi Ceará, o Boi Tyrol e o Boi Juventude, todos no Grande Pirambu; o Boi Alecrim, na Cidade dos Funcionários; e o Boi do Henrique Jorge, no bairro de mesmo nome. Na Internet, pude localizar as páginas de alguns desses grupos, datas dos seus próximos eventos, bem como muitas fotos e vídeos completos de apresentações anteriores, postados pelos próprios brincantes ou pela Secretaria da Cultura do Estado. À medida que eu tomava conhecimento das versões do ritual presentes na cidade de Fortaleza e das significativas diferenças na estrutura do folguedo em relação ao padrão de ritual inicialmente analisado, minha inquietação só aumentava. Com o deslocamento do olhar para esse novo contexto, nasceu uma imperiosa dificuldade de compreensão do fenômeno, que já me parecia bastante claro anteriormente.<sup>19</sup>

---

<sup>19</sup> Dificuldade semelhante é encontrada por Luciana Carvalho (2011), em investigação sobre o Bumba meu boi do Maranhão. Diante do descompasso entre a realidade observada em trabalho de campo e a brincadeira descrita em pesquisas como auto (ou drama), Carvalho aponta que provavelmente a categoria foi “forjada por pesquisadores para se referir a um universo muito amplo de fatos que, de alguma maneira, procuravam classificar e/ou explicar” (p.103), obscurecendo diferentes possibilidades de se realizar o Boi, nem todas dramáticas.

No Brasil, de modo geral, o Bumba meu boi foi comumente definido por pesquisadores folcloristas como uma “dança dramática”, uma junção de música, coreografia e entrecho dramático, que teria como “núcleo básico” a morte e a ressurreição do boi (ANDRADE, 1982). Entretanto, como sugerem Cavalcanti (2006) e Carvalho (2011), tal conceituação parece bastante inadequada quando nos deparamos com as formas concretas da brincadeira.

É básico lembrar que a morte e a ressurreição nem sempre estão presentes e, quando ocorrem, não são necessariamente protagonizadas pelo boi. Se em São Luís, a morte e a ressurreição do animal predominam, em Fortaleza, temos sempre a morte, mas a ressurreição do boi é exceção, e pode até ser vista como um “erro”. Os Mestres e alguns brincantes explicam nas entrevistas que, na Matança dos grupos “de tradição”, o boi nunca deve ressuscitar. Um deles afirma que “antigamente” havia uma segunda festa para a ressurreição, mas não ocorria na Matança. Outros sugerem que se o Boi brinca de novo no ano seguinte, subentende-se que ele ressuscitou. De qualquer forma, diante do público, quem “envivece”<sup>20</sup> - como dizem muitos brincantes - é o Vaqueiro e seu Cordão Vermelho, salvos por São Sebastião. Variações semelhantes também podem ser encontradas em outros lugares do Brasil, relacionadas às especificidades culturais de cada contexto. Como coloca Maria Laura Cavalcanti, “em Parintins, eram populações indígenas amazônicas antigas que morriam no ritual e eram, de certo modo, ressuscitadas pela festa cabocla” (CAVALCANTI, 2006, p. 73).

Além disso, as formas de realização da brincadeira e toda a sequência de suas ações podem variar constantemente, a depender de fatores sociais mais específicos e mesmo situacionais - e não somente pela incorporação de elementos locais ou pelo maior destaque dado a tipos sociais emblemáticos.

A diversidade e a plasticidade do Boi não foram, de modo algum, desconhecidas pelos folcloristas mencionados, mas, como mostra Cavalcanti (2006), elas foram compreendidas a partir de uma ótica excessivamente centrada na ideia de auto. A antropóloga, que pesquisou Bois do Maranhão e do Amazonas, entende que:

A explicação do folguedo pelo suposto “auto” é, no mínimo, uma redução pois, como experimentamos todos os que pesquisamos esse denso universo etnográfico, muitas coisas acontecem para além do “auto”, ou mesmo na sua ausência. Mesmo quando existente, a relação entre os elementos do “auto” e a ação coletiva

---

20 É importante lembrar que “envivecer” nem sempre é usado como sinônimo de ressuscitar. Alguns entrevistados entendem que o Vaqueiro fica quase morto, mas não chega a morrer. Envivecer, para eles, seria apenas voltar de uma experiência de quase morte, pois o Vaqueiro “não é nem Jesus pra ressuscitar”. Para estes brincantes, nem o vaqueiro nem o boi poderiam ressuscitar.

concertada está muito distante da correspondência mais direta que há nas formas dramáticas eruditas. (CAVALCANTI, 2006, p. 73)

O argumento do “núcleo fixo” está intimamente ligado à ideia de que existiria um auto do boi, vinculado às supostas origens da manifestação. Trata-se da história de Pai Francisco e Catirina, o famoso relato mítico no qual um vaqueiro, para atender ao desejo da esposa grávida, ousa matar o boi do fazendeiro, como vimos acima. Compreendido por alguns brincantes e estudiosos como uma espécie de roteiro para a encenação dramática no ritual, o mito seria o grande ordenador das ações da brincadeira e, portanto, os acréscimos e as modificações de elementos seriam, por vezes, vistos negativamente, como distorções da “história original”; ou mais positivamente, como dismorfismos do mito e provas de sua adaptabilidade e resistência. De todo modo, nessas interpretações, o mito recorrentemente aparece como mais importante que os ritos e as imagens, e acaba por obscurecer as demais dimensões integradas no fenômeno do Boi. Como corrobora Carvalho (2011), por muito tempo, buscou-se dar conta da grande diversidade da manifestação pela suposta unidade do auto. Todavia,

[...] no recurso insistente à categoria auto, tomada como unificadora de diferenças, não se permite focar nos múltiplos significados que tais diferenças assumem para os sujeitos, nem no questionamento acerca da suposta preponderância do relato mítico sobre a ação performática que agrega esses sujeitos em torno do Bumba meu boi (CARVALHO, 2011, p.66).

Só pude atentar a essas questões ao longo do trabalho de campo. No início da pesquisa, ao trabalhar com fontes secundárias, parecia-me que o Boi seria uma encenação dramática baseada num mito, sendo toda a sua estrutura ritual correspondente à sequência de um drama social. Todavia, no contexto pesquisado, o ritual está longe de *simplesmente espelhar* o conhecido mito ou, ainda, sua versão. O Vaqueiro não se chama Pai Francisco, e a Catirina não é personagem central, nem mesmo obrigatória. Quando ela eventualmente aparece, não deseja comer uma parte do Boi, mas protagoniza comédias pouco ou nada conectadas com a trama principal do Vaqueiro. Contudo, há uma importante estrutura dramática semelhante ao referido drama mítico, uma sequência que é parte do ritual, *mas não se confunde com ele*. À exceção da matança, em todas as outras apresentações, o drama é apenas fracamente aludido: a prioridade é dada a comédias, graças, entremeios, músicas e danças que compõem o ritual da matança e podem se relacionar ou não com o mito.

Após problematizar os limites de minha análise inicial, mais geral, embasada em fontes secundárias e centrada no simbolismo do animal/artefato, num contexto “sertanejo”, um pouco abstrato ou ideal, senti-me inclinada a continuar a investigação e a iniciar um

trabalho de campo, especialmente porque, por meio dos vídeos a que assisti de grupos de Fortaleza, pude notar que, frequentemente, não era adequado interpretar o Boi como *símbolo dominante* do ritual: outros símbolos podiam assumir esse lugar central, revelando a importância de outros elementos e aspectos sociais situados em contextos específicos.

Percebi, então, que o Bumba meu boi em Fortaleza possui uma particularidade crucial: além de não trazer um conflito relevante entre normas e valores no momento da morte do Boi, nem conexões muito explícitas entre vida moral e material, nele não ocorre a ressurreição do Boi. Assim como na famosa história, há forte *liminaridade* e etapas narrativas que revelam uma estrutura de *drama social*. No entanto, não há o processo apoteótico do Boi. Embora o animal seja imolado, com forte conteúdo sacrificial, quem é ressuscitado e glorificado é o Vaqueiro, resgatado por São Sebastião. Aparentemente mais antropocêntrico, o ritual, na maioria das versões encontradas em Fortaleza, parecia colocar o Vaqueiro ou o Mestre como símbolo dominante, e não o Boi como centro do ritual.

Durante a pesquisa de campo, deparei-me não só com diferenças marcantes nas etapas do ritual e em seus próprios símbolos, mas também nos seus recursos poéticos e estéticos bem como nas suas relações com diversas instâncias, com destaque para a intensificação da interação com o Estado e com outros grupos de cultura popular<sup>21</sup>. Diante dessa percepção, muitas questões se esboçaram. Por que meios a performance alcança eficácia nesse contexto, se nele o Boi não é, aparentemente, o símbolo dominante da brincadeira, nem possui conexões claras com certa forma de vida social, nos termos em que propus em minha primeira interpretação? Quais seriam, então, os novos sentidos produzidos, as identidades performadas e os valores acionados pelo ritual?

Por reconhecer que o presente é histórico e processual, e que resulta, em parte, de processos de *longa duração*<sup>22</sup> (BRAUDEL, 2005), considero importante situar a brincadeira do Boi num contexto mais amplo, para compreender o modo como elementos de um certo “passado” são acionados e reconstruídos no presente. Uma vez que a feitura e a leitura da performance se orientam, em grande medida, pela ideia de representação de uma identidade “originária” cearense, tais elementos históricos e míticos, compõem um repertório

---

21 Entendo, como Canclini (1989) que as culturas populares “se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida”.

22 Para Braudel, a longa duração “é a história interminável, durável das estruturas e grupos de estruturas. Para o historiador, uma estrutura não é somente arquitetura, montagem, é permanência e frequentemente mais que secular (o tempo é estrutura); essa grande personagem atravessa imensos espaços de tempo sem se alterar; se se deteriora nessa longa viagem, recompõe-se durante o caminho, restabelece sua saúde, e, por fim, seus traços só se alteram lentamente” (BRAUDEL, 2005, p.106).

privilegiado de recursos estéticos, poéticos e simbólicos, que se materializam na performance, na forma de personagens, diálogos, gestos, narrativas e cenários.

## **1.2 O Boi, o Vaqueiro, o mar e o sertão: buscas diversas de identidades originárias**

### ***1.2.1 O Brasil, o Nordeste e o Ceará***

A brincadeira do Boi frequentemente pode ser vista como a representação de uma festa dentro de outra. É interessante notar que a primeira, a festa fictícia, é às vezes tida como semelhante ao episódio “real” que teria dado origem ao próprio Bumba meu boi. Nas considerações de alguns brincantes, certo evento festivo, ocorrido não se sabe quando, aparece como iniciativa de sujeitos socialmente emblemáticos, que posteriormente teriam inspirado a construção dos personagens. Em várias versões, o drama começa com uma festa cujo equilíbrio inicial seria quebrado pela misteriosa ausência do boi de estimação do rei, do coronel ou do senhor de engenho. Demandada pelo dono do animal, tal celebração seria uma forma divertida, sobretudo para ele, de conferir como seus negócios estavam sendo tocados, o que pode ser avaliado pela observação dos bichos, apresentados no terreiro ou salão, um a um. Nesse caso, a festa surgiria como uma estratégia de controle.

É o que aparece também no relato de Casemiro Avelar, brincante de boi do Maranhão, que registrou o que ouviu de seu avô José Ponciano Avelar. Este teria lhe contado que o Bumba meu boi surgiu no sertão cearense, em tempos de escravidão, na fazenda de um poderoso coronel. Dentre seus numerosos escravos, destacavam-se Pai Francisco, por ser de “toda confiança” e sua namorada Catirina, uma cozinheira. Como na história tradicional, Catirina, grávida, deseja comer o fígado de um boi especial, e Pai Francisco, depois de muito resistir, mata o boi do senhor para atender ao embaraçoso pedido. Uma vez descoberto, ele é castigado e ridicularizado numa festa do período junino:

Com muita dificuldade pegaram Pai Francisco, trouxeram pra fazenda. (...) O coronel mandou botar de castigo, prometeu-lhe mandar cortar o pescoço. (...) Depois de alguns meses, se aproxima o mês de junho. O coronel avisou a seus escravos para fazer uma festa onde se achava Pai Francisco detido, amarrado. (...) A 23 de junho os escravos fizeram uma enorme fogueira em frente à casa do coronel e foram buscar Pai Francisco, formaram um círculo deixando Pai Francisco no meio daquela roda, batendo palmas, e diziam: Bate palma e bate pé/Foi Pai Francisco quem/matou o boi do coronel/por causa da mulher. Depois continuaram a fazer a festa todos os anos, pois o coronel tinha gostado muito de ver como Pai Francisco ficava zangado (AVELAR *apud* CARNEIRO, 1982, p.169, 170).

Já quando é tomada como iniciativa dos seus trabalhadores livres ou escravizados, a festa seria uma oportunidade - negociada e limitada - de se livrar um pouco do enfado do trabalho por meio de danças e cantos<sup>23</sup>, de fazer crítica à opressão social, e também um ritual em homenagem e agradecimento ao animal por tudo que ele fornece e representa. Nesse caso, o boi ganharia centralidade, não por ser o preferido do patrão, mas pelas relações profundas entre o boi e o trabalhador, seja o vaqueiro livre ou escravizado. Gilberto Freyre entende que no Bumba meu boi, há “uma evidente identificação do boi com o negro; o negro se sente no boi; não se sente no cavalo. No cavalo, ele sente o animal meio maricas do senhor (...).” (2004, p.106). A identificação teria fundamento no sofrimento compartilhado no cotidiano, no carregamento de peso, na exploração do trabalho. A esse respeito, pode-se notar na brincadeira do Boi em Fortaleza, que o Rei tanto fala “meu boi de estimação”, quanto “meu vaqueiro de estimação”.

Assim como ocorre com muitas outras brincadeiras populares, não é fácil dizer o que define o Bumba meu boi e é bastante improvável que se identifique sua primeira manifestação ou um episódio inaugural. Apesar disso, a busca pelas suas “origens” e por sua “essência”, mobilizou, durante o século XX, vários estudiosos, que travaram disputas ou estabeleceram consensos acionados nas múltiplas construções de identidades e sentidos em torno da brincadeira nos dias de hoje.

Dentre as afirmações mais consensuais, podemos encontrar as associações feitas com os bois de canastra portugueses<sup>24</sup>, o catolicismo popular ibérico, os batuques africanos, religiões ameríndias e afrobrasileiras e os mais variados cultos ao boi, ao longo da história. Além disso, as versões sobre sua formação em terras brasileiras são quase sempre atreladas à “fábula das três raças”<sup>25</sup> (DAMATTA, 1984) e à história hegemônica dos chamados ciclos econômicos do gado ou da cana-de-açúcar, sendo sua difusão comumente ligada ao “ciclo da borracha”. Há ampla concordância no que tange aos indícios de sua gênese brasileira no Nordeste do século XVII ou XVIII. Tal proveniência nordestina, vista como indiscutível por

---

23 Visando obter maior produtividade dos escravos e diminuir a insatisfação destes, seus festejos muitas vezes eram permitidos e até incentivados pelas autoridades no período colonial (cf. p.ex. FONTES, 1982; BARROSO, 1996).

24 Segundo Cascudo (2012), bois de canastra ou tourinhas são brincadeiras características de Portugal, que imitam touradas com ajuda de uma armação de vime dentro da qual uma pessoa se movimenta atirando-se contra o público, como muitas vezes faz o Miolo dos Bois brasileiros.

25 Para o autor, “a ‘fábula das três raças’ se constitui na mais poderosa força cultural do Brasil, permitindo pensar o país, integrar idealmente sua sociedade e individualizar sua cultura. Essa fábula hoje tem a força e o estatuto de uma ideologia dominante: um sistema totalizado de ideias que interpenetra a maioria dos domínios explicativos da cultura”. (DAMATTA, 1984, p.69).

Cascudo (2012), é colocada também por vários outros autores, que estudaram o Boi em diferentes períodos e contextos, como Azevedo (1972), Leal (1982), Barroso (1996), etc.

A partir desse chão comum, desdobram-se diversas hipóteses plausíveis. Citado por Azevedo (1972), Cascudo (2012) e muitos outros, o documento mais antigo que registra a ocorrência da manifestação no Brasil data de 1840 e foi aparentemente motivado pela indignação de um clérigo perante a representação satírica do personagem Padre em um Bumba meu boi pernambucano. Trata-se de um texto de jornal impresso em Recife e escrito pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama (1791-1852), que já fala sobre a festa como algo que ocorria ali há alguns anos, segundo Cascudo (2012). Todavia, chama a atenção deste autor a ausência de menção ao folguedo por cronistas da época, especialmente Henry Koster que trata minuciosamente de diversos autos populares com base na sua vivência pernambucana entre 1808 e 1820. O explorador alemão Robert Avé-Lallemant (1812-1884), ao descrever um cortejo de Boi em Manaus no ano de 1859, também afirma que a brincadeira já era tradicional ali, embora não se tratasse de região pastoril. Em 1862, em Fortaleza, o Jornal Pedro II traz uma notícia que revela o incômodo com a manifestação do Boi, desqualificado como “estúpido” e “imoral”. Todos documentos sugerem uma origem mais remota que as datas de seus registros.

Diante da escassez de evidências, Ceará, Pernambuco, Piauí e Maranhão se alternam em diferentes escritos como os mais prováveis locais de origem, como se percebe nos trabalhos de Barroso (1996), Costa (1974), Leal (1982). Pelo critério da antiguidade, os estados figuram como candidatos à posição de Boi mais tradicional e “autêntico” - e não de mais elaborado ou mais famoso, posto este que, no Nordeste, já é atribuído há décadas ao Maranhão.

Há ainda uma divergência clássica: alguns estudiosos apontam o litoral açucareiro como lugar original da festa; outros, o sertão pecuário. Como a centralidade do Boi na brincadeira remete à importância simbólica e econômica que o animal teve especialmente durante o ciclo dos vaqueiros, não é de se estranhar que o folguedo seja tido como nascido nesse contexto, onde inclusive já havia uma série de cantorias e lendas sertanejas sobre bois encantados ou simplesmente fujões, mas cheios de astúcias e habilidades. Gustavo Barroso (*apud* Oswald Barroso, 1996, p.51), por exemplo, afirma que o “auto” é “uma fantasia matuta, de costumes nordestinos do sertão, datando do período colonial, possivelmente do século XVIII”. Pereira da Costa (1974), de maneira semelhante, vê o Boi como uma dança pastoril e vincula seu surgimento à colonização do Piauí, à criação e ao comércio de gado no final do século XVIII. Entretanto, mais aceitas e em maior número são as versões que defendem uma

gênese litorânea e açucareira. Vale lembrar que na região açucareira também havia uma relação importante entre os trabalhadores e os bois, ao menos no que se refere aos carreiros, pastoreadores, tangerinos e vaqueiros. Usavam instrumentos semelhantes aos dos vaqueiros sertanejos, como o facão do mato, a macaca (chicote de couro) e a vara de ferrão, objetos frequentemente portados em cena por brincantes de Boi, fazendo parte da construção de personagens, ou mencionados nas canções.

Para Câmara Cascudo (1956), que compara, de modo um tanto dicotômico, o trabalho no contexto canavieiro com o trabalho pecuário, este último teria favorecido a formação de um tipo social mais nômade, livre, criativo e improvisador que, a seu ver, dificilmente poderia emergir nos canaviais e engenhos. Isso porque no contexto açucareiro predominava o trabalho desempenhado numa área bem estabelecida, com tarefas de caráter coletivo, repetitivo e massificado, como “abertura de valas para irrigação, plantação ou soca das canas, limpa, corte” (p.9), dentre outras. Diz o autor, que se tratava de um:

Trabalho contrário ao do sertão, ocupado pela chamada sociedade pecuária (...). No sertão, a liberdade desfrutada pelo vaqueiro e a ousadia que o trabalho exige, desenvolveu nele um sentimento de individualidade e uma certa inclinação para o heroísmo pessoal. A solidão ensinava-o a povoar de criações individuais e imaginação o seu ermo, levando sua viola e indo tomar parte nos bailes vizinhos. (CASCUDO, 1956, p.9)

Com isso, o autor negligencia em parte a criatividade de negros escravizados e outros trabalhadores na zona açucareira, pois vê o tipo de trabalho como certo impedimento para a imaginação artística - e, por consequência, poderíamos pensar, para a formação de novos folguedos, como o Bumba meu boi. Todavia, segundo o folclorista, a despeito do destaque do animal no imaginário do sertão, a brincadeira só adentra ao interior posteriormente. Para ele, o folguedo deve datar “das últimas décadas do séc. XVIII, e seu ambiente foi o litoral, engenhos de açúcar e fazendas de gado, irradiando-se para o interior.” (CASCUDO, 2012, p.136).

O Bumba meu boi teria sido inicialmente um festejo sem “auto” - tal qual o boi de canastra -, posteriormente incorporando reinados, danças e ranchos, bem como

os motivos comuns ao trabalho pastoril e figuras normais dos povoados e vilas próximas, capitão de mato, vigário, doutor-curador, cobrador de impostos, o valentão, o escravo fujão, e as visões da literatura oral nos duendes velhos, Caipora Bate-Queijo, Corpo Morto, Gigante e entes naturais, burrinha, ema, urubu. (CASCUDO, 2012, p.138).

Cascudo (1956), ao afirmar o caráter exaustivo e coletivista das tarefas, também chama atenção para o surgimento de uma mentalidade “condicionada aos interesses imediatos

do grupo humano a que pertence o trabalhador” (p.27), o que vai ao encontro da ênfase na crítica social considerada característica da brincadeira.

Para o antropólogo Carlos Alberto Azevedo (1972), é justamente no trabalho canavieiro – e não das zonas pastoris da “Civilização do Couro” - que se deve buscar o começo do folguedo, uma vez que seria absolutamente central na brincadeira a crítica social “da exploração do camponês pelo senhor de engenho” (p.83). É sobretudo com base na recorrência de tal crítica, percebida em quadras e diálogos entre personagens, que o autor defende a origem litorânea dessa festa. O início nos engenhos também aparece em Fontes (1982) que, ao considerar o Boi paraibano de então, chama atenção para a importante presença de um “elemento ambiental (...) que caracteriza a origem desse folguedo” (p.167). Trata-se de um artefato em torno do qual giram os bichos da brincadeira, e que representa o próprio engenho de moenda à tração animal:

Uma “carapaça” feita com taliscas de madeira de forma arredondada. No centro, há um buraco onde é colocado o “pau de almanjarra”, que é móvel. Realiza-se um movimento giratório dos figurantes (bichos) quando seguram as fitas presas ao redor da carapaça. Desenvolve-se, então, uma **dança mnemônica sobre os movimentos da primitiva indústria açucareira** (FONTES, 1982, p.167, grifo meu).

A suposta ligação umbilical do Bumba com a colonização açucareira, especialmente da zona da mata, coaduna-se com a ideia de “Brasil profundo” de Gilberto Freyre (2004). Brasil esse que teria se formado a partir do Nordeste agrário dos solos férteis, que dispensava o nomadismo, estimulava a fixação e o adensamento da população e onde teria começado a fusão de tradições africanas, indígenas e portuguesas. Trata-se de uma das inúmeras versões da influente “fábula das três raças” (DAMATTA, 1984), frequentemente acionada na explicação das origens do Bumba meu boi.

Do outro lado, um Nordeste em quase tudo oposto, conforme retratado por autores como Menezes (1970), Mello (2011) e Cascudo (1956), que ressaltaram aspectos como o isolamento geográfico e econômico do interior pecuário - voltado para a demanda interna do litoral, e não para a Europa -, a predominância de trabalhadores nativos, a transumância com seus rebanhos, a fragmentação do poder político e o individualismo nas relações de trabalho. É a este “outro nordeste”<sup>26</sup> que muitos brincantes, gestores e espectadores em Fortaleza costumam associar o surgimento do Bumba meu boi: percebem o referido “passado” como medida da tradição e apropriam-se dele, por vezes, para construir uma narrativa legitimadora

---

<sup>26</sup> Expressão que, inclusive, é usada em resposta ao *Nordeste* de Gilberto Freyre, no livro *O Outro Nordeste* de Djacir Menezes (1970).

da brincadeira e coerente com a centralidade do Vaqueiro na performance, que atualiza e redefine um heroísmo primordial, bem descrito abaixo:

Esta imensa campina, que se dilata por horizontes infindos, é o sertão de minha terra natal.

Aí campeia o destemido vaqueiro cearense, que à unha de cavalo acossa o touro indômito no cerrado mais espesso, e o derriba pela cauda com admirável destreza.

Aí, ao morrer do dia, reboa entre os mugidos das reses, a voz saudosa e plangente do rapaz que aboia o gado para o recolher aos currais no tempo da ferra.

Quando te tornarei a ver, sertão da minha terra, que atravessei há muitos anos na aurora serena e feliz da minha infância?

Quando tornarei a respirar tuas auras impregnadas de perfumes agrestes, nas quais o homem comunga a seiva dessa natureza possante?

De dia em dia aquelas remotas regiões vão perdendo a primitiva rudeza, que tamanho encanto lhes infundia. (ALENCAR, 2004, p. 13)

Estas são as primeiras linhas do livro *O Sertanejo*, escrito pelo cearense José de Alencar, autor conhecido por seus romances de temáticas nacionais e nativistas e pelo esforço de construção de uma identidade nacional positiva e capaz de integrar diferentes tipos sociais<sup>27</sup>. Embora este seja o trecho de uma obra publicada pela primeira vez em 1875, aqui temos a síntese de uma visão romântica e mítica bastante próxima daquela que hoje ocupa lugar central no imaginário em torno da brincadeira do Boi e que se atualiza a cada performance, nos seus processos de produção de sentidos, memórias e identificação. Continuidades recorrentes nesses processos, protagonizados tanto pelos atores brincantes quanto por grande parte do público, são a figura do vaqueiro como herói do cotidiano sertanejo e da própria formação do Ceará, sua íntima relação com o boi e outros *agentes naturais*<sup>28</sup>, como o “mato” e a chuva, assim como a ligação afetiva ou saudosista de muitos cearenses com a região/representação do Sertão. Este aparece como lugar “de origem”, de experiências vividas na infância, em geral antes da migração, ou em outros períodos da vida, mas ainda consideradas infantis - no sentido etnocêntrico de “infância da humanidade”. As falas frequentemente são permeadas, nas lembranças e narrativas, pelas ideias de “pureza”, maior sensibilidade ou integração à “natureza” e baixo grau de “civilização”. No fundo, a

27 Renato Ortiz (1992), numa discussão sobre cultura popular, faz uma análise da obra literária *O Guarani*, do mesmo autor, José de Alencar, mostrando que o esforço do autor em “inventar uma nação brasileira, encontra ressonância nos escritores que o antecedem, e há muito vinham privilegiando o vínculo entre o popular e o nacional” (p.7).

28 Paul Little (2006) utiliza a noção de *agente natural* para se referir a forças naturais e a animais não-humanos que agem de forma relacional (com outros agentes, sejam *naturais* ou *sociais*) sobre realidades, constituindo-se como “parte integral da dinâmica socioambiental” (p.94). Em comunidades rurais semiáridas nas quais a agricultura e a pecuária são as principais atividades, e o vaqueiro é o trabalhador central nas fazendas, as agências da chuva, da vegetação, dos animais e dos trabalhadores estão profundamente imbricadas, de modo que as agências naturais, muitas vezes, são até mesmo dotadas de *intencionalidade* na percepção dos agentes sociais, numa aproximação maior entre social e natural que aquela proposta por Little (2006).

ideia de um ambiente que produziria um “tipo social” peculiar e uma relação especial com certos animais.

Tal ideia está também na base de diferentes estudos que deram primazia à ecologia e à economia de comunidades e povos pastoris para a construção de um caráter genérico que seria próprio dessas classificações mais ou menos reificadas, como “o sertanejo” ou “o homem do ciclo do gado”. As características desse “tipo humano” seriam bem sintetizadas e positivadas na figura do vaqueiro ou mesmo do cangaceiro, comumente colocados como filhos deste contexto:

(...) não resta dúvida de que o homem do cangaço disputa com o próprio vaqueiro a primazia no representar do modo mais completo o conjunto dos atributos e qualidades que caracterizam o homem do ciclo do gado. As noções de independência, improvisação, autonomia e livre arbítrio conheceram nele seu cultor máximo. Ninguém o excedeu no dar asas soltas ao aventureirismo e ao arrojo pessoal. Ninguém mais do que ele soube gozar e sofrer, a um só tempo, as peculiaridades do viver nômade. Foi, a ferro e fogo, senhor de suas próprias ventas, atuando - como se diria com expressão bem nordestina - sem lei nem rei. (MELLO, 1979, p. 283-4)

Embora seja necessário guardar as devidas proporções, a importância do par vaqueiro-boi na chamada era do couro foi tanta que podemos encontrar na bibliografia sobre o período muitas colocações que, por notáveis similaridades, remetem ao emblemático estudo de Evans-Pritchard sobre os Nuer, como a própria citação acima<sup>29</sup>.

Como vimos, para Cascudo (1956) e Mello (1979), a vida forçosamente semi-nômade e isolada, levada pelo vaqueiro, teria permitido a este desenvolver um caráter, um olhar e uma criatividade diferenciados e, em certo sentido, superiores àqueles do trabalhador dos canaviais. De modo semelhante, para Evans-Pritchard (2007), os Nuer possuiriam uma “mentalidade pastoril” ou o “modo de encarar o mundo de um boiadeiro” (p. 23), entendido como resposta sociocultural dada ao ambiente físico e suas “limitações ecológicas”. O antropólogo faz ainda uma comparação parecida com a de Cascudo, uma distinção entre o pastor e o camponês. Ao lembrar que a criação de gado depende da constante busca por água, vegetação e solo ideal (nem totalmente seco nem inundado) em regiões diferentes (após esgotamento ou estiagem), Evans-Pritchard afirma que isso “não somente permite, mas força a levar uma vida errante. Uma vida assim nutre as qualidades do pastor - coragem, amor à luta

<sup>29</sup> A referida citação, por exemplo, lembra bastante uma passagem taxativa sobre o “caráter dos nuer”:

“Escolados pelas dificuldades e pela fome, - manifestam desprezo por ambas -, eles aceitam as piores calamidades com resignação e suportam-nas com coragem. Satisfeitos com alguns poucos bens, eles desprezam tudo que se situa além destes; seu orgulho zombeteiro deixa um estrangeiro espantado. (...) As qualidades mencionadas – coragem, generosidade, paciência, orgulho, lealdade, teimosia e independência – são valores que os próprios nuer exaltam, e esses valores mostram-se muito adequados para o modo de vida simples que levam (...)” (EVANS-PRITCHARD, 2007, p. 102)

e desprezo pela fome e pelas dificuldades -, mais do que forma o caráter trabalhador do camponês” (p.33). Como nos estudos sobre o ciclo do gado, há também a percepção de que a coletividade estudada faz uma associação do gado à fartura, ao prestígio, à vida prazerosa e habilidosa, como atividade quase oposta à da agricultura, vista como o trabalho penoso de quem seria mais pobre ou com menor autonomia.

Outras características atribuídas por Evans-Pritchard aos povos pastoris, de modo geral, são “simplicidade, sinceridade e conservadorismo” (p.38), o que seria coerente com a centralidade do gado em todas as esferas da vida, no caso dos Nuer. Ele menciona ainda uma inclinação para lutas e *vendettas*, mas também, uma tendência poética e introspectiva, evidenciada no canto, muitas vezes individual, em meio ao gado, bem como nas composições de canções que elogiam gados e moças. Todos esses aspectos também são comumente vinculados ao ciclo do gado no Nordeste, supostamente produtor de homens rústicos, conservadores, bravos, vingativos, impetuosos, dados à violência, honestos, criativos e improvisadores no trabalho e na poesia - características reunidas por Mello (1979) a partir de vários outros autores.

Em diferentes graus, muitas questões aproximam esses mundos geograficamente tão distantes, pelo mesmo motivo: a intensidade de uma relação peculiar dos humanos com as reses. Para além da importância como alimento (leite, queijos, carne, etc.), a peculiaridade da relação se revela na exibição da beleza do animal como símbolo de status; na sua centralidade nos rituais, nas artes plásticas e como tema das canções; na importância como matéria-prima para uma ampla variedade de utensílios de trabalho, de uso doméstico ou ritual; nos sentimentos e comportamentos ambíguos com relação ao gado<sup>30</sup>; na identificação entre humano e boi, que chegavam a compartilhar o nome entre os Nuer, e aqui assumia outras formas, também inspirando cuidado e amor ao animal.

A relação entre vaqueiros e bois no sertão pecuário aparece em alguns autores como um processo de identificação ou empatia, que se constrói cotidianamente pela convivência íntima num ambiente, por vezes, hostil, capaz de aproximar os seres de modo ainda mais profundo diante da iminência da morte. Como coloca Oswald Barroso (1996) apoiado em Câmara Cascudo (1956):

Nas secas, quando o destino do vaqueiro e da boiada parece unir-se ainda mais e a sobrevivência do gado faz-se a mercê das iniciativas do homem, a relação entre eles parece humanizar-se, especialmente. “O sofrimento de ver a gadaria morrer, como el-rei dom Sebastião, devagar, despedindo-se com os olhos desesperados de toda a

---

30 Ambiguidade bem sintetizada pelos Nuer quando “declaram que, quando morre uma vaca, ‘os olhos e o coração ficam tristes, mas os dentes e o estômago se alegram’” (EVANS-PRITCHARD, 2007, p. 34).

paisagem cruel. A luta para erguer as reses caídas. Queimar o cardeiro, o xiquexique, para eliminar a defesa espinhenta e dar ao gado uns vinte dias de vida lenta.” (CASCUDO 1956, pp. XVI/XVII). Tudo isso aproxima homem e bicho (BARROSO, 1996, p. 39).

Mas não é só em períodos de drástica estiagem, quando a morte pela fome pode atingir ambos, que ocorre ou se fortalece a aproximação. Na literatura folclorista, em documentários e em conversas cotidianas também podemos encontrar menções a situações onde a morte, ameaçando apenas o boi, sensibiliza o vaqueiro. É aí que a empatia parece se revelar de modo radical. O próprio encaminhamento do bicho para o abate comercial pode ser bastante penoso ao vaqueiro, provavelmente porque sua longa experiência prática com o animal permite perceber neste uma personalidade única que não se confunde com aquelas do restante do rebanho, assim como várias capacidades consideradas humanas, como intencionalidade, afetividade, memória, moralidade, etc. Se o trabalhador se angustia, não é por temer, em alguma medida, que seja ele mesmo o próximo a sucumbir, como em uma seca devastadora. Mas possivelmente porque enxerga a humanidade<sup>31</sup> do boi e já se vê nele de outra forma. É um pouco como trair assumidamente “um dos seus” – e não um “pobre bicho bruto”, que supostamente não entenderia o que está acontecendo ali. Não são apenas unidos por semelhanças específicas, muito menos por uma “sobrevivência totêmica”. Na verdade, pensando com Ingold (1994), parece-me que o processo que pôde ocorrer de maneira bastante disseminada no sertão da era do gado é o mesmo que acontece todos os dias, de maneira menos ou mais pontual, em diferentes contextos e relações entre humanos e outros animais: trata-se do reconhecimento humano do estatuto de pessoa dos animais não-humanos.

Assim, podemos dizer que a percepção da pessoalidade do boi, propiciada pela íntima convivência com ele, pôde inclusive levar os humanos a admirá-lo ou temê-lo a ponto de lhe atribuir poderes sobre-humanos, como encantamentos e curas. Em síntese, para além da óbvia relação de exploração do animal pelo homem, muitas vezes, desenvolve-se uma percepção de equivalência de status moral entre vaqueiros e bois, e estes últimos passam a ser tidos pelos primeiros como dotados de personalidade psicológica e pessoalidade moral, ou mesmo de superioridade espiritual.

---

<sup>31</sup> A humanidade do boi é entendida aqui como condição moral e cognitiva que o transforma em “alguém”, com uma história singular, nome, intencionalidade, preferências, manias, etc. Inspiro-me em Tim Ingold (1994) que desconstrói a oposição entre humanidade e animalidade, ao questionar a consagrada identificação entre a classificação biológica de *homo sapiens* e a condição de *pessoa*. O autor destaca ainda a existência de “um campo de investigação potencialmente inesgotável sobre a condição de pessoa dos animais não-humanos ou, se preferirmos, sobre a humanidade animal, em vez da animalidade humana” (Tradução de Vera Pereira).

Ora, o vaqueiro cuida dos bois que lhe são confiados com uma atenção, por vezes, afetuosa. A lida diária desde o nascimento de cada animal - e mesmo antes - normalmente desenvolve um laço forte e diferenciado com cada um dos animais. Em muitas fazendas, em se falando de boi, o vaqueiro ainda é um verdadeiro faz-tudo: ajuda no nascimento, põe o nome, alimenta, amansa, cuida das doenças... e mata. É nisso que consiste a “fragilidade do vaqueiro”, segundo Oswald Barroso (1999). Se por um lado, convive por tanto tempo e tão intimamente com esses animais, que é capaz de chegar a distinguir o som de cada chocalho e reconhecer de longe a “autoria” de cada mugido e até dos rastros, por outro lado, tem de se separar deles de forma trágica. Ele é o pai e o algoz.

Contudo, se em sua vida ordinária, o vaqueiro mata a rês, no folgado do Bumba meu boi, esta é ressuscitada com grande alegria. Se na rotina cotidiana, o vaqueiro come a carne do boi e parece o reduzir a alimento, na festa, o boi-artefato tende a ser “humanizado” e sacralizado. Muitas vezes, após sacrificado, é partilhado num rito de comensalidade. Isso me levou a visualizar os vínculos entre vida material e moral e as relações entre humanos e não-humanos como fundamentais na constituição do simbolismo do ritual.

Em Fortaleza, os principais Mestres de Boi, que hoje interpretam o Vaqueiro na brincadeira, foram ou são pescadores, assim como alguns brincantes. Esse fato me parece bastante relevante, uma vez que o pescador é como que o tipo social complementar do vaqueiro na construção de uma “cearensidade popular”. É o trabalhador cearense “tradicional” das áreas costeiras. Assim, o Mestre representaria duplamente o cearense típico, de diferentes maneiras: por ser ele próprio pescador e pela sua representação teatral do Vaqueiro. Além disso, não se pode esquecer que, a despeito da atração exercida pelas fábricas especialmente na primeira metade do século XX<sup>32</sup>, inúmeros trabalhadores rurais não viraram operários, após migrarem para Fortaleza. Muitos se tornaram pescadores, o que aproxima os dois símbolos de maneira mais geral.

Outra grande parte dessas levas de migrantes se tornou feirante, pedreiro, vendedor ambulante ou passou a viver dos mais variados trabalhos ocasionais - o que, inclusive, se revelou comum entre os brincantes entrevistados. Não à toa, Oswald Barroso (1989) coloca que “o tipo popular mais característico de nossa urbe, diferentemente do que mostram os cartões postais, não é o romântico jangadeiro, mas o camelô, o biscateiro, o ambulante, como queiram”. (p.21).

---

32 Na primeira fase do processo de industrialização de Fortaleza (1872 -1950), grande parte das fábricas foram instaladas na costa oeste.

Entretanto, hegemonicamente, o vaqueiro e o pescador é que são tomados como representantes exemplares do Ceará e como símbolos complementares, que fundem trabalho e ludicidade com o espaço geográfico e sua dimensão ecológica. São trabalhadores vistos como inseparáveis de diferentes paisagens, instrumentos e animais “típicos”. Todavia, simbolicamente, é certo que o peixe não está para a praia, como o boi para o Sertão. Dentre outros fatores, a construção romântica do “sertanejo” e do Sertão elegeu e difundiu com algum sucesso o boi como animal-símbolo dessa região, sempre ao lado do vaqueiro.

Tal destaque do boi é visível na difusão de sua imagem em esculturas, livros didáticos ou xilogravuras de cordéis, que narram histórias de bois “encantados” ou mesmo “milagreiros” – como o Boi Mansinho de Padre Cícero, considerado um animal santo pela comunidade do Caldeirão. Há quem diga que o Boi ressuscita nas Matanças de Fortaleza, e que o faz retornando sob a forma do próprio São Sebastião, que salva o Vaqueiro. Nessa interpretação, a misericórdia do Boi que perdoa e salva seu assassino é bastante semelhante àquela de Jesus e reforça a associação do boi à dimensão sagrada feita em diversas narrativas tradicionais, nas quais estes animais apresentam poderes sobrenaturais. Assim, em vez de falar em mera substituição de um *símbolo dominante* por outro, é mais apropriado reconhecer o “santuário composto” (TURNER, 2005), que nesse contexto específico se forma em torno do Vaqueiro, acompanhado por outros símbolos, que são menos ou mais centrais a depender do momento do ritual: Oxóssi, São Sebastião, o Boi, dentre outros. Todavia, é preciso ressaltar que esta importância genérica e simbólica do animal, que remete também ao *pólo sensorial de significação* (TURNER, 2005), não se reflete mecanicamente numa difusão relevante da brincadeira que traz o boi como artefato central. O que ocorre é que tais nexos são reconstruídos e acionados em esforços de legitimação do Bumba meu boi, por diversos agentes que formam a rede de feitura e de valorização da brincadeira.

A representação do litoral, de modo semelhante, juntou o pescador à sua jangada - muitas vezes, idealizada como a única companheira na luta contra o mar revoltoso<sup>33</sup>. Vale lembrar que a embarcação compõe inclusive a heráldica do brasão do estado do Ceará. É o mar (e não o peixe, menos ainda a jangada) que a um só tempo desafia, ameaça e seduz o pescador, tal qual o boi em sua relação ambígua com o vaqueiro.<sup>34</sup> O mar e o boi não são

33 Como lembra Barroso (s.d): “Como resultado do aperfeiçoamento das antigas embarcações indígenas, operado por influência da arte náutica ibérica, surgiu a jangada imortalizada pelos poetas e feitos dos jangadeiros” (p.12).

34 Segundo Barroso (s.d), “Mais lírico do que épico, o mar concentra seu espírito, como algo maravilhoso e cheio de mistério, mas não para ser vencido ou dominado. Ao contrário do vaqueiro que objetiva vencer o boi, o pescador vive na defensiva, a um só tempo ele deseja e teme o mar, nunca o ataca.” (p.13). Não posso deixar de concordar com a diferenciação que o autor faz no que se refere a não-dominação do mar pelo pescador, em comparação com a dominação exercida pelo vaqueiro sobre o boi. Todavia, vencer o mar, no sentido em que

fontes passivas de subsistência: são agentes que operam sobre realidades sociais, interagem com vidas humanas e as sustentam, mas o fazem sempre oferecendo algum risco de acidente ou morte. Os ofícios de vaqueiro e de pescador, em suas formas tradicionais - ou seja, quando não mediados por certas tecnologias que tornam o ser humano ganhador já de partida - são espécies de jogos perigosos ou *obscuros* (SCHECHNER, 2012). Ainda que nesses casos o humano costuma vencer na grande maioria das vezes, por outro lado, qualquer derrota pode ser fatal. Daí decorre grande parte do prestígio e do heroísmo dessas figuras que, embora pouco lucrem financeiramente, são associadas a qualidades socialmente valorizadas como força, resistência, ousadia e bravura, e associadas a uma “moral sertaneja”.

Diversos componentes culturais, considerados “históricos” (porque associados ao período colonial cearense, ao chamado Ciclo do Boi, ao processo de ocupação-formação do Ceará e à intensificação de fluxos migratórios de localidades rurais em direção à Fortaleza e à formação do “Grande Pirambu”) são ressignificados na brincadeira do Boi e nas diversas falas sobre esta. Tais elementos simbólicos são fundamentais nas estratégias de classificação e legitimação dos grupos como autênticos “Bois de tradição” e de construção de identidades e memórias coletivas (HALBWACHS, 2013), em diferentes níveis, desde a coletividade específica de cada grupo até aquelas mais amplas, constituintes de diferentes *comunidades imaginadas*<sup>35</sup> (ANDERSON, 2008), ora associadas ao Pirambu e à Fortaleza (especialmente nas performances dos brincantes, verbais ou não, mais voltadas para a *diferenciação* entre grupos semelhantes) ou ao Ceará, à região Nordeste e ao próprio Brasil (mais comum nas falas ou performances de gestores e em textos oficiais ou institucionais, onde se destaca o esforço de *integração* de segmentos diversos e desiguais).

Rituais e símbolos das culturas populares sempre estiveram presentes no esforço de integração nacional brasileiro e, muitas vezes, misturaram-se ao “teatro do Estado” e foram instrumentalizados politicamente. Mesmo no Brasil Império, quando, flagrantemente, o centro dos rituais oficiais era o Imperador, elementos indígenas e de matriz africana eram inseridos de modo a dialogar com memórias e representações locais (SCHWARCZ, 2001).

---

falo aqui, significa ganhar o jogo imediato que se trava com ele, o que é tão possível quanto vencer o boi, embora prescindindo do ataque. Ainda assim, vale lembrar que, a despeito da sua incomparável imensidão, o mar não reina tão absoluto quando pensamos para além da pesca artesanal. Em relações mais amplas e nada lúdicas, o ser humano prevê muitos dos movimentos do mar, consegue controlá-lo e limitá-lo por meio de aterramentos marítimos e, na verdade, enquanto sistema, o mar é alterado e atacado constantemente, por práticas humanas predatórias e poluentes.

35 O conceito de Benedict Anderson (2008) se refere à construção de uma imagem mental de comunhão entre membros de uma religião, um reino dinástico, uma nação, uma cidade, ou de quaisquer outras coletividades nas quais mesmo sujeitos que, muitas vezes, não se conhecem nem interagem face a face, partilham um sentimento de fraternidade e pertencimento.

Já na Era Vargas, período em que se dá a criação do órgão hoje chamado Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), o samba e o carnaval são apropriados e remodelados pela propaganda nacionalista de Getúlio Vargas (VIANNA, 2002) - embora ainda não ocorresse a patrimonialização de bens imateriais. Também é nessa época que diversos estudiosos de “folclore” colaboram para reforçar a ideia de “unidade na diversidade” e para conferir uma importância maior às práticas culturais populares, no intuito de “proteger” a nação, considerada frágil e inacabada, de influências externas e colonialistas. Mário de Andrade, profundamente envolvido no projeto de construção nacional (e do próprio Instituto), destaca a potência do Bumba meu boi nesse sentido unificador, como coloca Maria Laura Cavalcanti:

Em especial, Mário de Andrade expressou clara predileção pelo Bumba. Na complexa arquitetura de sua obra, o Bumba meu boi ergueu-se como modelo estético e símbolo paradoxal de uma possível unidade cultural nacional (Moraes 1978, 1983, 1992; Lopez 1972; Mello e Souza 1979). A imensa influência do autor sobre gerações subseqüentes de estudiosos da cultura popular pode ser percebida na afirmação recorrente desse *leit-motiv*: o folguedo do boi seria o mais exemplarmente “brasileiro” (CAVALCANTI, 2006, p. 71).

Como destaca a autora, essa concepção está fortemente associada ao fato de o folguedo frequentemente trazer como protagonistas personagens negros, brancos e índios, constituindo-se como uma espécie de “fábula das três raças” (DAMATTA, 1984), porém mais crítica e subversiva do que esse tipo de narrativa costuma ser (CAVALCANTI, 2006, p. 88).

No contexto dos Bois de Fortaleza, a figura central do Vaqueiro é geralmente vista como representante do cearense afro-ameríndio. A noção de brasilidade pouco aparece nos discursos, sendo mencionada de forma vaga apenas em falas que situam o folguedo no universo amplo das culturas populares, cuja diversidade formaria a “cultura brasileira” como uma espécie de mosaico. As ideias de nordestinidade e de *cearensidade*<sup>36</sup>, apreendidas como peças singulares desse todo, ou seja, como um “conjunto de qualidades indefiníveis e inimitáveis” (BOURDIEU, 2008, p.106) pelos outros, é que emergem com força em diversos momentos, especialmente nas falas oficiais. É quando o enaltecimento do “povo cearense” (forte, trabalhador, cheio de fé, faceiro, engraçado, “invocado”, etc.) se entrelaça à exaltação do Estado do Ceará e de sua própria tradição e pioneirismo, no que se refere à área cultural. Ressalta-se, nas aberturas de diversos eventos, que o Ceará: 1) foi o primeiro Estado a instituir

---

<sup>36</sup> Noção proposta por Parsifal Barroso (2017), inspirado pela visão hibridista de Gilberto Freyre, designa uma ideia de singularidade do “ser cearense”, vista como resultante de fusões étnicas entre índios, negros, ciganos e brancos. Para o autor, “embora o cearense pareça com o brasileiro em muitos aspectos, sua presença sempre assinala uma modalidade própria de ser, de falar, de agir e de afirmar-se que não se confunde com qualquer outra” (p.22).

a Lei dos Mestres da Cultura, em 2003; 2) conta com a Secretaria da Cultura mais antiga do país, existente desde 1966; 3) realizou recentemente a titulação dos Mestres com diplomas de Notório Saber, emitidos pela Universidade Estadual do Ceará.

Nesse ufanismo local, duas mensagens principais parecem ser sugeridas. Primeiro, haveria no Ceará uma “riqueza cultural” mais ou menos proporcional à intensidade de trabalho dos agentes do Estado. Em outras palavras, o mérito dos brincantes na preservação e recriação das culturas populares seria indissociável do mérito dos gestores. Outra mensagem importante que se pode inferir é que mesmo o cearense que não vivenciou a realidade do Sertão, se identificaria com ela, apenas por ser cearense. “*O sertão está em nós. Não é um território, é um sentimento*”, enfatiza o Coordenador de Patrimônio da Secult-CE, ao introduzir uma roda de conversa, com a participação de Mestre Zé Pio, seguida da breve apresentação do Boi Ceará<sup>37</sup>. Nesses eventos e nas suas diferentes performances, atualiza-se a crença coletiva já bastante difundida de que ser cearense seria um pouco como ser “sertanejo”. Daí a importância simbólica do Vaqueiro na brincadeira e sua forte participação na construção de uma identidade cearense: ele seria o representante paradigmático do Sertão, e por extensão, do Ceará. Uma vez que, no início de sua formação, o Ceará era apenas Sertão, então, este é tomado por muitos como o Ceará mais genuíno, especialmente em seu período de apogeu, durante o “Ciclo do Boi” ou a “Civilização do Couro”<sup>38</sup>.

Sem dúvida, para muitos brincantes, “o Sertão é um sentimento” ou um conjunto de memórias que dão sentido e legitimidade à brincadeira, ao ancorá-la numa ancestralidade mais ampla e que remete à própria formação daqueles bairros. Isso certamente não significa que a brincadeira busca reproduzir a vida colonial do Ceará ou uma identidade cearense de forma completamente autoconsciente, pois mesmo que haja essa intenção no plano simbólico, a representação coletiva do Ceará orienta apenas em parte a feitura da *brincadeira* – de outro modo nem faria sentido chamá-la assim. Enquanto *play*<sup>39</sup> (DAWSEY, 2007; SCHECHNER, 2012), ela envolve expressão, imprevisibilidade, invenção e só se completa na *experiência*

---

37 Boi Ceará, no Centro de Eventos do Ceará, na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, 23 de abr. de 2017.

38 Cf. Capistrano de Abreu (1988): “De couro era a porta das cabanas, o rude leito aplicado ao chão duro, e mais tarde a cama para os partos; de couro todas as cordas, a borracha para carregar água; o mocó ou alforje para levar comida, a mala para guardar roupa, a mochila para milhar cavalo, a peia para prendê-lo em viagem, as bainhas de faca, as bruacas e surrões, a roupa de entrar no mato, os bangüês para curtume ou para apurar sal; para os açudes, o material de aterro era levado em couros puxados por juntas de bois que calcavam a terra com seu peso; em couro pisava-se tabaco para o nariz.” (p.116)

39 *Play* é uma noção propositalmente imprecisa, sugerida por Dawsey (2007) como uma terceira categoria para os estudos de performance, ao lado de ritual e teatro. Refere-se à fluidez entre “brincadeira”, “jogo” e “peça teatral” também mencionada por Schechner (2012).

*emergente*<sup>40</sup> do “aqui e agora”, onde a produção de identidades é complexa e ocorre em meio a vários outros processos também importantes<sup>41</sup>, individuais e coletivos. Além disso, essa imagem do Sertão não é apenas integradora, mas também é mobilizada para criar divisões e realçar identidades mais específicas, contrastivamente, como veremos a seguir.

### 1.2.2 *Boi de praia e Boi de interior*

Como Cavalcanti (2006), Oswald Barroso (2013) também problematiza a classificação andradiana do Bumba como dança dramática. Em seu trabalho sobre Bois e Reisados no Ceará, o autor destaca que seria mais adequado falar em estrutura épica<sup>42</sup>, uma vez que o folguedo não é linear e apresenta, na verdade, uma “sequência de episódios independentes, ligados pela presença de um mesmo núcleo de protagonistas” (p.34). Uma outra noção de núcleo é acionada para organizar uma multiplicidade de fenômenos difíceis de classificar, desta vez, com base na permanência de personagens.

No Ceará, muitas vezes, esse folguedo é classificado como um tipo de Reisado ou mesmo tomado como sinônimo exato de Reisado de Caretas - este é também chamado de Reisado de Boi ou de Couro, a depender da região. Em grande medida, essa é a visão de Oswald Barroso (2013) que, ao considerar o conjunto de personagens constantes como principal critério de classificação, organiza os Reisados cearenses em quatro tipos: os de *Couro* ou de *Caretas*, que são bem distribuídos por todo o estado; os de *Congo*, mais concentrados na região do Cariri; e aqueles mais raros, que são considerados modalidades ou variantes do Reisado de Caretas, os Reisados de *Bailes* e os de *Caboclos*. O autor sintetiza as principais marcas de cada um deles:

Por exemplo, no Reisado de Congos, (...) a estrutura é a de uma pequena tropa de nobres guerreiros, chefiada por um Mestre com dois Mateus e uma Catirina, fazendo o contraponto cômico. No Reisado de Bailes, o Amo, ou Mestre, é um nobre ou

---

40 Richard Bauman (1977), apropriando-se da noção de *emergência* em McHugh e Hymes, afirma que a *experiência emergente* da performance “resides in the interplay between communicative resources, individual competence and the goals of the participants, within the context of particular situations.” (p. 38) Esse caráter emergente, que se refere especialmente a emoções, sensações e sentidos produzidos durante a performance, é visto pelo autor como fator importante para processos de mudança social e construção contínua da *cultura emergente*, por meio de práticas e interações que não fazem *emergir* apenas as estruturas dos eventos e estruturas narrativas, mas, por vezes, as próprias estruturas sociais.

41 Como coloca Schechner (2003, p.45), a performance é capaz de “(...) entreter; fazer alguma coisa que é bela; marcar ou mudar a identidade; fazer ou estimular uma comunidade; curar; ensinar, persuadir ou convencer; lidar com o sagrado e com o demoníaco”.

42 Baseado em Bretch, Barroso entende que, comparada ao drama, a estrutura épica é mais aberta, flexível e polissêmica, “(...) dando espaço para o não envolvimento e para o espírito crítico, isto é, uma estrutura que não se baseia no fechamento de sentidos, nem na persuasão do espectador, mas no desdobramento dos sentidos, na polissemia e na multiplicação de possibilidades de seguimento” (BARROSO, 2013, p.34).

fazendeiro, que constitui a base da brincadeira, reunindo em um baile, suas filhas e pretendentes que formam o conjunto de Damas e Galantes. Já o Reisado de Caboclos, estrutura-se em torno do Amo e seus Caboclos, no caso de um grupo de índios semicristianizados. Quanto ao Reisado de Caretas, (...) sua estrutura baseia-se no universo de uma fazenda de Gado, dramatizando o conflito entre o Amo (Patrão ou Capitão) e os Caretas (seus moradores). Neste caso, o Velho e a Velha Careta fazem o par de cômicos. (BARROSO, 2013, p.33).

De acordo com essa categorização, pode-se dizer que os Bois de Fortaleza se aproximam muito dos Reisados de Couro. Há em ambos o contexto da fazenda de gado, a mesma natureza do conflito e uma dupla de cômicos. Entretanto, como destaca o próprio autor, em outro momento, há diferenças significativas entre tais Reisados, típicos do Sertão Central, e os chamados Bois, mais característicos do Médio Jaguaribe e dos municípios litorâneos. Em Fortaleza, por exemplo, onde predomina a denominação de Boi ou Bumba meu boi, é marcante a presença de elementos característicos de Reisados de Congo, escolas de samba, maracatus e religiões afro-brasileiras. Inclusive, um dos pontos mais altos da festa é justamente a luta de espadas, característica do Reis de Congo. Além disso, é fácil notar que em Fortaleza, a família Careta<sup>43</sup> não aparece, sendo o protagonismo cômico do Velho e da Velha Careta substituído pela dupla do Palhaço e do Comediante, que pode ser o Doutor e o Vaqueiro, Seu Anastácio e o Capitão, etc. Vale ainda lembrar que em alguns municípios cearenses, especialmente em localidades mais próximas do Piauí, o par cômico é formado por Catirina e Pai Francisco, ou Negra Catirina e Negro Chico, ou ainda Catirina e Mateus.

Muitas vezes, os brincantes de Boi em Fortaleza traduzem as diferenças entre seus Bois e os Reisados de caretas falando em “Boi de praia” *versus* “Boi de interior” ou “de caretas”. Como as próprias expressões sugerem, o local de origem ou de atuação dos grupos, ao lado da presença ou ausência dos caretas, constituem critérios classificatórios fundamentais. Além disso, outro marcador determinante para quase todos os entrevistados é a encenação tradicional que traz a Catirina grávida e um boi que ressuscita. A história é vista como característica do interior do Ceará - e do Nordeste, em geral -, mas não do Grande Pirambu, que teria desenvolvido sua própria versão, cheia de peculiaridades. Por exemplo, o boi não deve ressuscitar em cena, o Mateus é dispensável, e a Catirina é mais como um eventual personagem de entremeio. Sobre a Catirina e sua conhecida história, diz um dos batuqueiros:

---

43 A família Careta normalmente é composta por Velho Careta, Velha Careta, Careta Vaqueiro e seus irmãos. Os Caretas são personagens cômicos mascarados característicos dos reisados de boi ou de couro, mas que também possuem festa própria em algumas localidades do Cariri por ocasião da Semana Santa. Os personagens masculinos usam paletós velhos, botas e chicotes com os quais costumam amedrontar a plateia. Já a Velha Careta, normalmente é feita por um homem que usa vestido ou saia com bastante enchimento para aumentar as ancas ou os seios. As máscaras são assustadoras e podem ser dos mais variados materiais, como couro de bode, borracha, etc.

Ela sempre teve no Boi, que é uma peça com o Mateus, que já vem de bastante tempo. [Zé Ciro: ela deseja comer a língua do boi] Essa questão da Catirina, se você prestar atenção, quase todas região tem também, do estado aqui no Ceará, Pernambuco, Piauí, Maranhão... Sempre formas diferentes, mas é uma peça tradicional. Aqui é porque a gente mudou. Quem mata o boi é o Vaqueiro. Mas boa parte das região é mais essa questão. (...) O Mateus que mata. Mas geralmente é mais pro interior. Pro lado aqui da região marítima muda a tradição um pouquinho, pela tradição de... boa parte de antigamente era pescador. Boa parte era com pescador esses grupos culturais. (informação verbal)<sup>44</sup>.

Segundo muitos depoimentos recolhidos na pesquisa de campo, o Boi de praia seria aquele “especificamente daqui do Pirambu”, que “surgiu aqui”, no cotidiano dos pescadores artesanais da área. Em algumas falas, o Boi de praia é o *Bumba meu boi* por excelência (Bumba meu boi = Boi de praia = Boi do Pirambu). Nessa visão, os demais grupos, em todo o restante do Ceará, não seriam de Bumba meu boi, mas sim “Bois de caretas”, “Reisados de couro”, ou apenas “Bois” e “Reisados”.

Em geral, todos estes outros tendem a ser vistos pelos entrevistados como semelhantes e são reunidos sob a mesma classificação de “Boi de interior” pela presença imprescindível dos caretas, pela maior proximidade dos próprios integrantes do grupo com o cotidiano agropastoril, pela predominância de certos ritmos como xote e baião, por serem ligados mais diretamente ao ciclo natalino e ao catolicismo, pelos cortejos com paradas em determinadas casas, etc.

Esses quesitos foram aparecendo aos poucos nas entrevistas, nas quais se pode notar a exclusividade ou, no mínimo, uma maior ênfase dada a um ou a outro critério a depender da localidade que serve de referência para aquela comparação e do próprio brincante que está comparando. Como é de se esperar, por vezes, o sujeito opera a classificação com base na sua expertise específica. Por exemplo, cantores e instrumentistas, apontam mais diferenças nas músicas, desde às letras até os instrumentos utilizados. Todavia, alguns brincantes, de maneira perspicaz e abrangente, percebem e enumeram múltiplos aspectos definidores de ambos os lados da classificação. É o caso de um poeta e palhaço de rua, participante do Boi Juventude, que em sua definição de Reisado de Couro, reúne critérios utilizados por diferentes brincantes e pesquisadores. Para o rapaz, o Boi de interior ou Reisado de Couro:

(...) é o reisado que tem o Boi, tem a figura do Boi. O Boi é a figura mais importante do reisado de couro, uma festa pro Boi... ele é mais característico do Sertão. Na época do couro, e os reisados pertenciam às famílias, não era à comunidade, mas à família que também era acolhida pela comunidade. Então, era

---

44 Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 02 de janeiro de 2019.

uma coisa que era passada de pai pra filho, uma herança familiar. **E o reisado de couro, os caretas representam uma família que toma conta do Boi do coronel, do patrão e tal, ou da própria família, e esse Boi ele é morto pelo Vaqueiro e ele tem que dar um jeito de ressuscitar o Boi. Aqui no Ceará, tem uma característica forte da Velha, eles chamam de A Velha, que é a figura feminina do reisado, no caso seria a mãe dos Caretas**, mãe de todos os Caretas, que ela chora pela morte do Boi, ela chora pelo Careta, ela brinca, ela dança, ela senta onde... ela faz o que ela quiser. Ela é o símbolo da liberdade e os Caretas são os homens e tal, os agricultores, que fazem os relaxos, que os relaxos são os versos, e esse reisado, ele tem uma estrutura particular que é, ele tem a abrição de porta, você canta numa porta e pedem licença pra brincar no terreiro e a dona deixa. Eles fazem essa brincadeira pro dono da casa, pra dona da casa, que aí eles fazem por encomenda. O reisado, dia 6, aí tem 3 casas encomendadas pra fazer o reisado, à noite. Dão uma prenda, um dinheiro, prenda é o presente. É uma característica muito forte pela própria figura do Boi no interior, do trabalho braçal e tal, do suporte pro ser humano, vamo dizer assim. Esse é o reisado de couro, ou reisado de caretas que chamam, e que é o Boi também, só que a galera, na cultura popular, chama-se reisado e denomina-se essa falsa separação: “não é Boi, é reisado”. Não, mas é a mesma coisa do Boi. (informação verbal, grifo meu)<sup>45</sup>

Após a definição, o brincante ainda critica uma “falsa separação” entre Bois e Reisados - distinção bem disseminada entre os entrevistados - e aproxima uma grande quantidade de grupos muito diversos. Ao mesmo tempo, ele reforça uma oposição entre Reisado ou Boi (de interior) e “Bumba meu boi” (de praia), a seu ver, muito diferentes:

**O Bumba meu boi, aí é outra coisa!** O reisado é o Boi. “Ah, vamo brincar de Boi, vamo fazer o reisado”. Aí tem o boi. **E o Bumba meu boi ele tem uma característica de praia, especificamente de praia, do litoral, porque historicamente aqui no Pirambu, o Boi surgiu aqui, o Bumba meu boi**, que é o que você vê características fortes no Zé Pio, no Zé Ciro. São os dois bois ativos aqui. (...) eles carregam essa memória da relação com o mar, da relação com os terreiros, e da relação do próprio brincante, ele que pesca, ele que brinca, ele que cria as narrativas, e vai colocando dentro do Boi. (...) A galera foi criando e durante o tempo foi reproduzindo. E se você for ver, o ritmo é totalmente diferente do reisado, porque aqui predomina o samba. No reisado, predomina o xote, o baião, a marchinha, mas no Bumba meu boi predomina o samba. Por que que ele é um Boi de praia, chamado? Por essa região litorânea, que ela caracteriza muito forte, e por essas relações sociais. (informação verbal, grifo meu)<sup>46</sup>.

A fala acima, embora demonstre certo empenho pela manutenção da nomenclatura “Boi de praia”, já sinaliza que a oposição resulta de processos históricos e relações sociais específicas. Mas é importante destacar também que, como classificação identitária, não se trata apenas de *resultado*: ela mesma é um processo, um jogo simbólico que se desenrola incessantemente em um campo de disputas, negociações e apropriações. Ademais, a própria categorização orienta as relações sociais por meio de um sistema de contrastes, não apenas emerge a partir delas. Configura-se assim como uma *identidade contrastiva* (OLIVEIRA,

<sup>45</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 08/09/2018.

<sup>46</sup> Da entrevista anterior.

2003), que não se pode afirmar isoladamente ou pela semelhança entre *nós*, mas sempre “implica a afirmação do nós diante dos outros” (p. 120).

Embora o autor tenha se debruçado sobre questões étnicas e conflitos territoriais nos quais a identidade do outro tendia a ser negada etnocentricamente<sup>47</sup>, isso não ocorre necessariamente nas identidades contrastivas. No caso do “Boi de praia”, a classificação não se constitui etnocentricamente pela oposição de uma cultura praieira à outra sertaneja, por exemplo. As diferenças entre os grupos de boi de praia e de sertão são encontradas, lidas e enfatizadas para afirmar, pela oposição, a identidade do grupo do nós em relação ao outro. Mas em geral não são julgadas em termos de certo e errado, ou superior e inferior. Não se trata de fechar-se intelectual ou afetivamente para a diferença, mas sim de jogar com ela, elaborar uma imagem do outro que ajude a esclarecer e a legitimar a imagem do *nós*, como um grupo “muito peculiar”, apesar das várias continuidades com a tradição sertaneja, que são minimizadas ou ressaltadas situacionalmente.

No caso dos grupos pesquisados, a distinção como boi de praia é atualizada constantemente e se baliza pelo contato com vários *outros*: desde o vizinho Boi Tyrol - que por possuir determinadas características e ser originário do município de Santana do Acaraú/CE (antigo Curral Velho), é considerado mais próximo do boi de caretas do que de praia - até grupos de outros municípios menos ou mais distantes, conhecidos em festivais e viagens. Além disso, as diferenciações também se baseiam em buscas na Internet, observações de fotos e vídeos de apresentações postados em redes sociais, ou pesquisas realizadas por alguns brincantes mais escolarizados, que às vezes mencionam documentários e livros para corroborar a classificação. Todas essas interações acabam por orientar em diferentes medidas a maneira de classificar, compreender e, portanto, de fazer o Bumba meu boi.

É curioso notar que essa forma de classificação paradoxalmente é contestada pelo próprio brincante que reivindica a criação do termo “boi de praia”, o que destaca o caráter dinâmico e situacional da manipulação dessa identidade:

Não existe o boi de praia. É chamado boi de praia, porque a gente tá perto da praia. Boi do sertão porque ele tá no sertão. Mas os elementos são os mesmos. Só que o boi de praia chegou aqui, a gente se apropriou... o boi normal, que a gente chama de praia se apropriou do bode (...). Essa fala de chamar de boi de praia foi uma maneira que *eu* achei pra explicar, pra dividir, como é que a gente poderia explicar. Porque

---

47 “A identidade contrastiva parece se constituir na essência da identidade étnica, i.e., à base da qual esta se define. Quando uma pessoa ou um grupo se afirmam como tais, o fazem como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam. É uma identidade que surge por oposição. Ela não se afirma isoladamente. No caso da identidade étnica ela se afirma ‘negando’ a outra identidade, ‘etnocentricamente’ por ela visualizada”. (OLIVEIRA, 2003, p.120).

muita gente me perguntava dessa questão. (...) Então, eu representava e *tinha que ter* o conhecimento da coisa (informação verbal)<sup>48</sup>.

A questão a que se refere o brincante é a ausência da Catirina, do Mateus e de outros elementos – o que sempre gerava perguntas nas discussões das quais ele participou representando o seu grupo de boi, em oficinas de cultura popular ou em reuniões nos Conselhos de Cultura do município e do estado. Nessas situações, a saída encontrada foi explicar que tais elementos eram característicos dos Bois do sertão, mas não necessariamente apareciam no Boi de praia. E acrescentou ainda: alguns deles nem poderiam aparecer, porque “não tem nada a ver com o Boi”, mas sim com os Reisados. Para ele, esse é o caso do Mateus:

Botar no boi o Mateus, não tem nada a ver com o boi, que o boi usa o palhaço. (...) Tá entendendo? O boi do Zé Ciro tem o Mateus (...) que vai lá pedir dinheiro. É do reisado, é outra coisa. É tudo dentro da cultura, mas é outra linha de reis. Outro fundamento, outra cabeça. E o boi é diferente, o boi é um espetáculo onde a única vez que se pede dinheiro, ajuda pro negócio, - sempre teve, correr chapéu, correr pandeiro, sempre houve com artista de rua e é por isso que se pede - na tradição, se pede com o Jaraguá, né, você já viu (informação verbal)<sup>49</sup>.

Se sobre a presença da Catirina<sup>50</sup>, não há regra nem crítica por parte dos brincantes, já a inclusão do Mateus gera polêmicas constantes. Outros entrevistados também questionam a presença deste personagem e a percebem como uma apropriação inadequada de personagens dos Reisados de Congo e de Couro. Também há quem critique o jogo de espadas, por considerar uma mistura indevida com o Reisado de Congo. Tais críticas, que aparecem tanto em comentários sérios quanto em fofocas debochadas, não procuram simplesmente demarcar fronteiras entre os Bois de praia e outros tipos de manifestação. Enunciadas por brincantes de grupos rivais, elas são estratégicas para afirmar a legitimidade da maneira de fazer de um grupo, ao confrontá-la com a de outro Boi de praia. Afinal, apontar supostas inadequações do outro é elogiar a si mesmo e reforçar, por contraste, o seu próprio estilo de apresentação.

Por exemplo, para Mestre Zé Ciro, a distinção entre Boi de praia e de interior existe “com certeza”, e deve ser mantida, especialmente no que se refere às músicas do Pirambu, para que não sejam aos poucos substituídas por músicas “dos outros cantos”. A classificação é acionada para justificar certa preocupação com a manutenção de uma tradição praieira, à qual seu grupo seria mais fiel que o do seu irmão. A partir de sua fala, pode-se

---

48 Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 28 de dezembro de 2018.

49 Da entrevista anterior.

50 Ela é vista como elemento distintivo entre os Bois de praia e de interior apenas se ganhar protagonismo na história.

inferir que viajar muito é, em certo sentido perigoso, pois o contato excessivo com os “de fora” ameaça a “pureza” ou a sobrevivência das “músicas daqui”:

No caso, meu irmão, ele viaja muito pra... Juazeiro, Canindé, Crato, coisa assim. Só que ele escuta as músicas lá, quando ele vem, ele fica cantando as música dos bois. E as músicas daqui de tradição fica onde? Entende? (...) Músicas dos outros cantos, dos Boi do interior. Boi de interior não tem essa dança que a gente tem, não. Boi de interior é mais o Boi dos seus Caretas. Já viu? É boi! (informação verbal)<sup>51</sup>.

As três cidades mencionadas acima são os maiores centros do catolicismo popular no Ceará, e talvez por isso, o Mestre se apressa em dizer genericamente que a música nos Bois e Reisados daquelas áreas é “uma música assim de igreja: ‘ô Santa num sei o quê’.” Todavia, vale destacar que embora a festa em Fortaleza seja realizada em honra a São Sebastião, não se costuma cantar nenhuma música de louvor ao Santo. No Pirambu, na visão do Mestre, seria dada maior importância ao boi, ao se falar mais sobre o animal nas músicas e também ao “atrasar” ao máximo sua entrada no terreiro. “Pra gente, o principal é o boi, ele tem que ser o mais esperado ainda. Eles botam o primeiro logo o boi, aí o pessoal vai embora, porque já viu o boi”, complementa um de seus brincantes.

No que se refere à dança, apontada pelo Mestre como outra diferença crucial, os integrantes costumam explicar basicamente que, no Pirambu, ela é mais forte e mais rápida. Tais características de fato são notórias e costumam chamar atenção do público, que se impressiona sobretudo com a velocidade e a sincronicidade dos passos executados pelos galantes e índios. Uma brincante, também pesquisadora, percebe a dança como esse importante elemento distintivo do “Bumba meu boi de praia” - nomenclatura que se justifica, dentre outras coisas, pela identificação da semelhança com os cocos de praia:

A dança do boi do Pirambu é vigorosa, de batida forte de pé no chão, com movimentos conduzidos pelos membros inferiores e realizados repetidamente até quase um transe, prezando-se a resistência física do brincante. (...) Identificamos passos muito próximos dos cocos de praia existentes pelo Ceará, sobretudo na região do Pecém e do Iguape. Identificamos também influência do samba de gafeira, o que pareceu bastante significativo, visto que essa região da cidade já foi bastante conhecida por suas casas de gafeira, ainda hoje presentes na região. Percebemos também influência da umbanda na musicalidade e em alguns elementos que compõem o enredo da manifestação. Esses podem ser alguns traços que fizeram do Bumba meu boi do Pirambu diferente dos outros bois do Ceará, provavelmente devido à diversidade migratória da região e à cultura construída pela população interiorana ao chegar no meio urbano. (BARBOZA; COSTA, 2019, p.191)

Aqui aparece novamente a formação da área como um processo que favoreceu a emergência peculiar do Boi de praia - frente a outros Bois do estado, não necessariamente de

---

<sup>51</sup> Entrevista oral concedida a mim por José Ciro Rocha, Mestre do Boi Juventude, em 24/01/2018.

“interior”, mas ainda outros. Embora o frequente contraste com os Bois “de interior” reitere a dicotomia entre mar e sertão, ou ainda entre urbano e rural, a oposição não é fixa nem essencializada, mas constantemente relativizada pelos brincantes que destacam a proximidade entre esses universos pela própria constituição cultural da área, pela dinâmica cotidiana menos acelerada, pela importância de práticas artesanais como a pesca. Inclusive, por vezes, a identidade de Boi de praia é afirmada e questionada pela mesma pessoa, durante uma conversa. Os brincantes e os grupos assumem identidades contrastivas, exagerando diferenças e semelhanças, mas ao mesmo tempo relativizam o binarismo dessas construções e demonstram consciência da performatividade na manutenção ou desconstrução dessas fronteiras e da conveniência de acioná-las situacionalmente.

Se por um lado, reiteradas acusações de descaracterização reforçam os limites dessas classificações e tomam certos padrões identificados como modelos a seguir, ocorre também um movimento contínuo de recriação da brincadeira, do qual participam inclusive aqueles brincantes mais fiscalizadores e defensores da “tradição”, reduzida à repetição do passado. É curioso o descompasso entre o discurso contra as mudanças e a expressão de orgulho pela autoria de certas apropriações e inovações, autoria até mesmo disputada, no caso de algumas músicas e artefatos.

### ***1.2.3 A vida dos artefatos e a construção visual de identidades***

Atualmente, a brincadeira do Boi em Fortaleza possui cerca de 25 figuras ou personagens: Vaqueiro, Capitão, Palhaço ou Doutor, Catirina (nem sempre presente), Corte (Rei, Rainha, Príncipe, Princesa, Vassalo), Cigana, Balizas, Pastor, Vaqueirinho, Cordões Azul e Vermelho (normalmente com cinco Galantes em cada Cordão), Chefe dos Índios, Pontas Agudas (índios menores) e Bichos (Ema, Bode, Burrinha, Jaraguá e Boi)<sup>52</sup>.

Como se pode perceber, em sua maioria, os bichos são representações de animais que são típicos do Sertão (ou foram, no caso da ema, que hoje, em geral, é encontrada raramente), sendo alguns deles também figuras obrigatórias em presépios natalinos, como o Boi e a Burra. Na performance do Bumba meu boi, todos eles são elevados a personagens que dançam e interagem com o público, por meio de um brincante que faz o Miolo dos bichos, atuando dentro das armações desses artefatos. Muitas vezes, o mesmo brincante é Miolo de vários deles, já que se apresentam como “entremeios”, ou seja, não são personagens que estão

<sup>52</sup> Barroso (2013) menciona diversas figuras encontradas em alguns Bois de Fortaleza, que não se apresentam nos principais grupos hoje ativos, como Papangus, Porta-bandeira, Padre, Noivo, Noiva e Inocência. Entre os bichos, às vezes, apareciam o Urubu e o Caboré, ainda presentes em Bois de outros municípios do Ceará.

o tempo todo em cena, mas entram um por vez para compor quadros específicos, ao fim dos quais se retiram do terreiro ou do palco.

Embora esses quadros cênicos possam ser bem curtos e até excluídos em apresentações mais breves, os bichos possuem um lugar muito especial no folguedo, o que se revela na interação com o público e na cuidadosa produção visual desses artefatos, especialmente do Boi, que condensa muitos significados e se constitui como uma espécie de emblema dos grupos, ao marcar visualmente diversas relações de identidade e diferença.

Como coloca Stuart Hall (2000), a identidade não é uma essência, mas uma construção performativa e instável, que sempre depende de reiterações e de uma exterioridade para se constituir. Assim como a identidade contrastiva de Cardoso de Oliveira (2003), trata-se de uma *relação* de diferença e de poder, frequentemente estabelecida em termos de oposição, como presença/ausência, dentro/fora, nós/eles.

Isso se verifica, por exemplo, na marcação de diferença entre os Bois de Fortaleza-CE e os de São Luís-MA. Os grupos de Fortaleza mostram bastante preocupação com a moderação nos enfeites e no colorido que, na percepção dos Mestres, lembrariam muito os Bois maranhenses e, por isso, poderiam descaracterizar a brincadeira. Ao mesmo tempo, há um esforço semelhante para a manutenção de certa “pureza” do Boi no Maranhão que, por sua vez, pode ser acusado de perder elementos tradicionais pela “parintinização”, ou seja, de “se assemelhar, na indumentária, com o Boi de Parintins-AM, por usar brilho e plumas em excesso” (ALBERNAZ, 2004, p. 101).

Assim, enquanto a identidade visual dos Bois fortalezenses são construídas, em parte, por oposição aos Bois do Maranhão (interpretados de modo um tanto homogeneizante), estes últimos são, muitas vezes, interpelados em seus contextos a marcar visualmente suas diferenças com relação aos Bois de Parintins-AM. Em todo caso, novamente é o Boi de outro lugar, classificado como “de fora”, que representa o “perigo” de contaminar certa “pureza” estética de um Boi que é visto como “de dentro” e mais autêntico, porque menos enfeitado. Assim, a identidade é sempre construída relacionalmente e movimentada dentro de sistemas classificatórios que ordenam, hierarquizam e definem o “real”, não somente produzindo fronteiras, mas também “exagerando as diferenças” (DOUGLAS, 1976).

**Figura 1 - Boi Ceará do Mestre Zé Pio**



Boi Ceará e Mestre Zé Pio, ao final da brincadeira no Dia de Reis, na Praça do Ferreira, Fortaleza. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 06/01/2018.

Como se vê na figura acima, tanto o tamanho do artefato, quanto suas cores e o desenho das suas curvas se aproximam muito da aparência do animal. Ao toque, a maciez do tecido lembra o pêlo do boi, e o próprio brilho da pelúcia preta ao sol já sugere uma textura semelhante. Há alguns detalhes dourados e prateados, que realçam o contorno dos olhos, da barra e da pelagem malhada, mas os enfeites são usados com muita cautela para não sinalizar “descharacterização”.

Já no caso das vestes da família real e das balizas, ocorre o oposto: o enfeite é fundamental. É verdade que não se destacam demasiadamente dos trajes dos outros brincantes, mas é considerado inadmissível que os trajes da Corte sejam muito simples como a “roupa” do Boi. Mestre Zé Ciro, do Boi Juventude, enfatiza, inclusive, que é preferível que a Rainha e a Princesa dancem com vestidos velhos, porém bonitos e bem enfeitados, do que com novos, mas que não condiziriam minimamente com a elegância e a suntuosidade comumente associadas a tais figuras. Isso indica que a simplicidade buscada nos artefatos não tem a ver com uma questão geral de gosto pela sobriedade nem se constitui como um reflexo da limitação orçamentária, embora esta seja uma realidade dos grupos.

Inclusive, os Mestres consideram a pelúcia um tecido caro, mas fazem bastante uso dela nas armações, para imitar a pelagem dos animais. Na figura abaixo, os principais artefatos do grupo, todos revestidos com pelúcia.

**Figura 2- Burrinha, Boi e Ema do grupo Boi Juventude**



Burrinha, Boi e Ema do grupo Boi Juventude, de Fortaleza, no calçadão Vila do Mar, onde ocorrem os ensaios do grupo. O cachorro de estimação da família de brincantes descansa encostado à Ema. Estaria se sentindo entre os seus ou apenas aproveitando o conforto da barra de tecido? Fortaleza. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 01/02/2018.

A cabeça do Boi e da Burrinha acima são de animais “de verdade”, como enfatiza o Mestre. Em geral, os Bois de Fortaleza que são considerados mais tradicionais costumam dar preferência à utilização de cabeças empalhadas (Boi acima) ou crânios cobertos com pelúcia (Burrinha) de uma só cor ou duas, no máximo, segundo os Mestres, para dar “realismo”<sup>53</sup> aos artefatos. Mas não se trata de mera mimese: o crânio faz com que haja certa co-substancialidade entre animal e artefato e testemunha o sacrifício.

Tradicionalmente, procura-se, numa espécie de “cemitério dos animais”, por uma ossada ou mesmo um cadáver e este tem a principal parte do seu corpo retirada, “tratada” e acoplada a uma bricolagem de materiais que, em alguma medida, podem lhe trazer de volta à

<sup>53</sup> Neste trabalho, refiro-me a certo realismo buscado nos artefatos, no sangue e em alguns instrumentos, como o facão. Já a forma de atuação ou representação teatral dos personagens humanos é hiperbólica e não-realista, no sentido de não-ilusionista, como coloca Barroso (2013).

“vida”, ao transformá-lo num artefato que incorpora o Miolo e, unido a ele, passa a ter agência e eficácia no ritual. Imagem, movimento e morte são intimamente vinculados na performance, talvez para que seja possível aplacar um terror. Como coloca Debray: “O nascimento da imagem está envolvido com a morte. Mas se a imagem arcaica jorra dos túmulos é por recusar o nada e para prolongar a vida. As artes plásticas representam um terror domesticado” (DEBRAY, 1999, p.20).

O crânio do animal (ou a cabeça “artificial”, que tem a “natural” como modelo) acoplado a uma armação que completa seu corpo, pode remeter à ideia de *imago* no sentido de máscara ou estátua mortuária, utilizada em muitas formas de culto a antepassados, em diferentes épocas e contextos. Vale lembrar que a caveira do Boi tem importância simbólica em muitas regiões agrícolas do Brasil, onde é colocada na estaca de uma cerca ou no tronco de uma árvore, sempre próximo à lavoura. Segundo Joaquim Ribeiro (1977), para os agricultores, funciona como uma espécie de amuleto capaz de afastar doenças e pragas e trazer abundância. Para o folclorista, o costume de preservar a caveira e fincá-la nas estacas é de origem banto e está ligada a certos cultos de caçadores, especialmente à construção de um monumento chamado *muhanhe*: uma espécie de cabide de ossos de animais grandes, normalmente enfeitados com tiras de baieta vermelhas. Ele ainda destaca que a caveira é o testemunho do sacrifício, do qual se pode obter os benefícios, assim como nas antigas oferendas de touro greco-romanas citadas na Odisseia de Homero, ou nos bois bentos ibéricos, cerimônias nas quais se desfilava com um boi bem enfeitado (com um manto, até mesmo com ouro), que ao final era sacrificado.

A *imago* do boi, como testemunho do seu sacrifício, simboliza a sacralidade que ele adquire durante o procedimento sacrificial, que o destrói ao mesmo tempo em que o torna poderoso e capaz de “estabelecer uma comunicação entre o mundo sagrado e o mundo profano” (MAUSS, 2005, p. 103, grifo do autor), e assim trazer benesses para os sacrificantes, como proteção e abundância. Nesse sentido, a festa do Boi, que possivelmente surgiu em fazendas de gado ou engenhos da chamada região Nordeste, pode ser interpretada como um ritual associado à relação profunda entre humanos e não-humanos, sobretudo entre vaqueiros e bois<sup>54</sup>, que ofereceria a possibilidade de sublimação ou resolução simbólica de um conflito associado a sentimentos de medo ou culpa pela morte do animal ou de gratidão a este por fornecer alimento, transporte, couro, etc., em suma, promover a vida, ao “doar” a sua própria em benefício dos humanos.

---

54 Diversos rituais, em diferentes partes do mundo, apresentam o boi como figura central, o que reforça a relevância da consideração das relações entre humano e não-humano para a compreensão do Bumba meu boi.

Assim, a ligação entre o mundo dos vivos e dos mortos que parece ser estabelecida por um artefato como esse tem a ver com a própria fusão entre humano e não-humano a qual ele realiza simbolicamente na performance, quando um brincante assume características visuais e algumas reações corporais semelhantes às de bois, e um boi-artefato ganha propriedades humanas, o que evoca e radicaliza a vinculação cotidiana vaqueiro-boi.

Não basta parecer com o animal, o ideal é que o artefato se componha de uma parte do próprio bicho, como vimos, e que, além disso, pareça *vivo*. Em certo sentido, já se trata de uma ressurreição. Para tanto, é preciso que a imago se transforme ou se liberte em gestos, realizando o que, para Agamben (2008), é potência de toda imagem:

De fato, toda imagem é animada por uma polaridade antinômica: de um lado, ela é a reificação e a anulação de um gesto (é a *imago* como máscara de cera do morto ou como símbolo), do outro, ela conserva-lhe intacta a *dynamis* (como nos instantes de Muybridge ou em qualquer fotografia esportiva). A primeira corresponde à lembrança de que se apodera a memória voluntária, a segunda à imagem que lampeja na epifania da memória involuntária. E, enquanto a primeira vive num mágico isolamento, a segunda envia sempre para além de si mesma, para um todo do qual faz parte. (...) em toda imagem está sempre em ação uma espécie de *ligatio*, um poder paralisante que é preciso desencantar (...) É aquilo que na Grécia era expresso pelas lendas sobre estátuas que rompem os entraves que lhe aprisionam e começam a se mover (...). (AGAMBEN, 2008, p.12-13).

Assim, o realismo de que falo requer tanto que a imagem parada do artefato se assemelhe à do animal quanto que a *imago* seja posta em movimento de modo a demonstrar imensa vitalidade por meio de gestos, passos e rodopios, por vezes complicados e acelerados, que certamente não buscam imitar as movimentações próprias daqueles animais de modo “puro”.

Ao lado da busca de semelhança física, fazer o bicho “parecer vivo” é a outra medida desse “realismo”, que procura desencantar o poder que uma imagem ou um objeto carregam - o que sugere seu reconhecimento como efetivos portadores de agência ou de vida<sup>55</sup>. Isso se revela até mesmo no único animal fantástico da brincadeira: o Jaraguá. Embora, na botânica, esse nome designe uma espécie gramínea elevada, trata-se, na brincadeira, de um pássaro gigante feito pelos brincantes com o crânio de um cavalo, lavado na água do mar, seco ao sol por vários dias, e depois, adornado com olhos de espelho e encaixado num longo cabo de madeira todo coberto por um tecido estampado. É aí onde se encobre quase completamente o Miolo, que anda, dança e puxa constantemente uma cordinha, capaz de mover a mandíbula do artefato, abrindo e fechando a boca deste. O mecanismo criado pelo

---

<sup>55</sup> Como afirma Roy Wagner (2010), “objetos e outros fenômenos humanos que nos cercam, - na verdade, todas as coisas dotadas de valor ou significância cultural - são nesse aspecto “investidos” de vida; fazem parte do eu e também o criam” (p. 130).

Mestre faz com que o movimento seja articulado e mais realista, permitindo ao brincante fazer ameaças de morder as pessoas do público, sempre de brincadeira, de modo a despertar nelas sustos, recuos, saltos para trás, gritos e risos, assim como o Boi e o Bode em seus açoites inesperadamente investidos contra a plateia.

**Figura 3 - Jaraguá**



Brincante mostra a cabeça do Jaraguá (caveira de cavalo), durante entrevista realizada na sede do grupo/casa do Mestre, Fortaleza. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 24/01/2018.

As reações das pessoas são espontâneas e se devem ao fato de não haver uma oposição entre realidade e performance, ritual ou jogo. Huizinga (2012) propõe que eventos desse tipo podem ser compreendidos como a própria *realidade transformada em imagens* e, inclusive, as interações com o público mencionadas acima se passam de modo semelhante ao que o autor coloca acerca de certas cerimônias rituais, nas quais as pessoas “sabem exatamente quem se esconde por trás desta ou daquela máscara. Apesar disso, quando uma máscara se aproxima em atitude ameaçadora apoderam-se delas extrema agitação (...)” (HUIZINGA, 2012, p. 27). Já Schechner (2012) vai ainda mais longe e afirma que a “performance é uma ilusão da ilusão e, como tal, deve ser considerada mais ‘cheia de verdade’, mais ‘real’ que uma experiência comum” (p.19). É aquilo que alguns brincantes chamam de “verdade da brincadeira”.

**Figura 4 - Boi Juventude do Mestre Zé Ciro**



Antes de uma das apresentações, crianças acariciam o boi-artefato e conversam, discutindo se o Boi é “de verdade” e do que seria feito, Caucaia. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 24/08/2018.

O Mestre, que confeccionou (com a ajuda de outros brincantes) os artefatos acima, relata com orgulho que até adultos já pensaram, por alguns instantes, que se tratava de um boi “de verdade”. A ideia central que orienta sua feitura é que quanto mais realista e simples, melhor, e quanto mais enfeitado, pior. Este princípio que orienta a maneira “certa” de se fazer os artefatos dos bichos, torna-se outro marcador de diferenças em relação aos ditos bois de interior, como por exemplo, um boi de Quixadá/CE, na fotografia abaixo:

**Figura 5 - Boi, Burrinha e Ema do grupo Boi Coração**



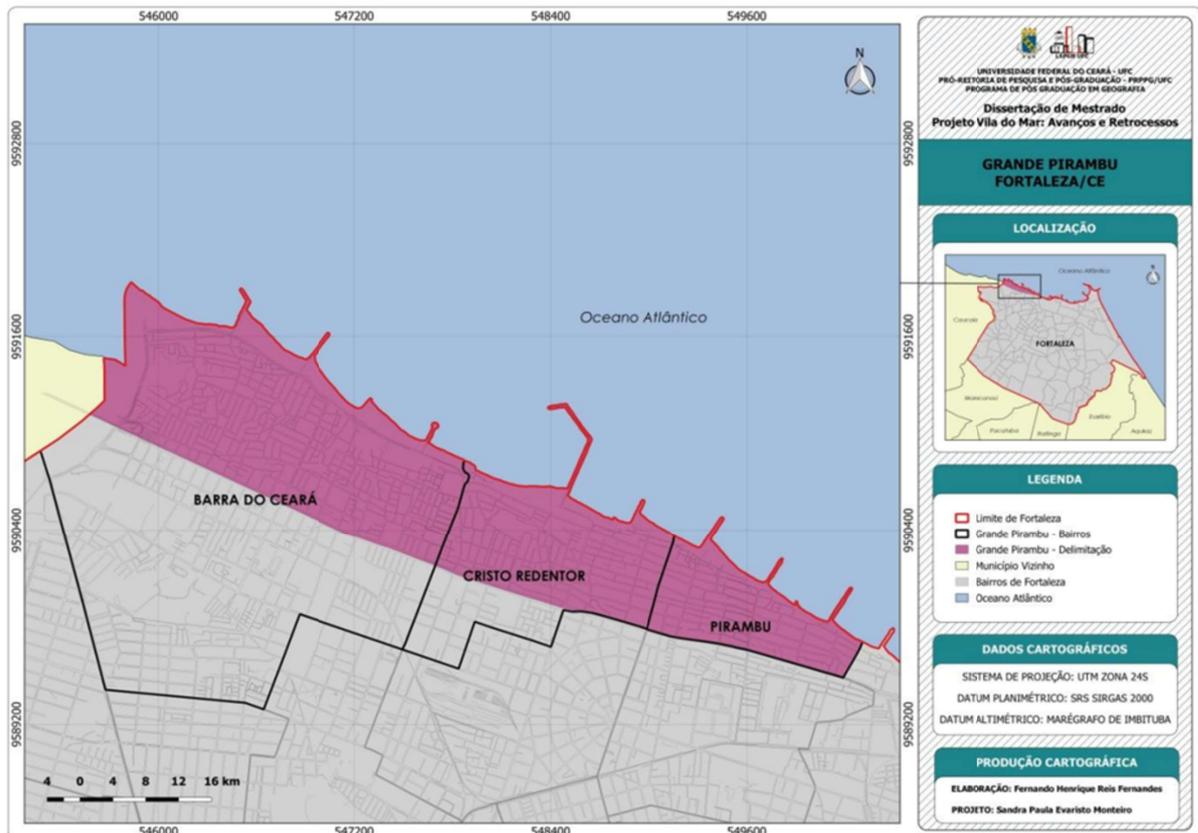
Boi, Burrinha e Ema do grupo Boi Coração, do município cearense de Quixadá. Note: aqui privilegia-se o brilho, o colorido e a mistura de materiais e estampas, e não as formas realistas dos animais, Fortaleza. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 06/01/2018.

Vimos neste capítulo que o Bumba meu boi apresenta uma diversidade de formas classificatórias, simbólicas, dramáticas e visuais, que se relacionam com as disputas em torno das suas origens, sejam estas históricas ou míticas, e em torno de identidades coletivas. Como anunciado nas primeiras páginas, o objetivo foi compreender como alguns símbolos e conteúdos ligados ao “passado” se materializam na brincadeira de modo a demarcar diferenças e identidades, muitas vezes mediadas pelos componentes do drama do Vaqueiro ou pelos próprios artefatos investidos de significação e intencionalidades. O próximo capítulo tratará dos processos classificatórios e identitários no contexto social específico em que se situam os grupos pesquisados. Afinal, o Boi é uma manifestação colada ao cotidiano das pessoas, que confere sentidos à forma de condução das suas vidas no presente, diz sobre seu contexto local e opera nele. Envolve, portanto, a produção e a ressignificação de muitas outras identidades mais específicas, individuais e coletivas, associadas especialmente ao papel de Mestre, à umbanda, ao litoral e a coletividades periféricas da região de Fortaleza conhecida como “Grande Pirambu”, onde emerge a classificação de Bois de praia.

## 2 O GRANDE PIRAMBU E OS SEUS BOIS

Todos os grupos ativos de Boi que pude localizar em Fortaleza se encontram na região situada na costa oeste da cidade, conhecida como “Grande Pirambu”, e estão inseridos numa dinâmica de fortes interações competitivas e cooperativas, familiares e comunitárias. Embora não seja uma classificação administrativa oficial, o termo Grande Pirambu ou simplesmente Pirambu é bastante utilizado pela população para se referir à região que compreende os bairros Cristo Redentor (que sedia o Boi Juventude), Pirambu (também conhecido como Nossa Senhora das Graças), Barra do Ceará (inclusive, a comunidade das Goiabeiras, onde está a sede do Boi Ceará) e, às vezes, parte do Carlito Pamplona (que abriga a comunidade do Tirol, onde fica a sede do Boi de mesmo nome).

**Figura 6 - Mapa do Grande Pirambu**



Delimitação do Grande Pirambu após a construção da Avenida Leste Oeste, hoje Avenida Presidente Castelo Branco. Fonte: Elaborado por Fernando Fernandes com projeto de Sandra Monteiro (2018).

Para entender melhor a relação da localidade com a configuração e os significados da brincadeira, é preciso ter um entendimento sobre a histórica segregação socioespacial de Fortaleza, no que se refere ao processo de formação e estigmatização do Grande Pirambu. Portanto, faço aqui uma contextualização que não busca fazer uma descrição geral e

totalizante dos bairros como pano de fundo, mas sim apresentar alguns elementos, processos classificatórios, retornos e continuidades mais importantes para a compreensão da brincadeira e do cotidiano de seus brincantes.

## **2.1 Um sertão encurralado e um mar de desigualdades: fronteiras materiais e simbólicas**

O Grande Pirambu começou a se formar principalmente a partir de colônias de pescadores e da chegada de retirantes do Sertão. Destaca-se nesse processo o Campo do Urubu, um dos campos de concentração de migrantes criados em decorrência da Seca de 1932<sup>56</sup>, também conhecidos como “currais do governo”, uma vez que foram criados pelo poder público para evitar que os sertanejos se espalhassem por Fortaleza. Se, como vimos no capítulo anterior, as secas no sertão podiam aproximar ainda mais os humanos dos outros animais, nesses campos de concentração, as semelhanças continuavam e até se radicalizavam. Afinal, esses migrantes, “(...) como se fossem bichos, foram encurralados num curral, nas areias escaldantes de uma praia do litoral Oeste de Fortaleza.” (CAVALCANTE, 2016, p. 15). Além de vigiados por soldados,

Como norma impingida aos encarcerados à céu aberto, todos receberam um número à guisa de “ferro de gado”, como se fazia no sertão com os animais, e tiveram suas cabeças raspadas e, ainda, pulverizavam DDT - pesticida altamente eficiente para o combate de pragas, com efeitos bastante prejudiciais à saúde humana. (CAVALCANTE, 2016, p. 15).

Vale lembrar que se decidiu implantar o campo de concentração ali por já se tratar de área desvalorizada, utilizada para despejo de dejetos, para o isolamento de doentes e considerada “contaminada” desde o século XIX. Como nos lembra Freitas (2004), em 1856, instalou-se naquela região o Lazareto da Lagoa Funda, e no ano anterior à instalação do Campo do Urubu, “em 1931, se constrói ali o Hospital de isolamento do Urubu para os doentes atingidos pela epidemia de Tifo” (FREITAS, 2004, p. 66). A Santa Casa de Misericórdia, construída em 1861, embora situada mais ao centro da cidade, também era outro fator de desvalorização, por conta da direção dos ventos que supostamente levariam ao Pirambu os mais variados miasmas. Um brincante de boi, que mora há três décadas no Grande Pirambu, ao falar sobre o contexto da chegada dos Bois na região, expressa bem como as ideias de controle sanitário e controle social se encontravam com o objetivo de erradicar ou

---

<sup>56</sup> Segundo Kênia Rios (2001), milhares de pessoas do Sertão cearense migraram para esses campos formados pelo governo, em grandes secas: “Os famintos eram atraídos com a promessa de comida, assistência médica e segurança. Lá não encontravam a estrutura prometida e não podiam sair do campo, sendo mantidos presos. Tudo para evitar que Fortaleza fosse invadida por famintos.”

afastar uma “contaminação” (DOUGLAS, 1976) a um só tempo biológica, estética e moral. Importa destacar que o “curral” mencionado pelo entrevistado não é o Campo do Urubu, mas uma zona de prostituição pejorativamente denominada de “curral das éguas”, extinta com a passagem da Avenida Leste Oeste pelo Arraial Moura Brasil.

O hospital jogava o vento doente, da Santa Casa pra esse espaço de cá. Ninguém queria morar aqui. Com o êxodo rural, o pessoal passando fome, foram criadas várias fábricas aqui em Fortaleza, tudo pro lado de cá. (...) Se acreditava antigamente que todo ar, o vento que batia e depois passava pela Casa de Misericórdia levava... era um vento doente, que as pessoas adoeciam. Mas porque existia uma coisa chamada curral, cinco ruas ainda depois do Hotel Marina Park lá pra dentro (...) O que é o curral? Um lugar onde prostitutas, bêbados, doentes, ficavam jogados na praia. Eles ficavam morrendo mesmo abandonados pelo..., não tinha esse sistema tão eficiente como hoje de saúde [ironia, risos do depoente]. Então, eles morriam na praia, numa área que num tinha nada. (informação verbal)<sup>57</sup>

Assim, a história do complexo começa com uma apartação violenta entre flagelados da seca, miseráveis, prostitutas ou doentes e o restante da cidade, processo que irá se prolongar e se transformar ao longo das décadas, com novas estratégias higienistas de remoções, divisões e controle social para enfrentar o rápido crescimento demográfico e a ocupação desordenada da área. Não à toa, em Fortaleza, a população comum acostudou-se a tomar *flagelado* e *favelado* como sinônimos, muitas vezes, associados à “sujeira” da cidade.

Mais que apartação, a violência, a negligência e o abandono pelo Estado produziram (e produzem) a própria eliminação de muitos desses habitantes “indesejáveis”, que acabavam por morrer aos montes, e não raro, precocemente. Esse processo lembra bastante o primeiro estágio, descrito por Mary Douglas (1976, p.194), da “imposição da ordem, seja na mente ou no mundo exterior” sobre elementos rejeitados:

Primeiro estágio, reconhecidamente, fora de lugar, uma ameaça à boa ordem, e assim, considerados desagradáveis e varridos vigorosamente. Neste estágio têm alguma identidade: podem ser vistos como pedaços indesejáveis de seja lá o que for: cabelo, comida ou embrulho. Este é o estágio em que são perigosos; sua semi-identidade ainda adere-se e a claridade da cena na qual se intrometeram é prejudicada pela sua presença. Mas, um longo processo de pulverização, decomposição e putrefação aguarda qualquer coisa física que tiver sido reconhecida como suja. (DOUGLAS, 1976, p. 194).

De modo análogo, a busca pela ordem e pela pureza tendia a prolongar a condição de liminaridade<sup>58</sup> (TURNER, 1974) e a “semi-identidade” desses sujeitos “fora de lugar”,

<sup>57</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 28 de dezembro de 2018.

<sup>58</sup> Em Turner (1974), os “atributos de liminaridade, ou de *personae* (pessoas) liminares são necessariamente ambíguos, uma vez que esta condição e estas pessoas furtam-se ou escapam à rede de classificações que normalmente determinam a localização de estados e posições num espaço cultural. As entidades liminares não

“nem aqui nem lá”, que deixaram o sertão, mas não se integraram à cidade e que sobreviviam com a morte a lhes espreitar. Eram considerados impuros, perigosos e, por vezes, violentos, portanto passíveis de seguirem ao segundo estágio de “desintegração total”, onde cessam as ambiguidades, a identidade se ausenta e o corpo se decompõe. Nesse aspecto, o processo se assemelha também ao que ocorre hoje em Fortaleza, no que se refere ao extermínio de jovens negros<sup>59</sup> nos bairros mais pobres, como aqueles onde se localizam os Bois.

Mas as práticas de “imposição da ordem” frequentemente ocorrem de maneira mais sutil. Por exemplo, a construção da Avenida Leste Oeste, nos anos 1970, foi uma das principais estratégias de controle social adotada pelo Estado e aplaudida pelos habitantes mais abastados que tinham a esperança de interromper assim os processos de “contaminação” (DOUGLAS, 1976) considerados provenientes daquela área. Como coloca Dantas (2011), além de viabilizar o fluxo entre a área industrial da Avenida Francisco Sá e o Porto do Mucuripe, o projeto da Leste Oeste visava erradicar favelas e zonas de prostituição, o que se conseguiu apenas parcialmente, ao cortar o Grande Pirambu em dois lados e ao remover muitos ex-flagelados para os conjuntos habitacionais Palmeiras, Alvorada e Marechal Rondon - conjuntos populares afastados do centro e, inclusive, das opções de trabalho anteriormente acessíveis, como nas indústrias da Avenida Francisco Sá ou na pesca.

O autor fala também sobre o surgimento de uma divisão interna que, como se vê abaixo, reproduz internamente a lógica classificatória externa:

Outro aspecto importante é a divisão feita pelos habitantes da área, que passam a conceber, após a construção da avenida, o Pirambu como a parte do lado do mar. Essa divisão é testemunha de tentativa de diferenciação em face dos habitantes da zona da praia, o lado oposto busca distanciar-se da imagem associada aos lugares tradicionalmente ocupados pelas populações pobres, território da prostituição, da droga. Em suma, território dos excluídos da sociedade. (DANTAS, 2011, p. 57).

A fronteira material que a avenida passa a constituir acaba por propiciar tentativas de locomoção também das fronteiras simbólicas já existentes e de redução da área estigmatizada, do próprio ponto de vista daqueles moradores que desejam se situar, ao menos simbolicamente, fora da área demarcada de modo homogêneo como lugar de miséria, doenças, perigo, poluição e contaminação, inclusive moral. Tais fronteiras são constantemente postas em movimento em sucessivas subdivisões feitas entre as comunidades que formam o

se situam aqui nem lá; estão no meio e entre as posições atribuídas e ordenadas pela lei, pelos costumes, convenções e cerimonial” (p. 117).

<sup>59</sup> Segundo Atlas da Violência (IPEA, FBSP, 2019), o Ceará apresentou em 2017 a segunda taxa mais alta de homicídios de negros no Brasil (75,6 mortos a cada 100 mil habitantes negros), e também de jovens (140,2 para cada 100 mil habitantes jovens).

Grande Pirambu e dentro de cada uma delas. É comum ouvir dos moradores frases como: “Aqui não é perigoso. Ali mais pra baixo é que é.” ou “Aqui não tem facção, começa depois dessa rua”.

Sem dúvida, a segregação ocorre de modo matizado, não é fixa nem dual, mas seus contrastes podem ser tão flagrantes que, por vezes, se apresentam como dicotomias tanto na ordem material quanto simbólica da cidade. Muito embora seja pertinente questionar o chamado “mito das duas cidades” (ARAÚJO; CARLEIAL, 2003) para reconhecer transformações no espaço urbano bem como desigualdades e segregações internas em cada bairro de Fortaleza, isso não contradiz a constatação de que o lado oeste da costa da cidade concentra há décadas bairros muito pobres e mais desassistidos de serviços públicos, enquanto o leste conta com aqueles mais ricos - o que não exclui a presença de favelas em seu interior. Tais desigualdades, às vezes, são representadas pelos brincantes pela oposição entre o Grande Pirambu, a oeste, e as “Aldeotas” ou “as bandas de lá”, termos que abrangem diversos bairros mais abastados a leste, como Praia de Iracema, Aldeota e Meireles.

Em certa medida, essa bipartição classificatória é anunciada por um ponto de “fratura” antigo e mais próximo, a partir do qual a renda começa a subir de modo considerável e surgem casarões históricos: o encontro do Pirambu com a Jacarecanga<sup>60</sup>. Como lembra Cavalcante (2016), o Pirambu “surgiu como vizinho indesejável do antigo e suntuoso Jacarecanga, outrora bairro nobre da cidade que, ainda hoje, exhibe alguns dos seus casarões onde viviam famílias tradicionais de Fortaleza” (p. 17). O incômodo gerado pela proximidade com a pobreza e pelo espraiamento do Grande Pirambu possivelmente estimularam ainda mais nas elites vizinhas estratégias de delimitação social e simbólica, como a diferenciação por meio da arquitetura e a rejeição ao contato com as praias associadas à pobreza e à sujeira. A partir da década de 1960, muitas dessas famílias ricas decidiram se mudar para o lado leste da cidade.

A despeito das décadas de remoções, fragmentações e dos projetos de urbanização contraditórios, o Grande Pirambu tornou-se o sétimo maior “aglomerado subnormal”<sup>61</sup> do Brasil, de acordo com o IBGE (2010), e já foi classificado pelo órgão como o segundo maior do país no ano 2000 - atrás apenas da Rocinha, no Rio de Janeiro. Conforme a divisão administrativa oficial de Fortaleza, é a maior zona especial de interesse social de tipo 1,

---

<sup>60</sup> Embora logo em seguida venha o pequeno bairro Arraial Moura Brasil, que é quase uma continuação do Pirambu, em muitos aspectos culturais e históricos.

<sup>61</sup> De acordo com o Manual de Delimitação dos Setores do Censo de 2010, um aglomerado subnormal é um “conjunto constituído de, no mínimo, 51 unidades habitacionais carentes, em sua maioria, de serviços públicos essenciais, ocupando ou tendo ocupado, até período recente, terreno de propriedade alheia (pública ou particular) e estando dispostas, em geral, de forma desordenada e densa” (CENSO 2010..., 2019).

classificação utilizada desde 2009 para assentamentos “desordenados” e precários, com população predominantemente de baixa renda. Os três bairros que compõem a zona têm apresentado umas das mais altas taxas de ocorrências de furtos e roubos, assim como de mortes violentas, especialmente de adolescentes e/ou jovens, segundo pesquisas realizadas em diferentes anos<sup>62</sup>. Às vezes, são homicídios rituais, com vistas a “servir de exemplo” para outros sujeitos, sejam linchamentos, violências policiais ou torturas seguidas de morte, praticadas por membros de facções criminosas.

Contudo, é preciso combinar este retrato em bloco, pintado pelo discurso de poder das estatísticas (amplificado pela mídia sensacionalista e apropriado pelo senso comum), a outro mais vivo e nuançado, posto que aquele quadro sozinho não nos permite ver que essa mesma região é feita de cores, sons, ritmos, formas e práticas muito diversos. Em todas as visitas às sedes dos Bois, utilizei o transporte público e, sempre que possível, me deslocava da casa de um brincante para a de outro a pé, a fim de fazer entrevistas ou ter conversas informais. Foi fácil perceber que não se tratava de “uma grande favela à beira-mar”, mas de um complexo heterogêneo e multifacetado. Ruas largas, estreitas, becos e travessas, compostos por residências construídas com maior ou menor grau de improviso, numerosas casas *duplex* e pequenos comércios familiares, são atravessados por avenidas de intenso fluxo e com oferta de vários serviços, como restaurantes, bares, supermercados, escolas, postos de saúde, etc. Emaranhados de fios elétricos e de telefonia, assim como casas desalinhas, que adentram o espaço do asfalto umas mais que as outras, e sem ligação com a rede de esgoto, revelam a formação não-planejada de muitas ruas. Nas proximidades com o mar, inicialmente lugar exclusivo da pobreza, pude observar habitações simples ou precárias, com ares de inacabadas ou abandonadas, ao lado de moradias de classe média com altos muros e cercas elétricas, assim como casas de veraneio bem estruturadas<sup>63</sup>. É também nessa parte da orla que se percebe claramente os trechos mais iluminados, planejados e disciplinados pelo projeto de urbanização Vila do Mar<sup>64</sup>, em andamento desde 2006. Antes do referido projeto, o jogo entre rural e urbano era ainda mais imbricado naquela área: a criação de animais em cercados era

---

62 Cf. Relatório “Cada vida importa” (CEDECA, 2017) feito pelo Comitê Cearense pela Prevenção de Homicídios na Adolescência; Textos para discussão n. 113 (IPECE, 2015); Mapa da Criminalidade e da Violência (FORTALEZA, 2011).

63 Devido ao processo de valorização do litoral e das práticas marítimas de lazer iniciado em meados do século XX, com a instalação de chácaras e clubes de lazer na referida região.

64 O projeto resultou da luta de movimentos sociais e contempla hoje a urbanização da orla do Vila do Mar, desde a Praça do Marco Zero até a Areninha do Pirambu (cerca de 5,2 km), com “a instalação de calçadas, ciclovia, iluminação, drenagem, pavimentação e paisagismo da via, quadra esportiva”, proteção da encosta, entrega de papéis da casa, instalação de kits sanitários, melhorias de mobilidade urbana, etc. (FORTALEZA, 2016).

comum e, existiam casas com os fundos virados para o mar, com quintais onde alguns pescadores guardavam seus barcos, inclusive o Mestre do Boi Juventude, Zé Ciro. Como relembra um de seus batuqueiros, enquanto conversávamos em um dos banquinhos do calçadão, o cenário era bem diferente há cerca de seis anos:

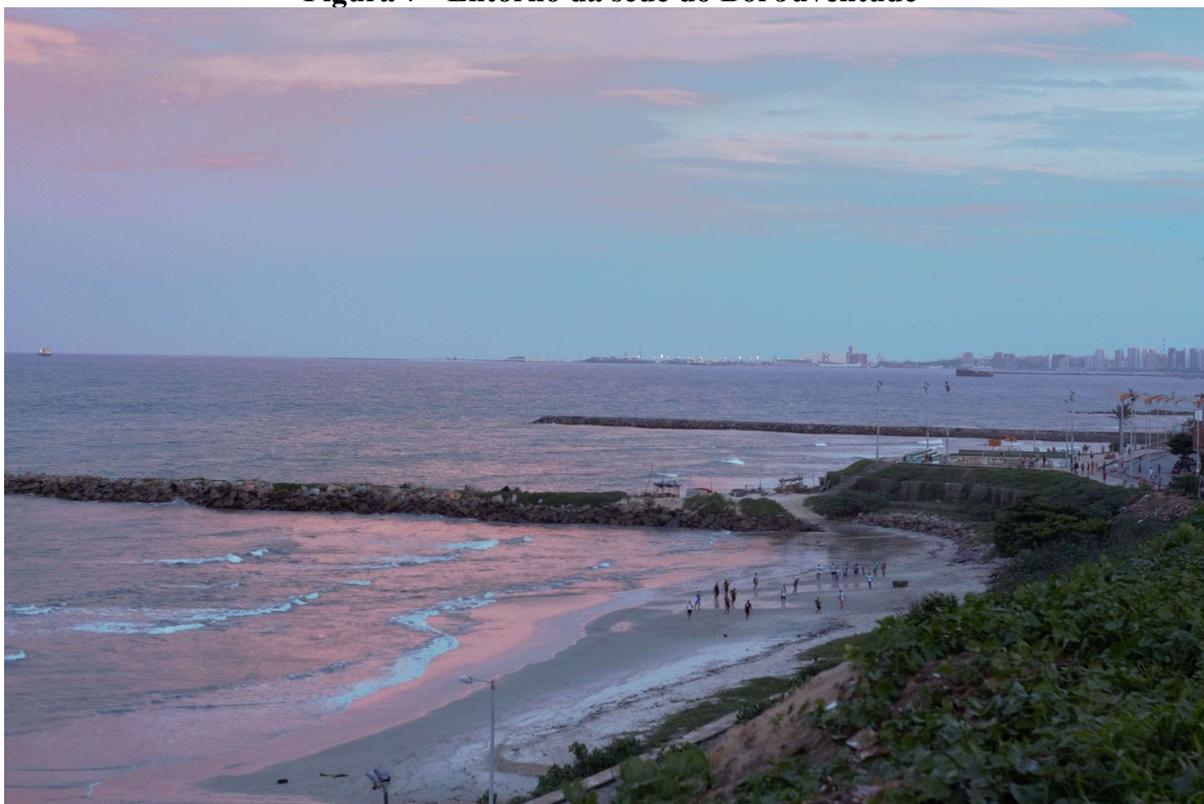
(...) o calçadão, ele não tava pronto do jeito que ele tá aqui. Ele foi feito por etapa. Enlargueceu a pista. Primeiro, tirou as casas daqui, tudo virou areia. Tudo foram fases. (...) A rua era pequena! Não era duas mão, era uma mão só. Aí eles tiraram as casas daqui, já para enlarguecer a rua e fazer duas mão. Aí fez essa ciclovia e depois fez o calçadão. (...) Nós morava do lado de cá, nós entrava aqui e saía no lado da praia, tinha acesso para ir para praia. Tinha gente que já participou do grupo... que morava aqui e foi pra outro canto... Tinha pescador, tinha gente que cuidava de bichos, tinha um vizinho do Zé Ciro, que tinha porco em casa no quintal, o quintal era virado de frente pra praia e tinha um cercado, aí eles criavam porco. Tinha no começo da [Avenida] Theberge, tipo um curral, eu não sei se o nome é certo, que guardava cavalo. Um rapaz que guardava cavalo, na época, pra cá, nesse lado aqui também (informação verbal)<sup>65</sup>.

Apesar das transformações urbanizadoras na orla, continua a se desenvolver uma intensa sociabilidade considerada praieira e tradicional, que muitas vezes se aproxima de um modo de vida rural, sem deixar de ser extremamente diversa e moderna. É uma sociabilidade desenvolvida em “pedaços” (MAGNANI, 2003), espaços de mediação simbólica e vivências que produzem identidades por meio de relações pessoais e relativamente duradouras, a meio caminho entre os vínculos familiares e a impessoalidade pública ou institucional.

---

<sup>65</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 16 de janeiro de 2019.

**Figura 7 - Entorno da sede do Boi Juventude**



Visão do mar a partir do local de ensaio do Boi Juventude. Moradores jogam bola na faixa de areia e se exercitam no Calçadão. Ao fundo, os prédios da orla “nobre”, onde moram os *outros*, em certo sentido, sempre presentes: os “bem de vida” ou “playboys”, como designam alguns brincantes. Foto: Wesley Farpa, 19/01/2019.

Especialmente a partir da casa-sede do Boi Juventude, por ser localizada num terreno mais alto da Rua Santa Elisa, no Vila do Mar, pude ter, em diferentes ocasiões, uma visão bastante ampla da dinâmica cotidiana daquela área, para além dos ensaios do grupo nas noites de quarta-feira: a movimentação da atividade pesqueira no porto das jangadas, jovens com pranchas andando em direção à Barra do Ceará para praticar surfê, muitas mulheres fazendo caminhadas ou aulas de zumba no calçadão, as brincadeiras de criança na areia, no mar e nas ruas - com bolas, pipas e cães -, os encontros de “galeras” para contemplar o pôr do sol, jogar vôlei ou futebol, o retorno, ora animado, ora cansado de muitos estudantes e trabalhadores ao fim da tarde, as reuniões de vizinhos e amigos para “botar a conversa em dia” nas calçadas, beber vinho, cachaça ou cerveja, ou simplesmente descansar após o almoço sob a sombra de alguma árvore no Calçadão.

## **2.2 Apropriações de um passado de lutas e de Bois**

Em meio a esse mar de interações e ritos cotidianos que dão vida a diferentes “pedaços”, destaca-se um tipo de ritual extracotidiano, radicalmente diferente daqueles

violentos mencionados anteriormente, mas que também tem a ver com morte, violência e desigualdade: a Matança no Bumba meu boi. Como já apontado, é um evento festivo anual que, embora tenha seu clímax na luta e na morte encenadas, também fala de vida e recomeço e, bem ao contrário dos homicídios rituais, é festa, brincadeira e teatro. Compõe, assim, um dos principais elementos nos relatos feitos por alguns brincantes, moradores, gestores ou pesquisadores que apresentam tal área como repleta de riquezas étnicas, culturais, históricas, culinárias e naturais. Tais elementos são entendidos como potencialidades para o desenvolvimento de um turismo comunitário, mas são sobretudo apropriados como ferramentas simbólicas para transformação de trajetórias de vida e ressignificação da localidade e dos variados estigmas imputados a seus moradores, a depender das conjunções específicas de seus marcadores sociais.

É essa ideia que norteia a ação de muitos coletivos, movimentos e associações da área, ligados ou não aos Bois, como a AACESO – Associação dos Amigos no Combate à Exclusão Social, que atua com formação artístico-cultural ligada às culturas populares e indígenas; a Casa das Negas, fundada por um casal de brincantes do Boi Ceará que também coordenam o Coletivo Yabás<sup>66</sup> – tanto o espaço quanto o coletivo se dedicam a “promover e apoiar a luta diária de mulheres negras LGBTQ+” (SANTANA, 2019), valendo-se de música, teatro, dança e pesquisa da cultura afro-indígena; ou o movimento cultural Sabacu da Arte no Sistema, que dentre as múltiplas ações desenvolvidas em espaços públicos, como espetáculos teatrais e rodas de conversa na Praça do Chafariz ou no Calçadão Vila do Mar, realizou também a Marcha dos Favelados, em novembro de 2016, em parceria com o Centro de Defesa da Criança e do Adolescente – Cedeca e com a presença de vários militantes, artistas, coletivos, moradores, etc. A Marcha fez parte de uma agenda de atividades alusivas ao Dia da Consciência Negra, tendo como um dos principais motivadores o “extermínio da juventude pobre e negra”.

Um dos fundadores do Sabacu, atualmente brincante do Boi Juventude, relata orgulhoso que, com a ação, conseguiram lembrar a Grande Marcha do Pirambu de janeiro de 1962, na qual haviam se inspirado, buscando “tornar pulsante e viva essa marcha que ainda é viva em nós, no nosso povo, nas nossas ruas” (GRUPO TERUÁ, 2016, s/p)<sup>67</sup>:

(...) a nossa mobilização lá, pra muita gente ali ao redor, eles associaram a uma grande mobilização que teve até... a Grande Marcha do Pirambu. As ações que nós

---

66 Coletivo anteriormente chamado “As Negas”, criado pelos mesmos brincantes de Boi fundadores da Casa das Negas, espaço cultural apoiado pelo edital “Itaú mais orgulho” e localizado na Barra do Ceará, Grande Pirambu, próximo à sede do Boi Ceará.

67 Conforme anunciado pelos organizadores em evento público no Facebook (GRUPO TERUÁ, 2016).

fizemos lá na Nossa Senhora das Graças, o próprio Damasceno, o Raimundo, eles falaram: “Nossa, o que vocês tão fazendo lembra muito a marcha do Pirambu”. Porque a gente saía na rua em cortejo, com cartaz, tocando, um monte de criança assim andando, e a gente falando dos direitos das pessoas e tal. Aí o pessoal: “Ó, vocês me fizeram lembrar daquelas mobilizações que trouxeram tanto benefício pro Pirambu, continuem assim...”. Foi uma galera também que, na juventude deles, também se mobilizaram, também trouxeram através da arte no período, dos anos 70 pra 80. Tipo, o Damasceno é diretor de cinema e diretor de teatro, o Raimundo é escritor e diretor de teatro. Então, eles tinham vários grupos aqui, de teatro, de dança, de várias linguagens, que eles haviam se juntado brigando por mais políticas públicas. (informação verbal)<sup>68</sup>.

A Grande Marcha de 1962, segundo Cavalcante (2016), foi conduzida pelo Padre Hélio Campos (1912 -1975), que ao lado de movimentos sociais e milhares de moradores pobres, buscava chamar atenção das autoridades e da sociedade em geral para o desrespeito aos direitos básicos sofrido pela população pirambuense e, especialmente, para a ameaça de despejo (não consumada) de 300 famílias que haviam ocupado um terreno, posteriormente reivindicado pela família Braga Torres como sua propriedade. Por ter atuado constantemente contra despejos e em busca de melhorias para o Pirambu, o religioso até hoje é lembrado por alguns moradores como “um homem muito bom”. Inclusive, durante a entrevista citada acima, a mãe do brincante intervém comentando que “depois que o Padre Hélio morreu, tudo ficou pior no Pirambu”. Entretanto, muitas atitudes do Padre estavam mais alinhadas com as vontades das autoridades do que com as do povo, como a organização de grupos para o fechamento de terreiros e gafieiras e a oposição ferrenha às ações do Partido Comunista Brasileiro, o PCB, que a partir de 1940, começou a organizar o operariado da zona industrial do Grande Pirambu. Apesar das grandes contradições, ali a Igreja Católica (e não apenas este Padre cuja trajetória é emblemática) articulava-se às lideranças comunitárias de maneira íntima e fortalecedora, participando diretamente da criação das comunidades e da permanência delas.

Embora a fala do brincante acima tenha mencionado a importância de grupos artístico-culturais nas reivindicações políticas das décadas de 1970 e 1980, o grande destaque até os anos 1990 eram as associações, numerosas e muito ativas, que lutavam principalmente pela não-expulsão dos moradores, por melhorias habitacionais e direitos básicos. Nos últimos anos, os coletivos com demandas identitárias e interseccionais é que têm se mostrado em crescimento e com maior poder de integração e mobilização comunitária, frequentemente ancorado nas lutas e nas histórias do passado, combinando reivindicações materiais e simbólicas.

---

<sup>68</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 08 de setembro de 2018.

Abaixo o entrevistado coloca novamente o cortejo como produtor de sentimentos de pertença, desta vez referindo-se aos próprios cortejos de Boi, que hoje não ocorrem mais naqueles bairros:

**Todo esse processo construtivo do Pirambu e o estigma que a sociedade criou, contrapondo a tudo isso, a cultura veio e vem como um impulsionador de outra possibilidade de estar no bairro.** Só pegando pelo relato do próprio Zé Pio que ele falou pra gente que aqui no Pirambu os Bumba meu boi saíam na rua em cortejo. Todos os brincantes saíam. Por exemplo, hoje vai ter apresentação no EITA, a galera botava o Boi, botava duas lamparinas [demonstra que era colocado nos chifres], botava, TUM! Aqui no Pirambu, antigamente era só areal, então as pessoas iam assim com o Boi no meio da areia [encena a dificuldade do miolo na areia]. Isso já escurinho, final da tarde pra noite, iam com o Boi e duas lamparinas nos chifres do boi e vários brincantes, alguns tocando, outros em silêncio e o Boi balançando o chocalho e a galera andando na rua, até o lugar da apresentação, e **a comunidade olhava, saía pra rua pra ver o Boi passar, alguns se juntavam, iam junto. Isso trazia pra população esse próprio sentido de pertencimento, não essa visão de mazela, de bairro perigoso, porque esse estigma era mais externo que interno.** Interno tinham os conflitos: brigas, confusão, desentendimentos, mas o que saía na mídia era que o Pirambu era horrível, era o pior bairro de índice de violência, mas a maior parte disso era só propaganda, estigma que a sociedade criou (informação verbal, grifo meu)<sup>69</sup>.

O brincante, de modo perspicaz, percebe o estigma da violência como algo construído externamente. Todavia, isso não significa que os brincantes e moradores não convivam com a violência ou com o medo dela, em diferentes situações. Grande parte dos brincantes do Juventude e alguns outros moradores falam sobre a violência criminal e policial como um problema persistente da região e que, inclusive, gera medo de ficar no calçadão à noite, conversando ou realizando os ensaios, por conta de “negócio de facção” e “medo de bala”. Não se trata somente de mudar a imagem do bairro diante dos outros, desejam transformar efetivamente suas próprias realidades. O potencial agregador que o cortejo tinha “antigamente”, hoje é praticamente impensável no contexto de disputas territoriais entre facções rivais no Grande Pirambu. Inclusive, em 2019, no Boi Juventude, cogitou-se fazer duas Matanças, uma em cada lado sob domínio de facções diferentes. Isso porque grande parte do público não podia acessar àquela parte do calçadão, mesmo os não iniciados em facções.

É no contexto desse movimento amplo de reconstrução de memórias e identidades, que ocorrem os “levantamentos de Bois”<sup>70</sup>: processos pelos quais coletividades se organizam e criam novos grupos brincantes, que retomam práticas, músicas, enredos e, às vezes, também os próprios nomes de Bois anteriores, considerados modelos de tradição e

<sup>69</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 08 de setembro de 2018.

<sup>70</sup> Levantamento é uma categoria êmica para se referir a retomada de atividade e reconstrução de um grupo de Boi que estava inativo.

autenticidade. Nesses levantamentos, as canções e os artefatos do passado são centrais para marcar a diferença em relação aos outros Bois e orientar o presente na busca de reconhecimento como Bois de tradição de Fortaleza, por vezes, autoidentificados como Bois de Praia, a depender da situação e do enunciador.

Em geral, os brincantes apresentam uma concepção linear de tradição e usam o termo para designar a permanência ao longo dos anos das músicas, dos personagens, dos figurinos e das etapas do ritual. Às vezes, tradição aparece como conteúdo sagrado, que deve ser guardado para que não seja profanado com inovações consideradas aleatórias, ou mesmo morto pelo esquecimento. Busca-se “manter viva a tradição”, “não deixar morrer”. Acusa-se os outros de “quebrar a tradição”. Frequentemente, esta é entendida como a maneira “certa” de fazer a brincadeira como foi aprendida com os “antigos”, em um passado áureo para os Bois. Mas para alguns integrantes, “manter a tradição” significa sobretudo continuar a realizar a festa, sem se prender necessariamente a muitas regras de como fazê-la. Como disse um brincante do Juventude, quando perguntei sobre as críticas à presença do Palhaço Mateus no Boi: “a cultura popular num tem que ser nada. Ela tem que existir”. De maneira semelhante, mas com destaque para a importância da manutenção de uma base, afirma um membro do Boi Ceará:

(...) defendo que deve ter um mínimo de coerência nas coisas. A gente também não pode botar o Capitão de amarelo. Por isso que eu falei, eu vou botar a capa, mas vou botar lá a patente pra dizer que é o Capitão. Eu defendo a ideia de que as coisas tem que mudar, mas uma base tem que se sustentar pra identificar aquilo ainda como Boi. Porque vai ser outra coisa, se mudar tudo, não vai ser Boi. Então, como eu quero ainda brincar o Boi, eu ainda defendo que mantenha uma base, mas que os restos das coisas podem mudar (informação verbal)<sup>71</sup>.

Mesmo para aqueles que, em suas falas, defendem veementemente a tradição como pura repetição, a exemplo dos Mestres, tal concepção está longe de guiar todas as suas escolhas de construção de memórias e feitura da brincadeira, como veremos posteriormente. Assim como Albernaz (2004), entendo aqui que a tradição “liga-se com a passagem do tempo e articula passado e presente”, mas também tem a ver com processos de lembrança e esquecimento, ou seja, com “um controle dos conteúdos para que alguns se transformem em memória outros não” (p. 32). Nesses movimentos, a origem distante da brincadeira, o acúmulo de experiência dos grupos ao longo dos anos e a retórica do possível desaparecimento da brincadeira são fortemente vinculados à ideia de tradição, com vistas à valorização da brincadeira.

---

<sup>71</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Ceará, em 22 de março de 2018.

As chamadas “músicas de tradição”<sup>72</sup>, algumas já esquecidas, por não serem cantadas há anos, são reaprendidas pelos Mestres e aprendidas pelos mais jovens, que também colaboram para a pesquisa e rememoração da brincadeira, e não simplesmente “recebem” conhecimento oral dos mais idosos. Juntos, constroem *memórias coletivas* (HALBWACHS, 2013) acerca dos Bois do Pirambu e dos seus grupos específicos de ontem e hoje. Tais memórias são fluidas e disputadas como as identidades, não são repositórios fechados nem estão limitadas aos Mestres.

É certo que estes são agentes centrais na estruturação dessas memórias, uma vez que suas narrativas individuais são mais frequentes, possuem maior credibilidade, pelo critério da tradição, e conseguem articular muitos espaços, grupos e períodos diferentes. Todavia, esses sujeitos não constroem memórias sozinhos, mas o fazem em rememorações repetidas para diversos atores sociais *com* os quais negocia identidades e memórias, ao narrá-las e sistematizá-las em discursos, performá-las na brincadeira ou simplesmente ao compartilhar lembranças em casa. Dessa forma, memórias individuais, que ocultam, enfatizam e disputam determinados elementos, estruturam memórias coletivas que, ao mesmo tempo, também atuam sobre as individuais. Nesse jogo, as coletividades de brincantes e outros moradores se percebem como detentoras de um patrimônio cultural especial e se veem inseridas numa temporalidade longa, porém bem mais específica que aquela associada à *comunidade imaginada* (ANDERSON, 2008) do Ceará. Elas tomam parte na história do Grande Pirambu, das suas lutas e dos seus Bois.

A tradição de Bois é forte na região e há décadas se destaca do restante da cidade, tendo sido berço de diversos grupos atualmente inexistentes, mas que continuam a ser mencionados com frequência pelos brincantes de hoje, o que pode se verificar tanto no trabalho de Barroso (2013) quanto nas entrevistas concedidas a mim ou a jornais. As referências ao “passado” ressaltam especialmente os grupos Araçá, Siara, Mina de Ouro, Reis de Ouro e Terra e Mar, e sugerem espécies de linhagens que vinculam brincantes e grupos atuais a diferentes antecessores. Além disso, a ideia de dar continuidade a desejos ou projetos de pessoas falecidas é muito comum. Membros dos principais grupos ativos relatam pedidos feitos por pessoas mais experientes que, “antes de morrer” ou já “em leito de morte”, teriam transmitido aos atuais Mestres alguns *pontos*<sup>73</sup> para serem guardados em segredo, ou ainda a

---

72 Os brincantes chamam de “músicas de tradição” aquelas mais antigas, que já eram cantadas por outros grupos de Boi, por oposição às “músicas novas”, compostas por eles próprios. É uma categoria êmica recorrente nas falas de Mestres e brincantes.

73 O Mestre evita me responder o que são os “pontos”, mas outros brincantes sugerem que são “pontos de Caboclo”, como são denominadas na umbanda as canções que chamam os Caboclos.

responsabilidade de não deixar que um Boi específico se acabe. Zé Pio, por exemplo, enfatiza que o Boi é uma religião e busca deixar claro que seu Boi Ceará não dá continuidade ao Boi de Assis simplesmente pela reapropriação do nome ou pelos ensinamentos de Chico Preto, mas o faria, sobretudo, pelo respeito a regras específicas (cujo descumprimento pode gerar uma punição vinda do próprio Boi<sup>74</sup>) e pela conservação de uma espécie de essência religiosa secreta:

Então é uma religião. Se a pessoa não fizer as coisas tudo direito do Boi, tem tempo que ele castiga a pessoa, então é por isso que a pessoa tem que fazer tudo direito, sem errar o momento, porque, se errar, tem tempo, meu amigo, que você fica na peia e não sabe por que é. (...) Isso aí quem passou pra mim foi até o Mestre Assis, dono do Boi Ceará. Ele me deu até uns pontos terminais que eu também não posso... Ele pediu antes de morrer: “Olha, vou passar isso aqui pra você, que você tá mais novo de que eu, vou na frente mais primeiro que você, você vai viver muitos anos de vida. Vou passar esse ponto pra você, mas esse ponto final você não dê pra ninguém”. É aonde está o segredo. O segredo tá aí. (ROCHA, 2012).

É notável aqui a semelhança com religiões de matriz africana, como o candomblé, onde “os ebômis (mais velhos no culto) que, detentores dos segredos do culto, os revelam aos poucos, de acordo com a senioridade dos seus interlocutores e segundo as relações de poder no interior da comunidade religiosa” (SILVA, 2007). Quando perguntado sobre os referidos “pontos terminais”, em uma outra situação, o Mestre insiste no segredo, mas revela que este foi repassado a seu filho. Trata-se de um brincante ainda muito jovem, o que demonstra que a concentração de poder no núcleo familiar, tão marcante nos grupos de Boi, pode superar outros critérios importantes nas culturas populares tradicionais, como o da senioridade. Diz o Mestre, sobre os pontos:

(...) isso aí eu num posso falar, não. Você me desculpe... Eu num posso falar, é um segredo. Tem muita gente que vem aqui e diz: “Mas o senhor vai morrer e vai ficar com esse segredo”. Aí eu: “Não. Morrer eu sei que eu vou, mas isso já tem a pessoa que tá com isso já. É o meu filho.” Aí eu já disse pra ele que num é pra passar pra ninguém. (informação verbal)<sup>75</sup>

O caso de Zé Pio é o mais emblemático, mas cada grupo tem seus próprios mitos, que reforçam a identidade, a autenticidade e a missão do coletivo pela sua vinculação a uma ancestralidade específica e colaboram para demarcar suas fronteiras, às vezes, com ares de mistério e sacralidade, restringindo determinados conhecimentos ao grupo ou somente ao Mestre. O próprio mito confirma e certifica o poder do Mestre e funciona como registro de

74 O Boi, às vezes, aparece como entidade poderosa, mas isso não fica claro no ritual, que parece colocar o Vaqueiro como símbolo dominante.

75 Entrevista oral concedida a mim por José Francisco Rocha, Mestre Zé Pio, do Boi Ceará, em 21 de junho de 2016.

uma verdade, independentemente do reconhecimento oficial da sua maestria - embora possa ser acionado na busca ou na confirmação deste.

O mito é tomado aqui numa acepção próxima da malinowskiana, que o percebe como uma narrativa de algo que se acredita ter acontecido no passado, mas desempenha funções diversas e importantes num dado contexto do presente e produz sentidos nele<sup>76</sup>. Para o autor, o mito é recriado constantemente e “não é um produto inútil de épocas recuadas, sobrevivendo apenas como vã narrativa. É uma força viva, produzindo constantemente novos fenômenos”, e que é capaz de libertar “os poderes do passado, lançando-os no presente” (MALINOWSKI, 1988, p.30).

Mas as conexões com o passado não são simples nem consensuais e, muitas vezes, o relato de pertencimento ou vínculo a um Boi antigo pode ser questionado por brincantes de outro grupo, numa espécie de “contramagia” (MALINOWSKI, 1988, p.31) que pode prejudicar os efeitos esperados do relato ou do mito. Como Austin (1990) nos lembra, “embora não seja sempre verdadeiro ou falso, o proferimento está sempre sujeito à crítica, podendo ser infeliz” (p.38), o que faz do ato pretendido um “desacerto” ou um “abuso de procedimento”. A propósito, em diversos processos de rememoração, há confrontos de lembranças, até mesmo entre pessoas do mesmo Boi. Isso ocorreu durante as próprias entrevistas: como a maioria delas foi realizada nas sedes dos grupos, não era raro que algum outro brincante se envolvesse na conversa e passasse a interromper aquele que estava sendo entrevistado e a fazer correções ou questionamentos às colocações deste sobre o passado.

Para compreender melhor as disputas identitárias e os acionamentos do “passado” tão frequentes, é preciso se apropriar minimamente das particularidades dos levantamentos, da organização e da dinâmica dos grupos, assim como das transformações ligadas à classificação de Mestre.

---

<sup>76</sup> Roberto DaMatta (1987) sugere que *função* em Malinowski é basicamente sinônimo de *sentido*, o que diferenciaria este autor de maneira relevante tanto do funcionalismo de Durkheim quanto do funcionalismo-estrutural de Radcliffe-Brown. A despeito da pertinência de tal constatação, quando Malinowski preocupa-se com a “função do mito”, ele não deixa de se referir também às *necessidades* que este atenderia. Ele o toma de modo interessante, mas um tanto funcionalista, como uma narrativa “que satisfaz a profundas necessidades religiosas, aspirações morais, a pressões e a imperativos de ordem social, e mesmo a exigências práticas”.

## 2.3 Grupos e Mestres de Boi: Juventude e Ceará

### 2.3.1 Boi Juventude

O Boi Juventude possui um lugar muito singular nesse contexto de levantamentos, tanto pela forma como surgiu quanto pelos desdobramentos da sua criação e das suas atividades. Atualmente, é liderado por José Ciro Rocha, pescador artesanal e pedreiro, nascido a 19 de março de 1959. Assim como seu irmão Zé Pio, é filho de mãe migrante que veio para o Pirambu em meados do século passado, saindo de Mumbaba, uma localidade rural do município de Massapê-CE, próximo de Sobral-CE.

O grupo foi idealizado e nomeado por uma jovem estudante, que com seu irmão, escolheu dar àquele Bumba um nome inédito, sem “resgatar” nenhum Boi anterior em específico. “Juventude”: um nome novo, escolhido por jovens e que, parece buscar pôr em foco os potenciais da juventude, tanto pelo seu ineditismo – capaz de atenuar certa obsessão com o passado e com as linhagens, comum no universo das culturas populares - quanto pelo nome em si que, nesse meio, não é algo pouco importante. Em geral, ele é pensado de modo a evocar uma característica central do grupo ou do lugar (como no Juventude), ou ainda operar um “resgate” em homenagem a um grupo anterior (como o Boi Ceará). Inclusive, o batismo de um Boi pode ser bastante complicado ou demorado, quando há um grupo ativo com o mesmo nome - ainda que seja localizado em outro município do Estado - ou quando se busca a autorização dos familiares de algum Mestre falecido para “resgatar seu Boi”, o que significa o repasse do nome, mas não necessariamente dos artefatos e figurinos.

Mas, certamente, nem tudo é novidade. A jovem de que falo é filha de Zé Ciro, o atual Mestre do grupo, e sobrinha do Mestre Zé Pio do Boi Ceará, que foi o primeiro Vaqueiro do Juventude. Ambos os irmãos já tinham longas trajetórias na brincadeira do boi e na palhaçaria, e trouxeram para o novo grupo o conhecimento “tradicional” construído pela passagem por diversos grupos antigos - enfaticamente citados nas entrevistas.

Todavia, os irmãos já não brincavam há muitos anos, quando a moça pediu a ajuda deles para criar o grupo, estimulada pela ocasião de uma semana cultural na sua escola. A estudante entrou em contato com um conteúdo que evoca vivências da sua infância, cujas lembranças funcionam como gatilho para a construção do grupo. Assim, a família reuniu forças, fez cotas e retornou a brincar, realizando a primeira apresentação do novo Boi em junho de 2001.

Com isso, a brincadeira não ressurgiu apenas para uma família e seus vizinhos ou amigos. Ela renasce para uma coletividade muito mais ampla, porque, segundo as entrevistas, o grupo, além de pôr fim a um intervalo de tempo de mais de dez anos em que não havia nenhum Boi ativo no Grande Pirambu, também passou a realizar o “levantamento” de Bois em outras comunidades que, no entanto, não conseguiram dar continuidade aos grupos por muito tempo. Vale lembrar que, para alguns brincantes, não existiu essa década de inatividade, porque neste período teria havido algumas movimentações de outros bois, embora mais fracas e pontuais.

Segundo Zé Ciro, não é nada fácil manter um grupo de boi, tanto pela falta de recursos financeiros quanto de brincantes. Ele diz que os jovens costumam se interessar mais pelas quadrilhas juninas, mesmo que nelas, muitas vezes, precisem pagar pelos próprios lanches e figurinos. A preferência se deve em grande medida à grande popularidade, à aceitação e à visibilidade que possui a manifestação no Ceará, havendo inclusive um grande festival onde se apresentam numerosos grupos: o Festival Cearense de Quadrilhas Juninas, organizado pela Federação de Quadrilhas Juninas do Ceará - Fequajuce. Já os raros grupos de Boi, estigmatizados e pouco conhecidos, para seguirem existindo, precisam constantemente evitar a desistência de brincantes ou atrair novos, o que se faz oferecendo certas vantagens, além do aprendizado:

Aí deixaram acabar também, porque o Boi, a pessoa tem que ficar incentivando, ensaiando. É DIFÍCIL! (...) Bumba meu boi, a pessoa tem que ter coragem pra fazer, porque é tão difícil... Tem as roupa, tudo é a gente que dá. É diferente de quadrilha, que, quadrilha cê vai brincar, tu compra tua roupa, né? E o lanche, tu tem que ter o dinheiro. Bumba meu boi não. A gente dá o lanche pros brincante. E dá as roupa, né, tudinha. (informação verbal)<sup>77</sup>.

Ainda assim, em muitos ensaios só comparecem os familiares do Mestre. Sobre este problema, um músico do grupo entende que os Mestres devem tornar esses encontros mais prazerosos, por meio da comida, mas sobretudo através da música:

Os mestres querem ensaiar. Só que eles têm que achar um caminho pra conquistar o coração dos brincante pra vir ensaiar. Porque ninguém quer vir pra coisa chata. Você tem que melhorar, de certa forma. Se você não é bom em música, você tem que ter uma banda boa, os batuqueiros, você tem que dar um lanche, dar uma sopa, fazer um negócio, porque afinal o grupo é seu! Você atrai de duas formas. Ou atrai com uma boa música, não precisa gastar nada, é só talento. Ou então, você precisa apelar pra comida. Eu sempre gostei mais do lado da música, a coisa mais linda do mundo (informação verbal)<sup>78</sup>.

---

<sup>77</sup> Entrevista oral concedida a mim por José Ciro Rocha, Mestre do Boi Juventude, em 24/01/2018.

<sup>78</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 28 de dezembro de 2018.

O brincante mostra-se extremamente preocupado com longos hiatos entre os ensaios e busca incentivar o Mestre, que naturalmente não é imune ao desinteresse de parte dos integrantes ou do público nem às dificuldades financeiras, e acaba por se desestimular também: “Às vezes, a gente desvanece, porque é muita luta, viu? Ano passado eu não tinha nem merenda pra esses meninos”, conta Ciro, em entrevista concedida no dia da Matança de 2019. Quanto menos ensaios, mais o grupo se dispersa, o que pode diminuir ainda mais o número de integrantes. Embora o Boi Juventude, às vezes, seja anunciado nos eventos oficiais e nas programações divulgadas com a informação de que possuiria oitenta brincantes, este é um dado desatualizado, dos primeiros anos do grupo. É difícil precisar a quantidade de membros hoje. Na maioria das apresentações, comparecem cerca de vinte brincantes. A composição do grupo é bastante variável e já se alterou muitas vezes: segundo o Mestre, alguns brincantes saíram do grupo, depois de terem suas casas removidas para a construção da Vila do Mar. Devido à distância maior entre suas novas residências e a sede do grupo, não tinham mais a mesma convivência e foram se afastando até a saída definitiva. Também houve um desmembramento com a saída de Zé Pio, após sua titulação como Mestre da Cultura. Outras razões que Zé Ciro menciona e que provocam sobretudo a saída das mulheres jovens por conta da desigualdade de gênero, são casamento, filhos pequenos e ciúmes de maridos ou namorados. Também ocorrem desistências por causa de questões religiosas, devido à controversa ligação do Bumba meu boi com a umbanda, que discutirei posteriormente.

Mas também há retornos de brincantes: depois de muito tempo “sumidos” dos ensaios, alguns membros reaparecem, especialmente quando sabem da possibilidade ou da iminência de uma apresentação em algum lugar diferente ou fora da cidade, o que aumenta a motivação para permanecerem no grupo. Isso ocorre sobretudo com as crianças, que pouco saem dos limites da comunidade e têm a rua como principal espaço de lazer. Embora, quando comparadas com crianças de outras áreas periféricas, possuam a vantagem de morar próximo à praia, estar ali, na areia, no mar ou no calçadão, é rotina, não é “sair”. Para elas, as apresentações se tornam mais especiais pela novidade ou pela distância dos lugares. Assim, apresentações fora de Fortaleza, mesmo em municípios próximos, podem ser vistas como grandes acontecimentos e, segundo o Mestre, podem fazer aparecer até mais que o dobro de brincantes que costumam ir para os eventos do grupo em Fortaleza.

Além de variável, a composição do grupo é bastante heterogênea. Ali, misturam-se muitas gerações diferentes, com idades que variam entre dois e sessenta anos, predominando crianças e adultos jovens com menos de 30 anos, de ambos os sexos. São estudantes, pescadores, pedreiros, donas de casa, costureiras, feirantes, capoteiros, camareiras,

etc. Dentre os estudantes entrevistados, quase todos estão com o ensino básico em andamento, de acordo com a idade escolar esperada, e apenas um cursa o ensino superior. Diante da religiosidade, há diferentes posturas, de ateísmo a ecumenismo, passando por catolicismo, umbanda e protestantismo. A maioria não frequenta nenhum templo e diz que apenas segue Jesus Cristo, sem se prender a uma religião.

A despeito das diferenças acima, há uma considerável homogeneidade socioeconômica e, quase todos moram no Grande Pirambu, à exceção de uma minoria que se mudou para outros bairros da mesma regional, como Jardim Iracema e Farias Brito. Grande parte dos brincantes são filhos, netos e noras do Mestre e de sua esposa também brincante. Quase todos moram na casa-sede ou próximo a ela. Os poucos integrantes que não residem mais nos arredores da sede, continuam a frequentar além dos ensaios, as praias, as festas de aniversário, encontros de *reggae* ou os terreiros no Pirambu, participando de diferentes redes de relações: não deixaram de ser vinculados a vários “pedaços” (MAGNANI, 2003) que têm seus núcleos delimitados por referências espaciais como a sede do Boi, cuja movimentação se prolonga sobre o calçadão e se abre para o mar, com as práticas marítimas de banho e pesca. Ademais, os jovens que se mudam dali continuam a compartilhar, em seus novos territórios, a “realidade da cultura popular”<sup>79</sup> e a “realidade da periferia”, que são aproximadas em diversas falas e parecem dar a “liga” do grupo. Os mais íntimos desse pedaço são considerados parte da “família do Boi Juventude” e, às vezes, são chamados de “filhos” pelo Mestre e de “irmãos” pelos filhos deste. A esposa do Mestre é chamada por alguns brincantes de Mestra e descrita como “mãezona de todos os brincantes”.

Como a grande maioria dos habitantes das periferias fortalezenses, os integrantes do Boi também são predominantemente de ascendência afro-ameríndia, embora poucos façam questão de afirmar explicitamente tais heranças. A própria dança do Boi raramente é descrita por eles como afro-ameríndia: alguns brincantes preferem destacar os elementos indígenas, e sobretudo, os vínculos sertanejos e praieiros. De todo modo, apesar da colaboração europeia e da antiga arte circense, pode-se perceber nos Bois pesquisados inúmeros elementos das performances africanas e ameríndias, como a representação de animais ou entidades com o

---

<sup>79</sup> Ouvei repetidas vezes essa expressão, usada pelos brincantes para se referir a dificuldades e desrespeitos enfrentados pelos grupos culturais populares, por conta da pobreza, falta de autonomia e desvalorização. Em suspiros de frustração ou em tom de revolta, diziam: “É a realidade da cultura popular!”, diante de alguns acontecimentos ou ao rememorá-los. Situações como escassez de “espectadores”, cancelamento/adiamento inesperado de apresentações (porque a organização do evento teme que seja queimado o ônibus que buscava os brincantes, ou porque espectadores estrangeiros “estão cansados e querem voltar pro hotel”); mudança de horário anunciada depois que já estão no local previsto, fazendo com que esperem por muito tempo a sua vez; falta de recursos para confecção de novos artefatos, adereços e roupas, para substituir aqueles que podem apresentar problemas constrangedores no meio da performance, etc.

uso de máscaras, a arte das plumas, as coreografias que dividem o peso do corpo e o conectam com a terra, os batuques, o formato circular da plateia (ou quase, pois os Bois fazem um isolamento quadrangular da área da apresentação, com cordas ou grades), a interatividade com o público e com o ambiente, assim como a indivisibilidade entre o dançar, o cantar, o contar e o batucar<sup>80</sup>.

Como o Juventude foi o grupo no qual obtive maior inserção, tornando-me um pouco mais que “chegada” e menos que “colega” (MAGNANI, 2003), pude acompanhar a preparação para algumas apresentações e acessar espaços restritos como camarins e os próprios ônibus institucionais, que nos levavam aos eventos e nos traziam de volta para a sede - frequentemente com atrasos consideráveis. Estes momentos anteriores e posteriores à performance permitiram uma percepção mais clara da estrutura do grupo, revelando recorrentemente quatro blocos de maior afinidade e sociabilidade mais intensa. O maior, formado pelo Mestre e sua família; o segundo, por brincantes que hoje moram na comunidade do Mercado Velho, no bairro Farias Brito, mas moraram a maior parte da vida no Grande Pirambu, alguns deles na própria casa do Mestre (não à toa, parecem mais próximos afetiva e hierarquicamente dele); o terceiro, por adolescentes da comunidade; e o quarto, por crianças do Boi Escola, que é uma espécie de subgrupo do Boi Juventude, formado por crianças de dois a oito anos de idade.

Os ensaios, com apoio de um articulador comunitário, inicialmente ocorriam a algumas quadras da casa do Mestre, no CSU - Centro Social Urbano do Cristo Redentor ou na Escola Municipal São Cura D'Ars. Passaram a ocorrer no calçadão Vila do Mar bem em frente à casa de Zé Ciro, desde a conclusão das obras naquele trecho, principalmente por conta da dificuldade de transportar os equipamentos do grupo. As pesadas caixas de som, por exemplo, muitas vezes eram levadas em um carrinho de mão, segundo um dos batuqueiros.

Os encontros não possuem a mesma regularidade ao longo do ano, intensificando-se quando se aproxima alguma apresentação. As preparações mais cuidadosas, são feitas para a Matança, que ocorre em janeiro, e para o Encontro Povos do Mar<sup>81</sup>, promovido pelo Serviço Social do Comércio - Sesc, em agosto. Estas são as apresentações fixas no calendário anual e consideradas as mais importantes por diversos brincantes, a Matança por ser mais ritualizada, prolongada e comunitária, e o Povos do Mar, por ter um público grande, oferecer boa

---

80 Elementos considerados característicos das performances afro-ameríndias, segundo Zeca Ligiéro (2019).

81 O Encontro Povos do Mar promovido pelo Sesc Ceará acontece anualmente em Caucaia - CE, região metropolitana de Fortaleza, e “tem como objetivo promover a visibilidade e a valorização das comunidades litorâneas, que apresentam oficinas, vivências e histórias de vida durante os cinco dias de atividades” (SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO, [2018]).

estrutura de palco e som, gerar mais visibilidade e reunir diversos grupos culturais, na frente dos quais não se pode “fazer feio”, especialmente quando há rivalidades.

Atualmente, o Mestre está na expectativa de ser titulado e “quando as coisas melhorarem” pretende derrubar algumas paredes da sua casa, que também é a sede do Boi, para que o grupo possa ensaiar ali. A ideia da reforma não é somente obter maior segurança ou conforto, mas principalmente manter a surpresa do público: ele diz que as pessoas da comunidade já veem tudo no calçadão e, quando chega o dia da Matança, “não tem mais novidade”.

**Figura 8 - Sede do Boi Juventude**



Casa-sede do Boi Juventude, defronte ao Calçadão, no qual se realizam ensaios e outros encontros. Basta atravessar a rua para chegar à parte que é frequentemente ocupada por familiares e amigos do Mestre, quase como uma extensão de sua casa. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 18/01/2019.

A preocupação com a surpresa e a novidade coexiste com um profundo zelo pela *tradição* e pela manutenção de uma identidade própria do grupo, que é percebida pelas lideranças como a mais tradicional, desde as músicas “até o jeito do Boi”. A grande referência de tradição do grupo é o falecido Mestre Zé Maria, nascido no meio rural de Caucaia-CE, mencionado como um Vaqueiro muito desenvolvido na brincadeira, com uma performance que chamava atenção por seus saltos repentinos na dança e pelos cantos enérgicos, mesmo idoso - o que alguns atribuem a um estado de transe, já que às vezes ele puxava pontos de caboclo em meio às rimas do Boi. Segundo brincantes, ele teria sido umbandista, coletor de recicláveis e também teria exercido a profissão de vaqueiro, como seu pai, o médium vidente José Bernardino Sales. Zé Maria é uma inspiração especialmente para Zé Ciro, que embora evite as conexões com a umbanda, busca seguir as “músicas de tradição” cantadas pelo Zé Maria e canta de modo mais ou menos semelhante, com um tempo mais prolongado. Ele afirma orgulhosamente até as semelhanças físicas e pessoais entre eles, para além da performance: “o Zé Maria, que é mermo que tá me vendo, um neguim assim preto, que achava muita graça”.<sup>82</sup>

O entendimento do Mestre Zé Ciro é de que é preciso fazer as coisas “dentro da tradição”, deixando um lugar para inovação, mas que deve ser limitado e destinado prioritariamente a criações do próprio grupo. As apropriações de músicas e procedimentos de Bois de outras regiões, mesmo do Ceará como o Cariri, são vistas como descaracterizadoras dos Bois de Fortaleza, que segundo ele, não devem perder a identidade de “Boi de Praia”, classificação usada por oposição aos “Bois do interior”, que seriam mais próximos dos reisados de caretas e dariam menos importância à dança. Aliás, a principal estratégia diferenciadora do Boi Juventude parece ser o vigor da dança e da luta dos Cordões, ao lado da preocupação com um realismo visual, que expresse com certa fidelidade e sem muitos enfeites os elementos do Sertão<sup>83</sup>.

### **2.3.2 Boi Ceará**

O Boi Ceará também ocupa uma posição de destaque no universo das culturas populares, especialmente por ser o único Boi em Fortaleza que conta com uma sede beneficiada pela Ação Ponto de Cultura, do Programa Cultura Viva, do Ministério da Cultura, e com um líder reconhecido como Mestre da Cultura: o ex-pescador José Francisco Rocha,

---

82 Entrevista oral concedida a mim por José Ciro Rocha, Mestre do Boi Juventude, em 24/01/2018.

83 Por exemplo, para o Mestre desse grupo, o Boi deve ser feito com a cabeça empalhada do próprio animal e não ter brilhos, para parecer “de verdade”. Além disso, o Vaqueiro luta com faca e não com lança nem espada, como no outro grupo, porque “no sertão, ele usa é facão”.

mais conhecido como Mestre Zé Pio, nascido a 4 de dezembro de 1946, em terras pirambuenses.

Enquanto os brincantes do Boi Juventude, de modo geral, percebem o Boi Ceará como uma dissidência daquele, Mestre Zé Pio prefere ressaltar que seu grupo surgiu a partir do “resgate” do Boi de Mestre Assis, do qual participou quando jovem e que sempre teria sido o Boi da sua paixão. Ele ainda faz uma inversão, ao colocar o Boi Juventude, como um “repasso” que ele fez ao irmão, já que este era o passista e o Palhaço do grupo, mas não o Vaqueiro. É como se ele tomasse o papel de Vaqueiro como indissociável da função de Mestre ou de “dono” do grupo, mas este é um ponto bastante controverso.

Meu primeiro contato com o campo iniciou com este Mestre, já que por ocasião de sua apresentação no Encontro Povos do Mar do ano de 2015, eu soube da existência de Bois em Fortaleza, ao mesmo tempo em que cursava uma disciplina na graduação sobre rituais. Além disso, tinha lido algumas notícias de jornal que colocavam Zé Pio como “guardião das memórias dos Bois de Fortaleza”. Desta conjunção, surgiu a ideia da presente pesquisa e, no ano seguinte, decidi entrar em contato com Zé Pio por telefone (divulgado no *blog* do Boi Ceará) para agendar uma visita à sede. Ele prontamente aceitou e, no dia 21 de junho de 2016, por volta de nove horas da manhã, cheguei à comunidade das Goiabeiras, na Barra do Ceará, à procura do Mestre e de seus conhecimentos. Sabendo da considerável distância entre o bairro onde moro, mais ao sul da cidade, e a Barra do Ceará, na costa oeste - o que me faria tomar dois ônibus e levar cerca de duas horas até alcançar meu destino - saí muito cedo de casa para não me atrasar. Assim, cheguei à sede antes do horário combinado e não encontrei Zé Pio de imediato.

Contudo, fui recebida por sua esposa, uma idosa tranquila e acolhedora, que interrompeu os afazeres da cozinha para conversar comigo até que Zé retornasse, uns 30 minutos depois. Sempre de pé e com um pano de prato no ombro, ela me contou que o conheceu durante uma apresentação de Boi e apaixonou-se por ele exatamente porque “achava muito bonito quem dançava o Boi”. Ironicamente, ao começar o namoro, Lúcia parou de assistir aos Bois: “De primeiro, ele deixava. Mas como a maioria era homem, depois ele foi ficando com ciúme”. Zé Pio foi seu primeiro e único namorado. Teve com ele nove filhos, dos quais cinco estão vivos e três participam do Boi Ceará: uma jovem toca tarol<sup>84</sup>, um rapaz faz o Miolo e outro faz o palhaço Mateus. O Miolo é considerado a “segunda pessoa” de Zé Pio, decide pelo Mestre em algumas situações, e tem também seu próprio grupo de cultura popular. É o Reisado Nossa Senhora de Fátima, composto basicamente pelas mesmas pessoas

---

84 Instrumento de percussão mais agudo que a caixa.

que brincam no Boi. Segundo a companheira do Mestre, o Boi tem entre vinte e trinta brincantes, a maioria, crianças das proximidades. Para participar, são cadastradas na sede com a presença dos pais ou responsáveis.

Os ensaios acontecem na parte de baixo da casa de Zé Pio, reformada em 2008 com um prêmio recebido via Ministério da Cultura. As atividades culturais se dão numa sala reformada e ampliada, semelhante a uma garagem, com o portão virado para a Rua Vento Leste, na qual ocorre a Matança. Como os materiais ali ficam visíveis para os transeuntes, a família tem o cuidado de guardar tudo o que é mais valioso no andar de cima, onde ficam os quartos: “a sede aqui tem telefone, tem internet, tem bebedor, tem pandeiro, tem triângulo, tem armário ali, as coisa tudo guardada, tem telão (...). Tem data-show (...) As coisa mais de valor é tudo lá em cima, ninguém deixa dando bobeira por aqui, não” - diz o Mestre, pouco depois de chegar. Não posso deixar de pontuar que ele adentra no espaço visivelmente incomodado com o fato de sua esposa conversar comigo, inclusive, afirmando que ela não é Mestre, o que cria um clima de constrangimento. Ela logo se retira do salão, diz que só contou o que sabia e já vai caminhando em direção à cozinha - num movimento muito simbólico, como se estivesse sendo reposicionada também para seu lugar usual na hierarquia do grupo e da família.

O Mestre faz questão de mostrar outras partes da residência, como quem tem orgulho da conquista, mas ao mesmo tempo se sente fiscalizado mais uma vez e precisa provar que exerce sua função. Ele menciona que pessoas da Secult/CE visitam a sede para “olhar se eu tenho esse material. Se eu não tiver, aí eu vou ser chamado lá, aí dizem que num tô desenvolvendo o trabai, mas que o salário também eles num cortam (...)”<sup>85</sup>. Por toda a casa, podem ser encontradas referências ao Boi ou materiais e equipamentos relacionados à feitura da brincadeira, que indicam o funcionamento da sede bem entrelaçado ao cotidiano familiar. Além dos objetos mais caros, que ele guarda nos quartos, havia no salão, alguns artefatos dos bichos e um mural repleto de fotografias de apresentações do boi, bem como o certificado de Mestre da Cultura bem exposto. Na cozinha, também situada na parte de baixo da casa, estavam as máquinas de costura utilizadas para confecção dos figurinos e adereços, muitos deles feitos pelo filho do Mestre.

Constantemente afirmando seu lugar de Mestre e seu protagonismo, ele destaca sua longa experiência, a passagem por vários grupos e o esforço pessoal em aprender a brincar:

---

85 Entrevista oral concedida a mim por José Francisco Rocha, Mestre Zé Pio, do Boi Ceará, em 21 de junho de 2016.

O Boi não vem passando de família pra família, de geração pra geração. Isso aí foi um esforço mesmo que eu fiz a querer aprender brincar de Bumba meu boi. Porque o primeiro boi que eu brinquei foi o... Boi Reis de Ouro. Aí já brinquei muitos Boi já... Com três anos, eu entrei no Boi Reis de Ouro, brinquei cinco ano. Saí de lá com oito ano. Com oito anos, passei pelo Boi Garoto, brinquei dois ano, fez dez ano. Do Boi Garoto, passei lá pelo Boi Canário da professora Fransquinha, da professora Fransquinha... Aí brinquei mais dois anos, fez doze. Doze. E passemos lá pro Boi Ceará, no Boi Ceará onde eu durei mais tempo, aí eu brinquei lá muito tempo, brinquei seis a oito anos (informação verbal)<sup>86</sup>.

Com cerca de 20 anos de idade, depois de sair do Boi Ceará, que hoje é seu, e já trabalhando como pescador, ele fundou seu próprio Boi, o Terra e Mar. O grupo teria sido assim nomeado por colegas que perceberam certa impaciência de Zé Pio para o trabalho no mar e a ansiedade para estar em terra brincando de boi:

(...) os pescador dizia: “Rapaz, ninguém sabe o que é que o Zé Pio quer. Uma hora, Zé Pio tá no mar, outra hora, tá em terra. Uma hora tá batendo naquelas latra, fazendo o Boi dele, uma hora tá no mar, outra hora tá em terra. Já tá doido pra ir se embora. Uma hora tá brincando no boi, tu devia botar o nome do teu Boi, Boi Terra e Mar”. Aí eu peguei e botei o Boi Terra e Mar, que foi meu primeiro Boi que eu participei, meu mermo. Aí continuei sendo guardião de memória de vários Boi da capital. (...) eu sou o guardião de memória de vários Boi que existiu e que existe dentro da Capital, eu sou o guardião. Na... na Internet tem dizendo (informação verbal)<sup>87</sup>.

Como este trecho bem exemplifica, o Mestre usa frequentemente em suas falas o termo “guardião das memórias de vários Bois”, epíteto que ele recebe em livros, *folders*, eventos e matérias de jornal. Ele ainda sugere que eu verifique isso na Internet, valendo-se da autoridade dessas produções e produtores. O Estado e algumas mídias usualmente dão uma visibilidade bem maior a Zé Pio do que a Zé Ciro, por conta da titulação do primeiro como Mestre da Cultura, em 2005. Isso produz muitas reverberações no universo dos Bois e contribui de forma significativa para a construção identitária de Zé Pio, que afirma em vários eventos que quando era pescador, estava numa “profissão errada” para ele. Embora o ofício seja comumente romantizado, ele e o irmão retratam como um trabalho sofrido, arriscado e incerto, do qual “a pessoa chega cansada, fedendo”. Zé Pio costuma também dizer que apesar de não ter sido alfabetizado, é doutor na cultura, “com diploma e tudo”. Ao assumir essa “identidade garantida”<sup>88</sup> (BOURDIEU, 1989) e ao atualizá-la constantemente, ele consegue

86 Entrevista oral concedida a mim por José Francisco Rocha, Mestre Zé Pio, do Boi Ceará, em 21 de junho de 2016.

87 Da entrevista anterior.

88 Bourdieu afirma que “o direito consagra a ordem estabelecida ao consagrar uma visão desta ordem que é uma visão do Estado, garantida pelo Estado. Ele atribui aos agentes uma identidade garantida, um estado civil, e, sobretudo poderes (ou capacidades) socialmente reconhecidos, portanto, produtivos, mediante a distribuição dos direitos de utilizar esses poderes, títulos (escolares, profissionais, etc.), certificados (de aptidão, de doença, de invalidez, etc.) e sanciona todos os processos ligados à aquisição, ao aumento, à transferência ou a retirada

obter respeito em diferentes espaços, conhecer cidades distantes, pessoas “importantes” e lugares “chiques” - para usar suas palavras. Em suma, passa a acessar realidades diferentes do contexto social em que sempre viveu e o faz a partir de uma posição diferente da que ocuparia anteriormente.

Performar e reforçar tal identidade de “guardião das memórias dos Bois” é, em grande medida, selecionar acontecimentos e memórias que articulam passado e presente. É refazer o passado, dando a aparência de estabilidade à sua identidade: no fundo, ele sempre teria sido Mestre, o que se anunciava pelo desejo precoce pela dança e pela vocação sempre crescente ao longo dos anos. É também tentar conferir linearidade a essa trajetória, esquecendo alguns hiatos, emaranhados e vaivéns, que não compõem sua história “oficial”, narrada em diversos eventos e entrevistas. Ao acompanhar muitas dessas ocasiões, percebi que a sua fala sempre era bem parecida com a primeira parte da entrevista que havia me concedido. Mencionava a perda do pai e o ingresso no Boi Reis de Ouro, ambos os eventos aos três anos de idade; rememorava as dificuldades para viver como pescador e para fazer a brincadeira; falava de um período sem brincar por conta dos televisores nas praças que roubavam o público, por volta de 1960; lembrava outro hiato, nos anos 1990, por causa dos próprios brincantes que não compareciam mais às brincadeiras; colocava sua liderança, no começo do Boi Juventude, em 2001, como decisiva para pôr fim a essa interrupção; ressaltava que “Bumba meu boi não é macumba”; e sugeria a proposta de uma bolsa-cultura para os brincantes de grupos com mestres titulados. Ainda que ele mencione os períodos sem brincadeiras do boi, estes são atribuídos a condições gerais como a popularidade da televisão, ou a sujeitos coletivos, como os brincantes do Grande Pirambu.

Depois dessas questões, a entrevista ganha mais vida e espontaneidade, deixando transparecer sentimentos diversos desde mágoas e insatisfações relacionadas com conflitos familiares ou com brincantes do Juventude, até orgulho, alegria e entusiasmo, quando puxa versos e conta comédias do Boi, especialmente a do Seu Anastácio, um personagem que remete ao Velho Careta dos chamados bois de interior, pelo paletó surrado, pelos trejeitos, pela máscara.

Zé Pio se detém significativamente na parte das comédias, como também faz Zé Ciro, na segunda entrevista. É notória a maior empolgação nesses momentos por parte dos dois mestres. Quanto mais rio, mais a comédia é contada com esmero e em detalhes, e outras comédias se seguem mais rapidamente umas às outras. A importância da participação do *outro* para completar a performance não se revela apenas nas apresentações, mas no próprio

---

destes poderes” (BOURDIEU, 1989, p. 237).

curso das entrevistas. Nelas, os mestres contam histórias e cantam versos, não como quem está meramente fornecendo material para uma pesquisa, mas como quem brinca com a pessoa interessada e lhe ensina brincando. Assim, sou inserida no fluxo da brincadeira, porque entro nela inevitavelmente pelo riso e pela curiosidade, mas também porque sou convocada a isso pelo Mestre, o que se expressa bem nas frases de Zé Pio enquanto me conta as comédias: “Vai dizendo aí que eu vou dizendo!”, “Canta, menina, pra tu aprender!” ou “Vai, começa de novo pra fazer direito!”

Esse procedimento é semelhante aos utilizados nos ensaios dos grupos, onde não ocorre simplesmente uma fragmentação de falas ou de movimentos que depois são unidos, para formar a apresentação. Tais momentos não antecedem a brincadeira, já são brincadeiras, inclusive com uma maior liberdade de criação e de improvisação que as “apresentações”. As próprias entrevistas podem acabar virando brincadeira, assim como as mais variadas situações que se desenrolem diante dos Mestres e de alguns brincantes que também fazem personagens cômicos. Isso sugere a ideia que tais personagens usam adereços e máscaras para mimetizar aquilo que eles já são cotidianamente: pessoas que exercem o poder sobre os outros pela arte da brincadeira, zombando, fazendo graças ou contando histórias engraçadas. Vale lembrar que, há muitos anos, os irmãos já trabalharam juntos como uma dupla de palhaços. Todavia, o Mestre e o Palhaço frequentemente fundidos nas entrevistas e conversas, nem sempre conseguem se conciliar dessa forma nas identidades situacionais que Zé Pio e Zé Ciro performam como brincantes, mesmo na Matança. A importância dada ao papel de Mestre - que precisaria demonstrar credibilidade, responsabilidade e seriedade - parece que tem ofuscado nos eventos o palhaço que eles carregam no cotidiano e que nem sempre é possível apresentar para o público.

### ***2.3.3 De Vaqueiros a Mestres***

Embora seja uma constante em várias outras brincadeiras populares, “Mestre” é uma denominação de popularidade recente no contexto dos Bois de Fortaleza, onde passou a trazer uma carga de significado muito mais hierarquizante e voltada para a função social e, às vezes, oficial, de transmissão de saberes e práticas, do que os termos “Vaqueiro” ou “puxador”. Enquanto “Mestre” designa o papel de ensinar e reproduzir a brincadeira, função que é estimulada e indiretamente cobrada por instâncias públicas, (embora a intenção do título seja reconhecer uma longa contribuição já realizada e não envolve, em tese, obrigatoriedades), os demais termos denotam uma função central dentro do folguedo, de condução do ritual ou

personagem principal, mas fazem referência a uma tarefa específica, imediata e mais restrita ao momento da performance.

Segundo relatos dos brincantes, os papéis de puxador (que inclui o Capitão), de Vaqueiro e de “dono” do Boi costumavam ser desempenhados por pessoas diferentes, até que, após a criação do Boi Juventude em 2001, eles foram concentrados na figura de Zé Pio, que se tornou Mestre da Cultura Tradicional Popular, em 2005. Desde então, a designação ampla de Mestre passa a ser usada por diferentes grupos de Boi, geralmente para designar esse novo tipo de líder, que acumula as três funções mencionadas, quer o sujeito seja titulado ou não pelo Estado. De todo modo, a adesão ao termo se deve, sobretudo, à interação com professores, pesquisadores e representantes do governo estadual. Como explica Zé Ciro, referindo-se a tais figuras: “eles dizem que só da gente fazer a brincadeira, a gente já é Mestre”. Ele reitera a mudança de termo, enfatizando a “obrigação” de difundir o saber na comunidade: “O Mestre, como agora é chamado, que antes chamava Vaqueiro, não pode ensinar só em família, e sim pra comunidade, àqueles que querem aprender a música, a dança, como é que se faz a Ema, a Burrinha, o Jaraguá”<sup>89</sup>. Ser Vaqueiro se limitaria agora ao momento da performance: no cotidiano, quase ninguém o chama de “Vaqueiro Zé Ciro” - embora ele afirme preferir essa denominação.

Ao participar de eventos que reúnem falas de Mestres de diferentes manifestações culturais<sup>90</sup>, pude perceber que há uma tendência entre os Mestres (expressa não apenas nas falas dos líderes dos grupos de Boi e nem somente nos titulados) a compreender que esse papel envolve a responsabilidade tanto de ensinar a brincadeira aos mais jovens, quanto de mostrar-lhes o que é certo ou errado na vida, de modo geral. Isso às vezes gera posturas moralistas e mais impositivas, decorrentes da internalização dos estigmas e do desejo de que seus brincantes não sejam vistos como “favelados”, “mal educados”, “bagunceiros” ou confundidos com “piranguinhos”, ou seja, que não reforcem estereótipos que são colocados aos moradores de áreas pobres. Esses termos, utilizados de forma séria ou jocosa, sobretudo quando o grupo está em preparação ou direção aos eventos, aparecem recorrentemente em falas de brincantes, nas quais “civilizado” é a oposição a uma ideia tanto de um sujeito típico do campo quanto da “periferia” - em mais uma associação entre o mundo rural e as periferias urbanas. Tais situações demonstram a continuidade no contexto urbano atual de formas classificatórias - e de produção de dependências -, que no Brasil marcaram, desde o início da

---

89 Entrevista concedida a mim e a Wesley Farpa por José Ciro Rocha, Mestre do Boi Juventude, em 19/01/2019.

90 Como a Bienal do Livro no Centro de Eventos (2017), a Semana do Folclore, na Caixa Cultural (2018) e Encontros dos Povos do Mar no Sesc (2015, 2017, 2018).

colonização, a visão, a tutela ou o controle do colonizador branco europeu, agentes do Estado, elites e missionários sobre índios, pobres e depois negros, imaginados como *outros* perigosos e radicalmente diferentes nos comportamentos, usos e costumes<sup>91</sup> (OLIVEIRA, 2014).

Um rapaz de 27 anos, que brinca com Zé Pio desde criança, percebe esse tipo de postura “civilizada” como uma das principais cobranças do Mestre e como algo conflitante com a realidade dessas crianças. Dentre as exigências que, bem cumpridas podem levar o integrante para papéis considerados mais importantes, o jovem elenca três pontos:

(...) a dança, o canto e o compromisso, a responsabilidade de cuidar da roupa, chegar na hora, num ficar bagunçando nos cantos, né, pra não dar aquela imagem de menino bagunceiro. Porque ele tem muito essa preocupação em não passar essa imagem desorganizada, de menino bagunceiro, sem educação. Porque como a gente se apresenta em muito canto que ele diz que é chique, por exemplo, Teatro José de Alencar, aí o teatro dá o camarim pra gente, ele passa o mó sermão pra deixar o camarim limpo, pra num ficar... porque você sabe como é criança, né? Eu tenho uma visão diferente dele, mas enfim, ele leva muito em consideração isso. (informação verbal)<sup>92</sup>.

Ao falar sobre um ex-integrante, o brincante sugere que este almejado “bom comportamento” pode ser exigido pelo Mestre mesmo em outras ocasiões, uma vez que se pode associar a atitude de uma pessoa a todo o grupo, simplesmente por reconhecê-la como membro.

(...) era um menino rebelde, e corria, ficava brincando nos cantos, e o Zé Pio brigava muito com ele, porque sabiam que era do Boi. Na época, a gente tinha 13 pra 14 anos, criança pra adolescente. Menino de periferia não é quieto, é ativo, pelo menos a maioria vivia na rua, correndo, jogando... tinha muito isso. (informação verbal)<sup>93</sup>

As falas de alguns brincantes são mais enfáticas e sugerem que a exceção na “periferia” é aquele menino que é “civilizado” e “distinto”, que “tem modos” ou “educação”. O Mestre premia tais destaques, que galgam posições no grupo, e pode também punir os considerados inadequados, com sermões, suspensões, etc. com o objetivo de prepará-los tanto para “os cantos chiques” quanto para “o mundo lá fora” como um todo. Esse aspecto, inclusive, é colocado para as mães das crianças brincantes como um diferencial daquele grupo, de modo a tranquilizá-las, uma vez que não raro elas oferecem resistência à participação dos filhos, por se tratar de uma brincadeira de rua, com outras crianças e jovens

---

91 Como coloca João Pacheco de Oliveira: “(...) a alteridade no contexto urbano atual é dramatizada ao extremo e ela não comporta uma origem comum nem mesmo alguma forma de partilha. O ‘outro’ contemporâneo é imaginado dessa forma como tão diferente e externo aos ‘nossos’ usos e costumes, tão imprevisível e perigoso quanto era pensado pelos missionários e pelas autoridades coloniais o ‘índio bravo’” (OLIVEIRA, 2014, p. 138).

92 Entrevista oral concedida a mim por um brincante do Boi Ceará, em 22 de março de 2018.

93 Da entrevista anterior.

que elas não sabem se exercerão “boa influência”, num local às vezes distante de suas casas, com deslocamento considerado perigoso. Embora essa faceta civilizatória fique bem mais clara em Mestre Pio, ela também aparece no caso do Mestre Ciro, mas de forma menos intensa e mais pontual. Ademais, toda a concentração de papéis e atribuições característica do papel de Mestre acaba por gerar também uma concentração de poder, que ora é bem dividido com o núcleo familiar, ora é exercido sobre ele. Isso tende a reforçar uma dominação pré-existente, extremamente comum em nossa sociedade, em diferentes classes e segmentos sociais: aquela dos pais e maridos considerados “chefes de família”.

Por outro lado, foi também a partir dos anos 2000, que a participação das mulheres se tornou mais numerosa e menos periférica naqueles grupos de Boi. Segundo os Mestres, anteriormente, as mulheres não costumavam brincar nos Bois e participavam apenas nos bastidores ou como parte do público. No Encontro dos Povos do Mar de 2017, pude identificar um Boi de Fortim-CE, formado exclusivamente por homens. Em conversa informal com um de seus brincantes, fantasiado de mulher, perguntei sobre a composição peculiar do grupo. Ele respondeu que se tratava de um grupo fiel à tradição e que, segundo a “tradição” (identificada aqui com o passado), mulheres não brincam no Boi. No Grande Pirambu, desde os levantamentos mencionados, a participação delas se tornou cada vez mais expressiva, com a iniciativa decisiva de uma mulher para a retomada da brincadeira naquele contexto. Zé Ciro afirma com orgulho que seu grupo é um dos que mais tem mulheres nos cordões de vaqueiros e militares, posições consideradas essencialmente masculinas. Sua esposa e uma de suas filhas também já brincaram de Miolo, outra função tradicionalmente dada aos homens, por conta do próprio peso da armação dos bichos. Também é significativa a atividade de mulheres nos cordões de Zé Pio e há importante presença de brincantes LGBTQ+ nos dois grupos. No que se refere a participação de homens homossexuais, Zé Ciro disse que já era uma constante, porque eram vistos como mais adequados para os papéis femininos, quando os grupos não acolhiam mulheres.

Como se vê, há muitas semelhanças e diferenças entre os grupos. É claro que muitas das dissimilaridades entre as posturas dos Mestres podem ser devidas a componentes de cunho pessoal. Mas a interação muito mais constante entre o Boi Ceará e as instâncias públicas certamente tem a ver com sua maior formalidade na transmissão de saberes, com a ênfase no “bom comportamento” e no seu segredo - questões que apareceram nas entrevistas de alguns brincantes como mudanças após o título. Possivelmente, de tanto que é solicitado a falar sobre sua trajetória e suas memórias, já bem conhecidas por quem é do meio das culturas populares, sente que corre o risco de perder o ar de mistério que ajuda a manter sua figura em

um lugar diferenciado. Ser guardião do segredo - e não só das memórias - é tornar-se tão raro e valioso quanto ele. Seu segredo sobre os pontos passados por Mestre Assis é aquilo que permanece irreproduzível, que quase ninguém ouviu, gravou ou filmou.

Além da origem comum dos dois grupos – o que já traz uma base semelhante, especialmente de músicas de tradição –, a proximidade entre as sedes e os laços de família e de amizade que unem ambos os Bois também acabam por favorecer trocas de elementos, técnicas, ideias e até “empréstimos” de brincantes e disputas por alguns deles, considerados mais talentosos. Além disso, convivem em contextos sociais semelhantes e compartilham uma sociabilidade praieira. Tudo isso torna os grupos e suas performances ainda mais parecidas. Todavia, essa semelhança é que se quer combater ou enfraquecer, marcando diferenças pelo segredo, pela originalidade ou pelas habilidades. Há interações contínuas, conversas, fofocas, quando muitas vezes se questiona “quem copiou quem” no que se refere a músicas ou ao estilo dos artefatos, ou quem está fazendo a brincadeira da “maneira certa”, trazendo os personagens indispensáveis e caracterizados da forma “tradicional”.

Não tenho como precisar as dinâmicas do Boi Ceará da mesma forma que faço com o Boi Juventude, devido à grande dificuldade de aproximação com o primeiro grupo. Foram inúmeras as recusas brandas de brincantes, que aceitavam marcar, mas depois desmarcavam as entrevistas, repetidas vezes. Alguns diziam que precisavam da autorização do Mestre para conceder a entrevista e continuavam procrastinando. Um deles, de maneira algo hostil, e numa recusa definitiva, me disse que o Mestre já havia me dito tudo e que era desnecessário entrevistar os brincantes. Com o desenvolvimento da minha inserção no Juventude, provavelmente fui situada do “outro lado” por alguns brincantes do Boi Ceará, e as dificuldades aumentaram, até que me conformei em limitar minha atuação junto a este boi com a observação dos eventos e o trabalho com as entrevistas já obtidas, de dois brincantes atuais, dois ex-integrantes e do Mestre. Como se percebe acima, a tônica da entrevista com Zé Pio foi a sua trajetória, muito centrada na sua própria figura. Quando indagado sobre questões mais gerais sobre o grupo, ele nunca se prolongava. Todavia, pelo conjunto do trabalho de campo, foi possível identificar algumas diferenças importantes como a maior escolaridade dos brincantes, com maior acesso ao ensino superior, além da afirmação da negritude por parte de um núcleo de brincantes que fazem parte do coletivo Yabás e trabalham com a construção de “personagens afrocentrados” inclusive no Boi, como o Doutor, que geralmente não aparece no Juventude. Neste grupo, a afirmação da negritude é mais pontual e predomina o discurso de “salvar” os jovens da violência, embora haja apenas um integrante que se identifica como militante, um rapaz que faz parte do Levante Popular da Juventude, um movimento social

atuante em diversos estados do Brasil e que reivindica melhorias nas condições de vida dos jovens e articula demandas ligadas a marcadores de classe, raça/etnia, gênero, etc.

#### **2.4 O Boi como condensação e ressignificação de estigmas<sup>94</sup>**

A brincadeira do Boi no Grande Pirambu se constitui a partir de múltiplas margens sociais, espaciais, étnicas e religiosas, que por suas liminaridades, condensam estigmatizações, ao mesmo tempo em que favorecem ressignificações e transformações.

Como coloca Goffman (1988), o indivíduo estigmatizado, muitas vezes, consegue transformar a própria característica que lhe gera descrédito social em carreira (profissional ou militante), o que lhe permite uma maior inserção na sociedade mais ampla. Daí pode vir a conquista de prestígio e reconhecimento tanto no círculo social mais delimitado dos seus pares, quanto em contextos diferentes, nos quais sujeito passa a representar toda uma categoria de estigmatizados que não costuma acessar certos recursos e espaços. É o que tem ocorrido, em grande medida, com integrantes dos grupos pesquisados, sobretudo com os Mestres. Aliás, esse é um dos principais aspectos da liminaridade social dos atores brincantes: a valorização advinda de marcas que os inferiorizam, num sistema classificatório onde se fala em alta cultura por oposição à cultura popular.

É certo que suas identidades são positivadas, quando passam a ser classificados como mestres e artistas populares. Mas há uma passagem incompleta: os estigmas ligados à classe, etnia, religião, etc. são reforçados (o processo de deterioração de identidades permanece) em situações de “culto ao estigmatizado”, quando, segundo o autor, a resposta “estigmafóbica” dá lugar à reação “estigmafílica”, a qual pode ser igualmente incômoda e ofensiva. No caso das culturas populares, esse processo pode mesmo beirar ao elogio da pobreza, por parte de espectadores que não são pobres. Diante dessa inclusão incompleta ou contraditória, facilmente pode se retornar à aversão pura. Assim, por vezes, os Mestres escolhem, de acordo com a situação, que características passíveis de estigmatização devem mostrar ou esconder, de modo a controlar sua reclassificação identitária, sempre de modo interacional.

Não à toa a relação entre a brincadeira e a umbanda é um ponto comum de controvérsia entre brincantes. A questão remete à reconstrução de memórias – processo central nos levantamentos de Boi e que, inevitavelmente, reafirma alguns elementos (como a

---

<sup>94</sup> *Estigma*, em Goffman (1988), é um atributo que, ao ser percebido (no corpo, na linguagem, etc.) numa dada interação, tende a desumanizar o sujeito e desviar a atenção de seus demais atributos socialmente bem aceitos.

origem rural dos primeiros grupos da região) e enfraquece outros (como a formação de grupos antigos a partir dos terreiros de religiões afro-ameríndias no Grande Pirambu). Todavia, diante da profunda valorização do passado e dos grupos ancestrais no universo dos Bois, parece contraditório que os nexos com a umbanda sejam enfraquecidos ou velados, especialmente pelos atuais Mestres, embora sejam afirmados por outros brincantes. Isso é curioso, porque a maioria dos Mestres citados em referências mitológicas a uma espécie de “idade de ouro”<sup>95</sup> (GIRARDET, 1987) dos Bois do Grande Pirambu eram umbandistas - assim como foram ou são alguns brincantes de hoje. Além disso, segundo entrevistas, muitas das músicas mais antigas, as chamadas “músicas de tradição”, tão valorizadas nesse meio, são típicas dos rituais de umbanda, onde ocorrem as “chamadas de caboclo” por meio de “pontos” cantados e tocados. Como exemplifica uma das mulheres integrantes do Boi Ceará, esta também pesquisadora e umbandista:

(...) algumas músicas de boi foram criadas em cima de melodias de pontos de entidades, tal como este canto que é obrigatório para a entrada do rei no Bumba meu boi: “Meu rei, sua coroa brilha / a sua espada reluz / meu rei, ó majestade, tome cuidado com o clarão dessa luz”. A mesma melodia é cantada na umbanda como ponto para Ogum com a seguinte letra: “Ogum, seu capacete brilha / a tua espada reluz / Ogum, Ogum, meu pai / sua bandeira cobre os filhos de Jesus”. (BARBOZA; COSTA, 2019, p.188).

Como vimos anteriormente, Zé Pio afirma que guarda “pontos” e que o Boi é uma religião, todavia, frequentemente enfatiza que não se trata de “macumba”. Isso não ocorre por conta de uma rejeição a esse termo, comumente usado no Brasil, de modo pejorativo. Na verdade, o intuito do Mestre é diferenciar, de maneira geral, a brincadeira do Boi das religiões de matriz africana. Essa é uma constante em suas falas, seja em entrevistas para pesquisadores, jornalistas ou em eventos públicos:

E quero falar também uma coisa: tem mãe que não tá nem deixando os meninos virem brincar. Tem mãe que constrói toda a vida de católica, aí hoje, quando passa pra dentro da igreja dos crentes, diz que o Boi é macumba. O povo não sabe nem o que é uma macumba. Macumba não trabalha desse jeito. Eu trabalho na minha área, deixa a macumba pra lá, só que o povo diz que o Boi é macumba, porque vê na hora que os meninos estão tocando aquele tambor, estão dançando, aí acha que é macumba. Isso é os pastores que botaram na cabeça deles lá. (ROCHA, 2012).

Há ainda o importante fator da institucionalização da brincadeira, que penso ser especialmente decisivo para o esforço de tornar implícitos tais elementos, dada a dificuldade

<sup>95</sup> “Idade de ouro” é um dos conjuntos mitológicos trabalhados por Raoul Girardet (1987) em *Mitos e mitologias políticas*. Refere-se a mitos mobilizadores que impulsionam tentativas de retorno a um passado supostamente glorioso e de redescoberta de uma felicidade perdida. Frequentemente associa-se a imagens do “Salvador”, outra “constelação mitológica”, que no contexto pesquisado associa-se à construção da sacralidade dos Mestres atuais.

de prever a reação de um público cada vez mais heterogêneo. Essa atitude comum entre os Mestres não foi percebida apenas em suas falas, mas também apareceu espontaneamente em algumas entrevistas abertas com brincantes, algo incomodados ou, como eu, intrigados com essa postura. Um dos brincantes que, inclusive, é pai-de-santo, fala do Boi e da umbanda, estabelecendo uma relação forte entre ambos, praticamente de sinédoque. Diferentemente do Mestre que sugere que o Boi, em si mesmo, é uma religião, independente da umbanda ou da “macumba”, este outro brincante coloca a brincadeira como um ritual que é parte da umbanda - esta é que seria o todo.

A maioria das músicas de tradição é música de caboclo. Muita gente abre a boca pra dizer que não tem vínculo uma coisa com a outra, dizer que não tem vínculo a umbanda com Bumba meu boi. Aí é a ligação mais perfeita que tem. Aí tem canto que você vai dançar, que acha que tem gente importante e acha que você falando de macumba, de caboclo, o pessoal vai achar ruim. E não é. Porque a cultura afro-brasileira, a umbanda é uma das religiões mais lindas que você pode imaginar que tem no Brasil (...). Eu bato nos meus peito e digo: eu sou macumbeiro, eu sou pai-de-santo, eu brinco Bumba meu boi. (informação verbal)<sup>96</sup>.

Outro brincante, este católico, estranha o fato de que, segundo ele, alguns anos atrás os Mestres falavam com certa frequência e maior tranquilidade sobre a umbanda, enquanto hoje chegam a retirar músicas que expressem de forma mais direta essa ligação religiosa, pois no público podem estar presentes pessoas que se incomodam com a alusão a religiões de matriz africana:

Ele contava umas histórias que tinha uma música que ele cantava que tinha uma relação com a umbanda (...) é assim: “Eu venho é do Maranhão/É da cidade de Codó/Eu trago o Boi Ceará/ É só, é só, é só, é só”. Porque Codó é uma das capitais da umbanda, né, no Maranhão? E aí tem os versos e tudo, e até o próprio modo de cantar ela, de tocar, de entoar ela, tem uma ligação muito forte com a umbanda. Eu lembro que, numa época, ele: “Não vamos cantar mais não, (...) porque lembra muito coisa de macumba e tal, e aí o pessoal não gosta.” (informação verbal)<sup>97</sup>.

No atual contexto brasileiro de avanço do neopentecostalismo, que se caracteriza, dentre outras coisas, pelo combate declarado e sistemático às religiões afro-brasileiras, cabe perguntar até que ponto a interpretação que os Mestres fazem das críticas e dos ataques<sup>98</sup> dessa denominação religiosa não tem levado a transformações específicas na brincadeira do Boi e nos discursos sobre ela, colaborando para a inibição ou ocultação de alguns elementos

<sup>96</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 29 de junho de 2018.

<sup>97</sup> Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Ceará, em 22 de março de 2018.

<sup>98</sup> A respeito dos ataques, é significativo o uso da expressão “Soldado de Jesus” comum no meio neopentecostal para designar que cada evangélico deve lutar contra o Mal, sendo este frequentemente identificado com Orixás e Caboclos (cf. SILVA, 2007).

de matriz africana e indígena<sup>99</sup>. Diante das afirmações de evangélicos de que o Bumba meu boi seria uma manifestação de idolatria ao animal ou a outras entidades, alguns brincantes buscam, por meio de táticas e disfarces, não apenas proteger o grupo de uma rejeição à performance, mas da própria perseguição ou de ataques aos integrantes<sup>100</sup>. Embora não seja um ritual religioso, ele se vale de diferentes contribuições religiosas afroindígenas - o que, segundo os entrevistados, é suficiente para que vertentes fundamentalistas passem a desqualificá-lo.

Assim como há muitas fusões que tornam difícil separar brincadeira e trabalho, sagrado e secular, também não é fácil delinear os elementos da umbanda e da religião católica, até porque esta é ressignificada nas próprias bases daquela, não configurando uma oposição. Todavia, há uma histórica relação assimétrica entre catolicismo e umbanda, que atravessa o Boi, e fica evidente em algumas falas internas. Por exemplo, a fala de um experiente brincante, que se diz sem religião, é que na brincadeira, “tudo é uma mistura do profano com religioso, vai misturar umbanda com religioso”. Apesar de falar de duas religiões, o entrevistado usa os termos sagrado e religioso para se referir apenas ao catolicismo, enquanto o profano é identificado com a umbanda - o que se pode compreender pelo seu declarado hibridismo, por suas danças, pela ausência de um livro sagrado, por suas entidades humanas, em suma, pelas diferenças em comparação às religiões dominantes. Isso sinaliza que entre os vários elementos religiosos presentes na brincadeira, há diferentes níveis de sacralidade para a maioria dos brincantes, que não se declara umbandista. Durante a pesquisa de campo, pude contar apenas quatro seguidores dessa religião no Boi Juventude, e três no Boi Ceará. Vale lembrar que não entrevistei a totalidade dos brincantes e que nem todos os que frequentam terreiros são iniciados e autoidentificados como umbandistas.

Assim, de modo semelhante ao que ocorre na sociedade mais ampla, no Brasil, - onde não é raro que católicos frequentem terreiros às escondidas -, no universo dos Bois, a

---

99 Isso ocorre ao mesmo tempo em que se destaca em algumas falas rituais a importância de Jesus. Nos Bois de Fortaleza, como veremos, há uma luta entre vaqueiros protegidos por Jesus (Cordão Vermelho) e marinheiros do Cordão Azul, protegidos por Maria. Este último derrota o Vermelho, mas logo ocorre sua ressurreição. Quem efetivamente salva o Vaqueiro e seu Cordão é São Sebastião. Diante disso, os Mestres preocupam-se em destacar a inferioridade do próprio homenageado da festa com relação a Jesus, em algumas ressalvas ditas em meio ao ritual.

100 Em 2019, alguns membros do Boi Ceará foram vítimas de agressão física motivada por intolerância religiosa. O ocorrido não se deu no contexto de ensaios ou manifestação do boi, mas por conta de orações umbandistas que teriam incomodado uma vizinha, mesmo sem o uso de tambores. Segundo matéria do Jornal O Povo, Liana Costa, umbandista e juremeira, foi agredida por vizinha na Barra do Ceará e teve até seu turbante arrancado. Familiares também brincantes foram agredidos: “Além de ser chamada de “macumbeira”, a suspeita gritava na rua que era “do bem”, enquanto dizia que Liana era “do mal”. Os vizinhos também jogaram água suja e café em sua família. A ação foi gravada pelas vítimas. Ela relata que os dois filhos estão assustados com a situação e a família se sente acuada na própria rua onde mora” (VIEIRA, 2019).

relação entre as duas religiões também se dá de modo desigual, uma vez que os elementos da umbanda, embora se mostrem centrais e numerosos na brincadeira, tendem a ser silenciados, enquanto aqueles mais claramente católicos ou cristãos são enfatizados, explicitados e diretamente verbalizados.

No que se refere a esses nexos religiosos, há muitas divergências entre as visões apresentadas pelos brincantes. Enquanto, para alguns, o Boi é sobretudo uma festa católica, outros a percebem como afirmação identitária explícita da “cultura afrobrasileira” e ainda há aqueles que a experienciam apenas como brincadeira, no sentido mais restrito de passatempo, lazer ou entretenimento, enfatizando seus aspectos menos religiosos e mais *liminoides* (TURNER, 2015).

Turner (2015), ao discutir o processo de fragmentação das relações sociais e das formas de ação simbólica na contemporaneidade, usa a noção de liminoide para apontar um declínio dos processos liminares, mais sérios, ritualizados e voltados para a vida coletiva, diante dos gêneros liminoides, considerados característicos das sociedades industriais, como formas de arte, lazer e entretenimento, mais livres e idiossincráticos e com maior potencial subversivo, porque mais marginais<sup>101</sup>. Para Turner (2012), “a opção está impregnada nos fenômenos liminoides, a obrigação impera nos liminares. Um é todo brincadeira e escolha, uma espécie de entretenimento; o outro é uma questão profundamente séria, até temida, é exigente, compulsória (...)” (2012, p.238). Como forma liminoide exemplar, o antropólogo cita o carnaval, onde a inversão é voluntária, e opõe essa festa a rituais tribais de iniciação nos quais a quebra das regras é obrigatória, ou seja, a própria inversão passa a ser regra.

Embora reponha oposições entre sociedade tribal e industrial, a distinção que Turner (2015) faz entre liminar e liminoide não é rígida e impermeável. Assim como em alguns exemplos do autor, ela parece bastante borrada quando tentamos classificar o folguedo do Boi como um todo, uma vez que este mistura brincadeira e trabalho, obrigação e subversão, reforço e inversão. Entretanto, ela pode nos ajudar a pensar melhor em termos de experiências individuais, ou das diferentes categorias de brincantes que se delineiam por processos diversos de *identificação* que culminam na performance. Todos os sujeitos da pesquisa se referem ao Bumba meu boi como “brincadeira”, contudo, esta será uma atividade mais liminar ou mais liminoide a depender da forma como cada um compreende e completa essa experiência (TURNER, 2015).

---

101 Como sintetiza Dawsey (2006, p. 20): “Em relação às formas liminares, as liminoides evidenciam duas características: 1) elas ocorrem às margens dos processos centrais de produção social (nesse sentido elas são menos “sérias”); e 2) elas podem ser mais criativas (e, até mesmo, subversivas)”.

Para os Mestres e alguns brincantes, trata-se de uma atividade fundamentalmente liminar – e menos liminoide: sua execução é vista menos como voluntária, e mais como uma missão, um trabalho ou uma homenagem obrigatória a São Sebastião/Oxóssi<sup>102</sup> - o que não impede que os brincantes divirtam o público e a si mesmos com o processo. Já para outros atores, tanto crianças quanto jovens e adultos, é, sobretudo, uma brincadeira, no sentido mais liminoide, de voluntariedade, lazer e entretenimento, sem envolver necessariamente comunicação religiosa ou obrigatoriedade, nem se constituir como uma atividade central nas suas vidas. Também há aqueles brincantes que vivenciam o Boi como experiência liminar e liminoide, de maneira muito imbricada. Entendem o Boi como uma arte popular, expressão religiosa e atividade política, uma forma de “resistência” das periferias e um instrumento que possibilita transformação dos sujeitos e da realidade social.

Essa última colocação, bastante recorrente entre brincantes universitários e/ou ligados a movimentos sociais e engajados em afirmações identitárias, nos remete a uma outra distinção: os processos de *transportação* e *transformação*, em Schechner (2012, p.71). De modo geral, para este autor, todas as performances, liminares ou liminoides, sempre *transportam*, ou seja, realizam transformações temporárias, onde os atores deixam a si mesmos e entregam-se à performance no campo do “duplo negativo”. Com menor frequência, as performances podem ser radicalmente liminares e operar mudanças permanentes que *transformam* os sujeitos.

Alguns brincantes fundamentam a crença na transformação pela arte ou cultura nas suas próprias histórias de vida, enfatizando mudanças na sua autoestima e na sua percepção da realidade, após a entrada em grupos de cultura popular, ainda na infância, ou após alguma performance específica na qual, seguindo a conceituação de Schechner (2012), diríamos, que a *transportação* virou *transformação*. Quase todos os entrevistados, tanto os Mestres quanto outros brincantes, ao falarem sobre suas trajetórias nos Bois, trouxeram espontaneamente o relato de alguma apresentação mais marcante, que teria operado como uma espécie de “divisor de águas”, não só nas suas trajetórias de brincantes, mas nas suas vidas como um todo. O Teatro José de Alencar foi o local mais mencionado e apareceu espontaneamente nessas conversas, nas quais os brincantes deixavam transparecer emoção e orgulho por ter performado no palco de um lugar consagrado, a que não costumavam acessar nem mesmo como parte da plateia.

---

102 No “sincretismo” da umbanda, São Sebastião, protetor dos vaqueiros, corresponde a Oxóssi, divindade associada à caça e ao sustento, frequentemente retratada trazendo em uma das mãos um rabo de boi e na outra um arco e flecha.

Aí foi honrado para gente do boi Mina de Ouro, por conta que foi um evento que nunca imaginei fazer, tá participando... que foi *dentro do Teatro José de Alencar, no palco principal*, e, nesse evento, se eu não me engano a foto do convite para todas as pessoas era a gente. Era, no caso, aqueles menino danado, mas era aqueles meninos danado, divertido, alegre. E, na foto, são crianças que gostam de viver, de sorrir. (...) nunca tinha pensado em entrar dentro de um teatro José de Alencar, um dos maiores teatros famosos do Brasil e quiçá do mundo, que é muito renomado. E tipo, na época, eu tinha um sonho muito grande de se apresentar no teatro José de Alencar. A primeira vez, até nos ensaio pra mim foi inesquecível. E *no dia da apresentação, ver aquele teatro não da cadeira, mas do palco principal...* Fora que as luzes focavam na gente, que ficava até de olho fechado por causa da luz e por ser criança. E olhar assim, saber que tinha várias lideranças. E se eu não me engano foi o secretário de cultura da época não me lembro quem era e o prefeito se eu não me engano também estava ali prestigiando. (informação verbal)<sup>103</sup>.

Aqui é interessante lembrar que não somente a sociabilidade, as interações e os rituais transformam ou criam os espaços, como podemos inferir pelas obras de Durkheim (2003), Turner (2005), Schechner (2012) dentre outros, mas também os espaços colaboram para transformar os atores na performance. Como coloca Bourdieu (2008), um espaço consagrado torna mais sagrado quem nele se apresenta. O espaço, além de transferir parte do seu capital simbólico de reconhecimento e legitimidade para o ator, pode ser um componente extremamente importante na experiência imediata da performance, no instante em que o ator interage com este ambiente, do qual o público constrói uma leitura muito diferente daquela que faz da praça ou das ruas das áreas periféricas.

Tem essa imaginação quando é criança, ir pro teatro, brincar no palco principal do teatro José de Alencar. Eu já dancei. Quando eu tinha 14 pra 15 anos, na minha fase final do Boi. Foi assim, foi a realização, porque o palco principal do Teatro José de Alencar, nem todo mundo se apresenta lá. (...) E lembro que nesse dia o Zé Pio tinha feito roupa nova, e as roupas foram estreadas nesse dia. (informação verbal)<sup>104</sup>

Assim a transformação subjetiva operada na performance está intimamente relacionada ao desejo de transformação social expresso por diversos sujeitos que percebem ou apresentam o folguedo como arma simbólica para o enfrentamento das desigualdades e a desconstrução de estigmas (GOFFMAN, 1988). Embora o retorno ou o “levantamento” dos Bois tenha se iniciado de forma um tanto “espontânea” e localizada, a brincadeira passou a viabilizar a seus atores outras formas de estar, de agir e de ser visto na cidade e a transformar

---

103 Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 21 de março de 2018.

104 Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Ceará, em 22 de março de 2018.

estigmas sociais em signos identitários, constituindo-se como uma *tática*<sup>105</sup> (CERTEAU, 2008).

Se o *campo cultural* (BOURDIEU, 1989), de modo geral, costuma ser pouco autônomo em relação a outros campos, especialmente o *econômico* e o *político* (no sentido restrito desses termos), isso se torna ainda mais agudo no caso das culturas populares. A meu ver, no contexto estudado, estas não podem ser vistas nem mesmo como constituintes de um campo próprio, nos moldes bourdieusianos, porque apesar dos editais específicos e das disputas internas, elas jogam, em geral, taticamente, no “lugar do outro” (CERTEAU, 2008).

Inspirada nas distinções feitas por Certeau entre estratégias e táticas, concluo que grande parte da falta de autonomia dos grupos de Boi se explica pela ausência daquilo que o autor chama de *lugar próprio*, já que os agentes precisam se movimentar *taticamente* em instituições e espaços que são terrenos impostos. Agem nas margens e brechas encontradas ou criadas nesses diversos *lugares*, que são espécies de campos circunscritos e consolidados por e para outros, e são repletos de imposições que não podem ser rejeitadas diretamente, mas são passíveis de subversão e estimulam invenções.

Questões ligadas a preconceitos, pobreza e violência aparecem de maneira importante nesses lugares e situações, assim como em entrevistas e nas redes sociais virtuais. São discursos e gestos que atrelam, em diferentes medidas, a produção simbólica e material da brincadeira a lutas políticas, no sentido amplo do termo, incluindo políticas cotidianas e esforços de resignificação de identidades pessoais e coletivas, crítica e transformação social, que se opõem ao elevado morticínio de jovens. Também são colocadas demandas e dificuldades mais específicas, como a baixa escolaridade dos Mestres e de alguns brincantes, que envolve uma despotencialização para lidar com assuntos burocráticos, ou a limitação e a incerteza orçamentária da maioria dos grupos, o que pode dificultar a manutenção da sede, a renovação de figurinos, a materialização de ideias novas, etc. Assim, a autonomia e a criatividade da brincadeira são obviamente atravessadas por questões mais amplas.

Não é novidade que as condições estruturais e socioeconômicas são importantes para a compreensão das culturas populares. Mas isso não significa que a brincadeira do Boi seja basicamente uma “resposta” à opressão política e econômica (como entendem alguns militantes), ou uma “sobrevivência” rural que resistiria à “indústria cultural” (como a cultura

---

105 Para Certeau (2008), enquanto as *estratégias* são manipulações de força que envolvem poder e ocorrem em “(...) um lugar capaz de ser circunscrito como um próprio e, portanto, capaz de servir de base a uma gestão de suas relações com uma exterioridade distinta” (p. 46), as *táticas* são artes ou *maneiras de fazer* dos “fracos”, ações marcadas por astúcias, truques e cálculos realizados no “lugar do Outro”, capazes de formar uma “rede de antidisciplina”.

popular é percebida por certos estudos folcloristas ou de sociologia da comunicação), muito menos mera forma de ganhar dinheiro, um meio de “sobreviver” (como alguns brincantes colocam em relação aos Mestres). Apesar disso, não se pode ignorar que no universo das culturas populares a ideia de sobrevivência é comum, seja ela cultural, econômica ou mesmo biológica, quando se apresenta a brincadeira como uma forma de escapar da morte e não entrar nas altas estatísticas de homicídios de jovens negros das periferias.

A fim de levar a sério tais falas e, ao mesmo tempo, evitar a redução das ênfases que olham para as culturas populares apenas como reflexo de estruturas, resíduo de um passado ou instrumento para construir um futuro melhor, busco atentar para o alerta de Roy Wagner (2010) que, ao falar sobre a criatividade nos revivalismos do “culto da carga”<sup>106</sup>, lembra que “explicações em termos de perturbações e injustiças rebaixam as realizações humanas ao nível de corretivos e reduzem a vida a um modelo de equilíbrio” (p.71).

Assim, por meio da observação de eventos e performances, procuro acompanhar processos e movimentos em ação, de modo a me ater ao presente e olhar a brincadeira como *experiência emergente* e objeto de análise relevante em si mesmo, o que não quer dizer que seja isolável de questões estruturais. A ideia é não a reduzir a algo somente voltado para o passado ou para o futuro, para a conservação ou a emancipação, mas sim considerar suas múltiplas dimensões. Para tanto, é estratégico mergulhar em performances e situações específicas, nas quais diversas representações, classificações e identidades discutidas até agora tornam-se vivas, ao serem performadas, tensionadas e colocadas em jogo por diferentes atores sociais.

---

106 O termo se refere a um movimento religioso melanésio supostamente centrado no culto a bens tecnológicos e que é comumente visto como resultado direto de crise e stress social. Roy Wagner (2010) discorda radicalmente dessa visão e propõe que “carga” é “a contrapartida interpretativa da nossa palavra ‘cultura’” (p.68). “A ‘carga’ raramente é pensada da maneira que poderíamos esperar, como simples riqueza material: sua significância baseia-se antes na utilização simbólica da riqueza europeia para representar a redenção da sociedade nativa” (p.68).

### 3 A MATANÇA DE BOI E OS EVENTOS INSTITUCIONAIS

Vimos no primeiro capítulo que, ao realçar as etapas do drama social que o Bumba meu boi apresenta em suas versões mais conhecidas, pode-se dar a impressão de uma homogeneidade ou de uma perfeita linearidade que, no entanto, está longe de se encontrar empiricamente, mesmo nas performances de um mesmo grupo. Para compreender a brincadeira em sua complexidade, no contexto específico de Fortaleza, é necessário atentar para suas diferentes nuances e observar de perto como fatores cotidianos e mais localizados, aspectos subjetivos, relações entre indivíduos, grupos e instituições se relacionam com a feitura da performance. Nesse sentido, as discussões sobre o Grande Pirambu, os grupos de Boi e os Mestres, realizadas no segundo capítulo, serão basilares para a compreensão das performances apresentadas a seguir.

A brincadeira do Boi não é mera repetição de uma estrutura “tradicional” nem se limita ao reforço de valores ou ao prolongamento de um passado, mas é reconstrução constante que se dá sempre entrelaçada com diferentes níveis contextuais, nos quais esse passado é acionado e recriado em função de dinâmicas do presente (WOODWARD, 2000) e de situações sociais específicas (VELSEN, 2009). Assim, para além da consideração de seu contexto amplo e de suas continuidades num tempo-espaço mais extenso ou no tempo imemorial do mito, é preciso se debruçar, simultaneamente, sobre os diferentes contextos situacionais da brincadeira. Para tanto, na observação e interpretação das performances, busco voltar-me para seus elementos lúdicos e simbólicos em ação, sem perder de vista sua *estrutura profunda* (SCHECHNER, 2012). Segundo o autor, toda performance possui uma estrutura que ultrapassa o momento de execução e que pode envolver desde a preparação dos atores, dos “espectadores”, dos objetos e do espaço, por exemplo, até as reverberações de diferentes alcances e durações após a performance. Assim, a memória incorporada, a produção e a circulação de imagens, fotos e vídeos ou as discussões sobre quem dançou melhor podem ser percebidas como constitutivas da própria performance estudada.

Tal noção é coerente com o alerta de DaMatta (1977), que, apoiado especialmente em Leach e Van Gennep, aponta para a necessidade de

(...) estudar o momento anterior ao rito (as fases preparatórias), o momento mesmo do rito e as suas sequências finais. É vendo toda a combinação de fases que se pode não só ter uma visão globalizada do ritual, como também saber o ponto onde ele é mais dramatizado. Este seria, teoricamente, o ponto crítico que forneceria os elementos chave para o seu significado. (DAMATTA, 1977, p.17).

A articulação entre diferentes fases e níveis contextuais levou à identificação de pontos críticos, semelhanças e diferenças entre as principais modalidades de apresentação dos grupos - o que parece dizer muito sobre relações mais amplas. Ao longo do trabalho de campo, as fronteiras entre as modalidades da performance foram se tornando mais nítidas a meu olhar, na medida em que percebia que diferentes posições e relações de poder são tensionadas de maneiras diversas e com intensidades (ou liberdades) graduadas. Nenhuma performance encarna puramente um dos tipos a seguir, mas aparecem como mais próximas ou mais afastadas das noções de *deep play* (DAWSEY, 2007; GEERTZ, 2008) e *jogo obscuro* (SCHECHNER, 2012) ou mais estruturadas por *enquadres* (BATESON, 2002), a depender de diversos fatores situacionais, como o local de apresentação (na rua, nos *halls* ou nos palcos de equipamentos culturais), a quantidade e diversidade de pessoas na plateia<sup>107</sup> e no grupo (presença/ausência de certos brincantes, gestores, mediadores, grupos rivais, familiares, etc), a pessoa ou a instituição que realizou o convite, etc. Os brincantes expressam tais diferenças quando falam em *brincadeira* (para se referir à festa na rua, onde eles se expressam mais livremente - embora sigam as etapas rituais e reforcem valores, eles são os “donos” do evento) por oposição à *apresentação* (quando predomina o enquadramento para se adequar ao tempo, espaço e expectativas dos outros, organizadores, anfitriões e espectadores em eventos institucionais).

Assim, neste capítulo, a noção ampla de *play* (SCHECHNER, 2012) é acionada no esforço de compreensão do Boi e combinada à análise ritual, sobretudo porque funde as noções de jogo/brincadeira e teatro/performance, assim como seus aspectos liminares e liminoides, dando conta das variedades sob as quais essa prática toma forma e conjugando diferentes maneiras de definir o Boi. Schechner (2012) entende que toda performance existe na tensão criativa entre ritual e *play*, e destaca nesta última categoria sua ambivalência e pela sua maior capacidade de criar realidades, estender limites e dobrar regras, quando comparada aos rituais. Embora o autor reconheça que rituais também envolvem instabilidade e não se reduzem a regras, neles as ações tendem a ser mais estruturadas e impostas.

Uma das formas mais comuns de estruturação das performances rituais observadas ocorre por meio da sobreposição de *enquadres*, que parecem mais característicos dos eventos oficiais, como veremos adiante. Já os eventos de rua, as prolongadas Matanças de Boi, por um lado se constituem como rituais que se valem de elementos religiosos e procedimentos cujos “erros” podem até gerar punições de entidades, segundo uns poucos

---

107 Uso plateia como sinônimo de público, assistência ou audiência. Aqui, o termo sempre se refere à participação, não a um conjunto de espectadores passivos.

brincantes; mas, por outro, quando comparados aos eventos oficiais tendem a ser mais livres, lúdicos e absorventes. Se as regras aqui geram as ações, estas também jogam mais facilmente com as regras, pois há um envolvimento profundo no jogo assim como mais tempo e espaço para a ousadia, o risco e a improvisação. Em outras palavras, constitui-se como *jogo profundo* - mas não para todos os *performers*.

Tanto na rua como nas instituições, a brincadeira do Boi pode ser jogada como *jogo obscuro*, noção criada por Schechner (2012), relacionada a *jogo profundo*, mas que se refere a jogos mais subversivos, onde nem todos os envolvidos sabem que se trata de um jogo ou são iludidos em alguns aspectos, por meio do disfarce profundo do ator que, naquele momento, desloca livremente sua identidade ou quem ele *é* para o fluxo do que ele *faz* ou *se torna*. Um exemplo no Boi é a incorporação de entidades para entrar no personagem - uma mudança temporária de identidade feita por alguns brincantes e desconhecida por boa parte do público.

Tais diferenças entre eventos de rua e institucionais - e algumas similaridades importantes, especialmente nos valores ressaltados - têm sido sugeridas, tanto pelas falas de diversos atores sociais quanto pelos próprios elementos, processos e ações observados e interpretados por mim, como busco demonstrar a seguir, por meio da descrição e interpretação de performances consideradas representativas dessas diferentes modalidades.

### **3.1 Matança de Boi: um jogo absorvente e agonístico**

Embora o ciclo natalino já tenha se encerrado, com o Dia de Reis, as principais performances de Boi na cidade - aquelas que acontecem na rua e são mais prolongadas e com o maior número de personagens, brincantes e espectadores -, só ocorrem no dia 20 de janeiro, por ocasião do Dia de São Sebastião. Em muitas outras regiões do estado, as festas de Boi ocorrem no ciclo natalino, ligado à ideia de renascimento e renovação, ou ainda no período junino, associado à colheita e à fartura nas regiões semiáridas. Como sugerem Durkheim (2003) e Genep (1977), os rituais, muitas vezes, possuem uma relação importante com os ritmos da natureza ou do universo. Diferente dos Bois de São Luís e de Parintins, que são juninos, e dos próprios reisados de Boi do Ceará, que são natalinos, em Fortaleza, “quem brinca o Boi, tem por *obrigação* fazer a Matança no dia 20 de janeiro” (ou ao menos bem próximo), segundo os Mestres. Para eles, o ano anterior só termina efetivamente com essa festa que, nesse sentido, não deixa de ser um ritual periódico de mudança de ciclo e de passagem cósmica. Nos preparativos para a Matança do Juventude, um dos filhos do Mestre

resume: “A Matança é nosso réveillon. Eles num tem lá Beira-mar, no dia primeiro? Aqui, a gente queima os fogos no dia 20 de janeiro”. Já nos convites para a festa do Boi Ceará que circulam na Internet sempre se afirma que “a mensagem da matança” é a “renovação para o ano que está começando”.

Por ser considerada a apresentação mais importante e mais “completa” do ano, a preparação dos grupos começa meses antes, com os ensaios, a feitura das vestes novas (quando possível), solicitação de apoio ou financiamento, etc. Como em 2018, as celebrações dos principais grupos ocorreram no mesmo dia e horário, pude acompanhar apenas uma delas: novamente vi a Matança do Boi Ceará, realizada na rua, como de costume, em frente à sede do grupo. Em 2019, devido à inserção já consolidada no Boi Juventude, pude acompanhar todo o processo do antes ao depois da performance - inclusive dormi na sede do Boi, a convite da esposa de Zé Ciro, preocupada com meu retorno para casa à noite.

Assim, trago abaixo a festa do Boi Juventude, em detalhes, pontuando algumas particularidades do Boi Ceará, com base especialmente nos dois eventos acima mencionados. De modo geral, o ritual é muito semelhante: etapas, personagens, símbolos, músicas, ritmos e passos são basicamente os mesmos. Contudo, na Matança de Zé Pio, há mais semelhanças com os eventos institucionais, como os discursos mais demorados e o grande destaque do Mestre se comparado ao Boi e ao Cordão Vermelho. Já na festa de Zé Ciro, os três elementos têm uma importância quase equivalente no ritual. Há também algumas estratégias de distinção entre os grupos, como a construção do Palácio e o uso dos facões e do sangue pelo Cordão Vermelho. Não é objetivo da investigação comparar as performances dos grupos, mas sim interpretar elementos simbólicos e expressivos que são geralmente compartilhados entre os chamados Bois de Praia do Grande Pirambu.

### ***3.1.2 Matança do Boi Juventude***

#### ***3.1.2.1 Preparação***

Os ensaios desenvolvidos durante o ano todo pelo grupo visam preparar os brincantes especialmente para o Encontro dos Povos do Mar e para a Matança. Tais ensaios, previstos para acontecer semanalmente, são momentos nos quais os membros se reúnem para dançar, tocar, cantar, conversar e se divertir. Refinam suas habilidades, trocam conhecimentos e fortalecem vínculos, sem preocupações muito específicas com o planejamento das performances mais esperadas. São ocasiões quase festivas, às vezes com distribuição de

comidas ou bebidas. Entre uma reunião e outra pode existir interrupções de semanas, o que às vezes é atribuído pelo Mestre ao desinteresse de muitos brincantes, que “acham que já sabem de tudo”. Por outro lado, há integrantes que colocam que o Mestre deveria procurar maneiras de tornar os encontros mais estimulantes.

A preparação voltada para os detalhes da Matança só começa na própria semana da festa, com o aumento da frequência dos ensaios, que passam a ocorrer todas as noites, geralmente no horário já usual, das 19 às 21 horas. O ritmo segue até o dia em que começa a montagem do cenário, quando as energias se direcionam quase que exclusivamente para essa atividade. É também nesse período que são feitas as compras de adereços e materiais diversos em lojas do centro da cidade, como bijuterias e coroas para a Corte, cetim para renovar os trajes, pelúcia para os bichos, TNT para o cenário, etc. Mas isso só acontece nos anos em que o grupo obtém recursos para tanto, normalmente advindos de algum edital de seleção pública estadual ou municipal, e mais raramente, federal, como ocorreu meses antes da Matança. Em outubro de 2018, o Mestre foi premiado pela iniciativa do grupo de Bumba meu boi através do Edital *Culturas Populares - Edição Selma do Coco*, do Ministério da Cultura. Isso lhe permitiu tanto ampliar a casa-sede, terminando a construção do terceiro andar, como também custear toda a Matança, desde os trajes novos até o vinho.

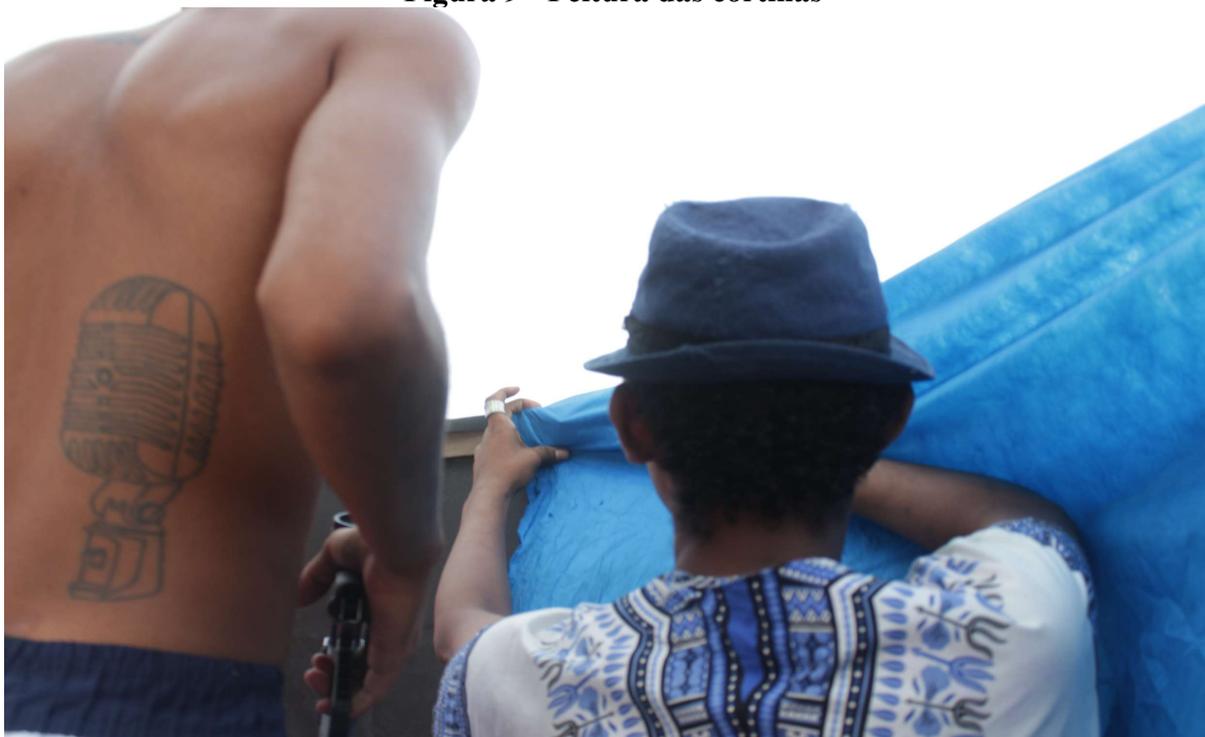
Como o Mestre tem um grande apego aos elementos considerados tradicionais, e a maioria dos brincantes são veteranos, ensaiar chega a ser considerado menos importante que montar o cenário. Embora busquem se diferenciar pela performance avaliada por muitos deles como “mais fiel à tradição”, isso, de certa forma, é visto como algo que já estaria garantido: os brincantes já conhecem bem os passos, as músicas e as falas “de tradição”, performadas ano após ano, com pequenas modificações, as quais se dão mais por improviso ou esquecimento, que por planejamento.

Por outro lado, é bem planejada a inovação em outros aspectos, sendo o cenário o principal deles, já que é percebido pelo grupo como um elemento muito próprio daquele Boi. Se no Boi Ceará, o Palácio é uma estrutura de palco comum com a imagem de um castelo impressa em um banner ao fundo, e no Boi Tyrol, um palco de alvenaria com colunas cilíndricas construído na área interna de ensaios, já no Boi Juventude o Palácio é menos um palco e mais um elemento cenográfico. Muitos integrantes do Juventude consideram que nesse quesito seu grupo supera os demais exatamente pela criatividade do cenário. Embora ao falar sobre isso eles mais critiquem os outros do que se auto elogiem, o conjunto dos comentários permite inferir que o esforço para se diferenciar dos demais coletivos consiste em somar ao trabalho mais técnico da montagem a realização de ideias inusitadas, a combinação

pouco previsível de certos materiais e a preocupação artística com a composição estética da obra. Além disso, como a estrutura não é fixa como na alvenaria (usada no Boi Tyrol), nem tem uma maneira protocolar de se montar como no palco comum (presente no Boi Ceará), o cenário facilita mudanças de um ano para outro. Quando perguntado sobre como surgiu a ideia de fazer um cenário, um dos rapazes é enfático: “Tudo o que um grupo faz é pra *tombar* o outro”. A frase sintetiza bem a formação contrastiva das identidades dos grupos, processo que, em grande medida, confunde-se com a própria performance. O jovem ainda sugere que é preciso ter cuidado com essa busca pela originalidade que pode ultrapassar os limites aceitáveis e provocar situações ridículas, a seu ver. Como exemplo, cita o fato de numa das Matanças do grupo rival, a Ema ter colocado um ovo. O que me pareceu completamente plausível, para alguns brincantes, era absurdo e motivo de chacota. Quando tentei compreender porque seria tão inadequada essa inclusão, o mesmo jovem, num tom de obviedade, apenas me disse: “Onde foi que já se viu a Ema botar ovo na Matança?”. Isso denota como é complexo e, em certa medida, imprevisível o processo de construção da brincadeira. Frequentemente, a “realidade” é utilizada como parâmetro de legitimação, como na justificativa dada pelo Mestre Zé Ciro para o uso de facão em vez de espada pelo seu cordão vermelho, diferenciando-se do de Zé Pio. Mas outras vezes, o recurso à realidade não é suficiente para tornar aceitável uma inovação: para eles, pouco importava ali o fato de emas “reais” colocarem ovos. Já o facão, considerado um dos instrumentos emblemáticos do trabalho do Vaqueiro, constitui uma inovação “dentro da tradição”, nas palavras de Zé Ciro.

Pude acompanhar de perto quase todo o processo de montagem cenográfica, que se iniciou no dia anterior à festa e se prolongou até os últimos minutos que a precederam. Ao chegar no Calçadão, no fim da tarde de uma sexta-feira, véspera da Matança, encontro o Mestre, seus filhos e outros brincantes adultos trabalhando na montagem dos andaimes, que foram amarrados por arames a duas longas linhas de madeira. O material de construção civil, alugado para fazer a armação das duas colunas do Palácio, foi todo coberto por TNT cinza estampado com desenhos geométricos feitos com tinta *spray* preta, imitando assim uma parede de pedras.

No dia seguinte, foi colocado um trilho entre as colunas. Escondido por uma cortina azul e vermelha, feita de um TNT mais leve, o trilho ficava na parte interna do Palácio e era posicionado de forma mais ou menos íngreme, de modo que a criança que representa São Sebastião deslizaria por ali, rompendo a cortina e se revelando ao público, como se fosse o Santo a descer dos céus.

**Figura 9 - Feitura das cortinas**

Brincantes grampeiam o TNT em verga de madeira, finalizando a cortina de faixas azuis e vermelhas, e centro preto, da entrada do palácio. Foto: Leo Silva, 19/01/2019.

A elaboração desse mecanismo bem como a articulação e o manejo de toda a estrutura de ferro e madeira demandaram bastante tempo de trabalho e considerável força física. Durante todas as horas em que estive presente, na sexta e no sábado, o castelo foi erigido somente por homens, especialmente os filhos do Mestre e outros integrantes mais antigos, todos jovens adultos. A atmosfera predominante entre eles era de muita intimidade e diversão, o que já havia sido anunciado por um dos brincantes, que me disse aos risos, assim que cheguei: “Veio ver a preparação? Preparação não, avacalhação!” Logo percebi que com isso queria se referir a piadas, insultos e até empurrões que eram trocados nessa etapa, mas encarados com muita naturalidade por ser “tudo de brincadeira”. Mesmo que uma vez ou outra alguém reclamasse que havia brincantes apenas observando ou “avacalhando”, ou ainda que as brincadeiras estavam muito pesadas, parecia não haver espaço para prolongar desentendimentos. Era um dia bastante esperado, e a expectativa para a festa à noite realmente deixava muitos brincantes alegres e eufóricos. O bom humor e o otimismo prevaleciam.

**Figura 10 - Montagem do Palácio**

Integrantes do Boi Juventude montam o Palácio. Trabalham e brincam, ao mesmo tempo. No instante da foto, os filhos do Mestre ajustam os trilhos por onde escorregará o suporte vermelho com São Sebastião. Foto: Thalyta Vale, acervo pessoal, 19/01/2019.

Contudo, durante quase toda a tarde, uma chuva bem fina ia e voltava, o que deixava alguns brincantes apreensivos. A preocupação não se devia tanto aos materiais que poderiam ser danificados pela chuva, mas sobretudo à possível falta de público, uma vez que a apresentação ocorre a céu aberto. A quantidade de pessoas presentes para assistir a Matança é um aspecto da festa muito importante para o grupo, algo que atestaria a qualidade da performance, mostrando que aquele Boi é conhecido e reconhecido.

Ademais, naquele ano, havia um temor ainda maior de que a violência criminal afastasse as pessoas do calçadão. Afinal era um final de semana de janeiro de 2019, mês que ficou marcado pela chamada “onda de violência” ou “onda de terror” no Ceará, expressões repetidas à exaustão em redes sociais, jornais e telejornais de alcance local ou nacional, para se referir aos numerosos ataques a meios de transporte públicos e privados, pontes, viadutos e prédios, que ocorreram em todo o estado. Foram cerca de 300 incêndios e explosões orquestrados por facções do crime que, segundo noticiários, buscavam forçar a reversão de algumas mudanças nas medidas de segurança penitenciária. Grande parte da população ficou prejudicada, especialmente em bairros mais pobres, como é o caso do Cristo Redentor, no Grande Pirambu. Crianças enclausuradas em casa, faltando inclusive às aulas, noites de sono atormentadas por eventuais barulhos de explosões, coleta de lixo interrompida por dias a fio,

proliferação de moscas e ratos em meio à lama de chorume acumulada nas calçadas, frota de ônibus reduzida, comércios fechados, ruas esvaziadas de pessoas e abarrotadas de lixo. A cidade tinha uma outra cara, seguia outro ritmo. Foi nesse contexto que aconteceu a Matança, convidando os moradores a ocuparem o calçadão justamente à noite – turno em que já era pouco expressiva a movimentação de pessoas ali, antes mesmo do mês de ataques. A exceção eram os dias de ensaio do Boi Juventude, ou mesmo a presença da numerosa família do Mestre conversando à noite em frente à sede, o que já dava uma sensação maior de segurança aos vizinhos próximos. Segundo brincantes, aquele trecho onde se situa a sede é uma zona “neutra”, “de fronteira”, situada entre dois domínios de facções rivais.

Bem diferente do que ocorria à noite, durante as tardes, independentemente do Boi, ali era sempre bem agitado, como eu havia visto em vários outros dias: pessoas faziam caminhada, aula de zumba, empinavam pipa, conversavam contemplando o mar. Provavelmente, por conta da iminência da chuva ou da tal “onda de terror”, havia poucos adultos fazendo a montagem do cenário ou mesmo no entorno deste. Bem mais numerosas ali eram as crianças, de diferentes idades, que se dividiam entre a curiosa observação desse trabalho e as brincadeiras de soltar pipa, pega-pega, ou correr com cachorros soltos que pareciam se divertir tanto quanto os pequenos brincantes. Poucas mulheres estavam presentes, basicamente familiares do Mestre, nem todas integrantes do grupo. Elas permaneciam mais tempo dentro da casa-sede, na sala ou na cozinha, num clima de correria e tensão. Havia um sem-número de coisas guardadas em caixas de papelão, estantes de prateleiras ou espalhadas por cima de cadeiras e pelo chão da sala, o maior cômodo da casa, que também servia de dormitório. As mulheres procuravam objetos perdidos, em meio ao amontoado de armações de bichos grandes e pequenos, tecidos, chapéus, figurinos, rolos de fios elétricos, caixas de som. Também preparavam e serviam caldo de peixe, pães e refrigerantes, completando uma espécie de divisão sexual do trabalho. Enquanto serviam, costumavam enfatizar que a comida era apenas para quem estava trabalhando “de verdade”.

Dentro da sede, parecia se desenvolver trabalhos *para* a brincadeira do Boi, vista como uma etapa posterior. Como um útero prenhe, a casa dava à luz personagens, que desciam pelas escadas em direção à rua, ora aos montes, ora aos poucos. Ali dentro os brincantes eram montados e viviam a passagem para a brincadeira de modo mais subjetivo. Alguns muito rapidamente, com uma apressada troca de roupa e retirada dos chinelos (a maioria dança de pé no chão) já pareciam “entrar no personagem”. Outros, por meio de uma transformação mais ritualizada e cuidadosa, mais aparentavam deixar que essas figuras, gradativamente, entrassem neles. Este era o caso das princesinhas, por exemplo, crianças que

demonstravam tensão e incômodo com toda a preparação do penteado, encaixe da coroa, maquiagem e figurino, mas, ao final, olhavam-se no espelho, sorriam e sentiam-se belas e importantes como membros da realeza, e até exalavam superioridade, pois tinham todo o cuidado de não chegar muito perto dos outros brincantes para não amassar ou sujar seus vestidos armados e reluzentes, nem deformar seus cabelos impecáveis. Essa imponência e certo esforço de separação eram reforçados por comentários de adultos do grupo, que lembravam como foram especialmente caras aquelas fantasias e adereços, bem como por elogios de vizinhos.

Já na rua, brincadeira e trabalho se confundiam completamente e, em certo sentido, a festa já havia começado com uma espécie de “esquentar”, onde a alegria superava a tensão. É certo que as desigualdades de gênero e outras assimetrias de poder dentro do grupo atravessavam os preparativos de maneira importante, mas não de forma tão dicotômica como pode parecer muitas vezes – como na divisão entre trabalhos internos ditos femininos e externos considerados masculinos, ou na distinção entre brincantes jovens e adultos parentes do Mestre (todos considerados coordenadores, inclusive identificados em eventos institucionais com camisas que trazem nas costas a palavra “coordenador”), e os demais brincantes “de fora” da família e crianças em geral (identificados apenas como “brincantes”, na camisa e no cotidiano). Por exemplo, o Mestre e alguns outros coordenadores transitavam constantemente entre a casa e a rua, e não o faziam simplesmente a fim de verificar o andamento dos trabalhos, mas sobretudo para transportar objetos e colaborar nos dois ambientes, sempre “botando a mão na massa”, sem criar um ar pesado de superioridade ou fiscalização. Além disso, todos cuidavam das crianças, inclusive vizinhos, atentando para que elas não descessem para o mar, logo ao lado do calçadão, nem avançassem para a pista, do lado oposto.

Embora a maioria presente fizesse parte da mesma família, era possível observar uma sociabilidade característica dos “pedaços” (MAGNANI, 2003) que é frequentemente expressa pelos brincantes pela menção à “comunidade” - termo usado ora para se referir a todo o bairro, ora para designar o grupo do boi, apoiadores, amigos do entorno e espectadores mais “chegados” que se unem mais situacionalmente. Mesmo que eles saibam que não se trata de um todo homogêneo, a frequência dos momentos de interação, a considerável intimidade cotidiana e o reconhecimento de uma ancestralidade comum demarcam um pertencimento e explicam o repetido uso da categoria “comunidade”. Os ritos de preparação dos corpos pelos ensaios e do espaço para a performance intensificam essa integração e colaboram para a

criação de um sentimento de *communitas* (TURNER, 1974), embora seja mais um sentimento do que um relacionamento, na forma definida pelo autor:

A "communitas" é um relacionamento não-estruturado que muitas vezes se desenvolve entre liminares. É um relacionamento entre indivíduos concretos, históricos, idiossincráticos. Esses indivíduos não estão segmentados em funções e *status* mas encaram-se como seres humanos totais. (TURNER, 1974, p.5).

Os momentos anteriores e posteriores às performances do grupo (inclusive pré ou pós-eventos oficiais), muitas vezes, se aproximam de uma *communitas*, quando as hierarquias se dissolvem, os subgrupos se misturam e as pessoas “de fora” são incorporadas aos trabalhos e às brincadeiras. Mas frequentemente estes são momentos mais íntimos, fechados e segregadores, em relação aos de fora, e integradores em relação aos de dentro.

A preparação termina com a organização das cadeiras, dispostas em forma de retângulo em torno do local de apresentação. Essa área em frente ao palácio é cercada por cordas que transformam parte do Calçadão, operando como um “marcador de fronteiras” (LEACH, 2000), que isola a área de sacrifício do mundo ordinário. É exatamente nesse espaço intermediário entre o palácio e a plateia que acontecerá a maior parte do folguedo e suas situações mais tensas e liminares, como a morte do Boi, do Vaqueiro e do Cordão Vermelho. Ao observar o cenário, vejo que o mesmo remete ao padrão geral das performances de sacrifício descrito por Leach, onde há:

(1) um altar que, seja em termos de aparência, seja em termos do nome que lhe é dado, é concebido como um trono onde a divindade se instala temporariamente; (2) um local onde é feito o sacrifício, cujo acesso é reservado aos participantes de cunho sacerdotal, incluindo o doador e a vítima; (3) uma congregação leiga de testemunhas ou observadores (LEACH, 2000, p. 35).

Aqui temos os mesmos três elementos: a “congregação leiga”, separada por cordas, o lugar intermediário de sacrifício, e o “altar”, onde permanecem sentados em seus tronos o Rei, a Rainha e a Princesa durante quase todo o ritual. Como veremos, eles descem ao final, passando este lugar a São Sebastião, ao Vaqueiro e seu cordão.

**Figura 11 - Espaço delimitado e preparado para o ritual**



Finalização da preparação do espaço para o ritual. Depois da organização das cadeiras, as cordas isolam o local.  
Foto: Leo Silva, 19/01/2019.

### 3.1.2.2 *A Brincadeira do Boi*

Quando as cadeiras plásticas já estão todas ocupadas, por volta das 19 horas, Zé Ciro faz a abertura da festa com uma fala ritual que dedica a Matança ao falecido Palhaço Calhambeque, “um dos melhores palhaços de Bumba meu boi”, com quem ele diz ter aprendido várias comédias, dentre elas a que se apresentará naquela noite. Lembra ainda a dupla de palhaços que fazia com seu irmão Zé Pio, presente na plateia. Eles formavam o par Carrapeta e Dengoso e se apresentavam dentro ou fora da brincadeira do Boi de Calhambeque. Zé Ciro aproveita o momento para, também, agradecer o apoio que recebe da comunidade e especialmente de uma professora de artes cênicas do Instituto Federal que há anos dá suporte ao grupo, seja em participações de seleções por edital ou no próprio fornecimento de lanches em determinados eventos. O Mestre pede que ela se levante e vá à frente – assim sua presença considerada importante, porque agregadora de capital simbólico e potencialmente de outros capitais - torna-se mais marcante e eficaz dentro do sistema de intercâmbios da brincadeira. Há um movimento de “dar, receber e retribuir” (MAUSS, 2003) que, no caso, envolve a própria iniciativa de “dar a festa”, cumprir obrigações com São Sebastião, aumentar o prestígio ou o reconhecimento do grupo, “dar os créditos” de composições de músicas e das ideias recentes ou antigas, mencionar publicamente com quem se aprendeu a brincar - quer a pessoa esteja viva ou não, convidar ex-brincantes ou integrantes

de outro grupo presentes na plateia para fazer um aparte musical ou discursivo, distribuir o vinho ao final da Matança, etc. Durante as entrevistas, não são raras as queixas de brincantes acerca do descumprimento de algumas dessas obrigações e de atitudes consideradas puramente utilitárias que, poderia se dizer, separam o material do espiritual, não conferindo o devido prestígio, ou respeito ao “doador”<sup>108</sup> dos ensinamentos, da música, dos artefatos, dos lanches, dos fogos de artifício, etc.

Voltemos às falas rituais da abertura. Apesar de muito breve, o discurso da docente referida acima, também integrante da Comissão Cearense de Folclore, reúne e intensifica estrategicamente os mesmos elementos positivos que em outras ocasiões são comumente acionados por brincantes para desconstruir a estigmatização daquela região como lugar de violência e “contaminação” (DOUGLAS, 1976), como discutido no Capítulo 2.

Acho que vocês têm um *lugar privilegiado* pra brincar a Matança aqui *de frente pro mar*, com vento... Eu acho que a gente vai ter uma noite de paz, com muita brincadeira, muita lindeza, muita coisa boa porque é *muito bom a gente viver em comunidade*, né? Parabéns pra nós todos que estamos aqui *buscando paz e tranquilidade com essa brincadeira*, que é *ancestral*. E viva Mestre Ciro! (informação verbal)<sup>109</sup>.

Enquanto isso, alguns brincantes aguardam o início da dança rigidamente posicionados em seus devidos lugares, outros ainda se deslocam para o “terreiro”, se alongam, ajustam os quepes, observam o público e as câmeras. Olhares ansiosos procuram colegas atrasados, em todas as direções. Aos poucos, a configuração usual vai aparecendo, embora ela só tome forma definitiva na segunda música. Além disso, algumas mudanças são feitas de última hora: o rapaz que interpreta o Rei ainda está se trocando, pois estava ali apenas para assistir à Matança e, inesperadamente, foi convidado para compor a Corte. Isso faz com que o brincante que já estava preparado para esse papel fique bastante tenso, pois passa a ser um dos Índios, que, diferentemente dos personagens da Corte, precisam dançar bastante. Assim, é necessário que saiba executar bem os passos. Normalmente, os índios são brincantes bem integrados ao grupo e habituados a participar constantemente dos ensaios, o que não era o caso desse adolescente. Ocorre também que uma das crianças resiste à entrada porque sua roupa nova não ficou pronta a tempo, e ele precisará dançar com a antiga, já surrada, enquanto

---

108 Como coloca Mauss: “Se coisas são dadas e retribuídas, é porque se dão e se retribuem ‘respeitos’ – podemos dizer igualmente, ‘cortêsias’. Mas é também porque as pessoas se dão ao dar, e, se as pessoas se dão, é porque se ‘devem’ – elas e seus bens – aos outros” (MAUSS, 2003, p. 263).

109 Fala de professora do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia, integrante da Comissão Cearense de Folclore, na Matança de 19/01/2019.

a maioria do grupo está com trajes novos, recém entregues por uma costureira da comunidade, amiga da família.

Apesar dos contratempos, logo estão presentes cerca de trinta brincantes, conforme esperado. Quase todos são jovens adultos. O grupo se divide em cinco núcleos, à exceção dos antagonistas Vaqueiro e Capitão, que sempre se movem individualmente, embora interajam bastante. De modo muito semelhante à Matança de Zé Pio, temos:

1. Cordão Vermelho ou Encarnado (vaqueiros), composto por cinco galantes, na lateral esquerda;
2. Cordão Azul (marinheiros), à direita da entrada e simétrico ao Vermelho;
3. Ala dos índios e das “figurinhas” - estas representam uma extensão da corte com vassalos, balizas e princesinhas. A ala é formada quase integralmente por crianças e posicionada entre as fileiras opostas dos Cordões e voltada para o castelo;
4. Corte, formada por Rei, Rainha e Princesa, que ficam a maior parte do tempo sentados à entrada do castelo e de frente para as figurinhas;
5. Batuqueiros, ao lado direito do castelo. Normalmente, são três músicos que tocam caixa, zabumba, e, às vezes, triângulo. Apenas um deles canta ao microfone, revezando com o Vaqueiro e o Capitão, ou fazendo as “respostas”, repetindo os versos cantados por eles.

Em torno da área demarcada para a apresentação estão dispostas dezenas de cadeiras, todas ocupadas por pessoas de diferentes idades. Tais assentos são cercados à frente por muitas crianças sentadas no chão e, atrás, por adultos ou jovens de pé. Segundo brincantes, a quantidade de “espectadores” era bem inferior àquela dos anos anteriores, o que se pode atribuir, em parte, à maior atividade de facções do crime nas proximidades do Calçadão. A grande maioria são pessoas que moram no entorno da sede e foram a pé até o local do ritual, mas há também familiares, amigos e apoiadores de diferentes classes sociais que se deslocaram de bairros distantes para apreciar a festa. Algumas pessoas observam tudo das varandas ou sacadas de suas casas de dois andares ou da entrada de “puxadinhos”, mas sem abrir os portões. Tão diverso quanto o público, são suas formas de participar do evento: há desde pessoas um tanto inexpressivas, que permanecem com os braços cruzados quase o tempo todo; outras que apenas movem timidamente a cabeça ao acompanhar alguma música ou a fim de ter uma melhor visão do ritual; até aquelas que aplaudem energicamente ao fim de cada toada, e se balançam sem parar, por vezes rindo e tentando aprender os passos. Algumas crianças invadem o local de apresentação para dançar ou subir nos bichos, outras correm

destes em direção aos seus pais, soltam prolongados gritos de medo e, com tal reação, despertam risos na plateia.

De modo geral, a integração entre o público e brincantes oscila bastante, mas ficam notoriamente mais conectados em momentos específicos que parecem dissolver estruturas e fronteiras, como na liminaridade das lutas e das mortes, na interação com os bichos, na comunhão pelo vinho ritualmente compartilhado ou no embalo das músicas mais aceleradas, que conseguem invadir até os corpos que estavam se demonstrando apáticos. Muitos sujeitos começam a bater os pés e balançar a cabeça de maneira parecida. A impressão é que os movimentos se sucedem involuntariamente, tomando conta aos poucos de todo o coletivo.

Assim como no Boi Ceará, a abertura musical aqui também se faz com a canção: “Senhora da Conceição/ Minha mãe, minha Rainha/ Dá-me a tua proteção/ Minha querida Madrinha/ Hoje o Boi Juventude / Vem te homenagear/ Na Matança do Boi/ A festa vai começar”. A abertura é bem gradativa. Inicialmente a canção é entoada por um dos músicos, sem acompanhamento instrumental e sem dança. Depois os versos são cantados novamente, desta vez, com batucadas lentas e tímidos passos de algumas “figurinhas”. A plateia aplaude.

Grande parte dos brincantes já está posicionada em seus lugares no terreiro, mas os Cordões e a Corte aguardam o momento exato de realizar a passagem para esse espaço, junto aos artefatos dos bichos, próximos à linha de “entrada”. Esta palavra é sinalizada no chão com letras em tinta preta, que fazem as vezes de uma soleira, uma passagem ideal e material que permite ingressar em um novo mundo (GENNEP, 1977).

**Figura 12 - Soleira para o espaço ritual**



Soleira para o espaço de performance, antes do início da Matança. Foto: Leo Silva, 19/01/2019.

Mestre Ciro faz mais uma fala ritual para lembrar que a música foi composta por um dos brincantes, à época Capitão, que “fez pra minha mãe em vida, que minha mãe já pra morrer, chamou ele e disse... Eu dizia que se minha mãe morrer, eu acabo com o Boi. Então, minha mãe tinha pedido a ele que não deixasse acabar com o Boi Juventude.” Em seguida, pede a confirmação do brincante ali presente, que filmava esse momento com seu celular e lhe responde positivamente com a cabeça.

O atual Capitão logo puxa uma música de tradição para que entrem os Cordões: “Entramos, entramos em jardim de flor (bis)/Por Nossa Senhora e Nosso Senhor (bis)/Entramos, entramos com muita alegria (bis)/Vamos festejar a Jesus e Maria (bis)/ Nós somos soldados de dois batalhão (bis)/ De costa ou de frente, joelho no chão (bis)/ Nós somos soldados que vêm guerrear (bis) Com armas na mão pra morrer ou matar (bis)”. Eles já entram dançando, e ao mesmo tempo, caminham constantemente em direção aos seus respectivos líderes, o Cordão Vermelho ao Vaqueiro, e o Azul, ao Capitão. Assim como os demais brincantes, os galantes dançam esta música sempre com os braços para trás, com uma das mãos segurando a outra pelo pulso. A diferença é que enquanto os outros dão um passo à frente, recuam e repetem o ciclo, os galantes avançam até alcançar a posição usual nas laterais para, então, dançar exatamente como os outros.

Após a entrada dos cordões, ocorre bem brevemente a coroação do Rei. Ele recebe de um convidado da plateia uma coroa cheia de *glitter* cor de ouro e pedrarias, e do Mestre,

uma espada cintilante. Senta-se ao trono, uma cadeira de madeira coberta com TNT amarelo, combinando com seus trajes em cetim dourado. Acomodado entre a Rainha e a Princesa, ambas com longos vestidos rodados em cetim rosa, o Rei ergue a espada por cerca de dois minutos, enquanto Capitão e Vaqueiro cantam versos que enfatizam toda essa luminosidade, comumente associada à força e ao poder: “Meu Rei, sua coroa brilha/ E a sua espada reluz / Meu rei, ó majestade/ Abençoado seja o claro dessa luz”.

Com isso, finalmente todos os personagens estão posicionados. Sucedem-se várias músicas de abertura que pedem proteção ou permissão para que a brincadeira aconteça ou que falam sobre a purificação do local para a entrada de certos personagens. O som funciona como um “marcador de descontinuidade com a normalidade” (LEACH, 2000), colaborando para a suspensão do cotidiano. Só depois de muitos cantos e batuques, parece começar efetivamente a brincadeira do Boi, como se fosse uma festa dentro da outra. Depois da música cantada para o Rei, imediatamente o Capitão emenda um diálogo com o Vaqueiro que marca esse início efetivo e anuncia o Boi:

Capitão: Eu sou o Capitão que brinco perfeitamente/ Eu vivo a honra dessa casa e dos três Reis do Oriente.

Vaqueiro: Boa noite, distinta plateia. Boa noite, seu Capitão.

Capitão: Boa noite, Vaqueiro!

Vaqueiro: Eu sou um Vaqueiro véio/ que venho lá do Sertão./ E trago Boi Juventude/ Pra apresentar à multidão/ Esse garrote que eu falo/ Faz até medo falar/ Tem um letreiro na testa/Que agora eu vou contar/ Ele é o Boi primeiro do lugar/ Começando da Marinha a Barra do Ceará/ E peço permissão meu Capitão/ pra esse garrote aqui brincar.

Capitão: Tem permissão, Vaqueiro!

Assim, o Vaqueiro puxa mais uma música de tradição de conteúdo preparatório, que reforça o ritual de varrimento, capaz de criar um espaço purificado para a brincadeira: “Ô, varre o terreiro, com vassoura de algodão/a barra do boi é branca/não pode arrastar no chão”. Essa é uma das canções mais animadas, acompanhadas de pisadas vigorosas dos brincantes e viradas aceleradas. É também durante ela que os cordões se aproximam, antes separados por uma ala inteira de figurinhas. O Cordão Azul se desloca dançando até a lateral onde baila o Cordão Vermelho, para ficarem frente à frente, galante a galante, com os corpos bem próximos, numa espécie de batalha de dança. Muitas vezes, encaram uns aos outros, enquanto continuam a fazer os mesmos giros e as pisadas dantes, mas dessa vez os movimentos são cada vez mais espelhados e acelerados.

Embora o diálogo e a toada acima anunciem a entrada do boi, ela só acontecerá depois de muitos outros quadros cênicos e bailes. O que logo ocorre, com a mesma energia e passos semelhantes, é mais uma sucessão de músicas, algumas delas “não-tradicionais”. São

composições recentes de alguns brincantes, criadas em cima das melodias de tradição. As chamadas músicas de tradição são aboios, canções de partilha do boi, “abrição de porta”, despedida, embates náuticos, elogio ao boi e ao vaqueiro, além de apropriações de pontos cantados. Nas letras novas, predominam características particulares - inexistentes ou menos comuns nas tradicionais -, tais como:

- finalidade didática explícita nas canções, elaboradas principalmente para os ensaios com novos integrantes, que podem aprender sobre a brincadeira ao ouvir e ao cantar sobre sua sequência, seus personagens, seus ritmos, etc.
- elogio a algum brincante (não ao personagem), com a afirmação de suas habilidades como músico ou dançarino ou de sua beleza física, a fim de estimular seu melhor desempenho ou sua adesão ao grupo;
- autoelogio ao grupo e enaltecimento da brincadeira, o que passa pela constante menção à palavra “cultura” e pela expressão da unidade do grupo por meio de referências a situações que o diferenciariam dos demais, como a chegada à Brasília, na qual teriam sido pioneiros – o que é disputado e questionado pelo grupo adversário;
- referências às belezas naturais do Grande Pirambu;
- inspiração em fragmentos do cotidiano do grupo, como conversas.

Obviamente, tais características podem se misturar, como ocorre na música que vem logo após a toada de varrimento do terreiro: “É no balanço da rede/ É no balanço do mar/ Vem Boi Juventude cantar/A brincadeira começa/você vai balançar/Na batida do boi/ A cultura festejar (...) Mas cantando comigo /E dançando também/ A paixão pelo boi logo vem”. Segundo o compositor, a ideia surgiu a partir de um simples episódio, quando chegou à sede do Boi e encontrou alguns brincantes deitados em redes após o almoço, e resolveu acordá-los da sesta com a canção acima, improvisada na hora. Ao fazer isso, aproveitou para destacar o nome do grupo e trouxe também os temas recorrentes do mar e da cultura.

A próxima canção puxada pelo Capitão foi composta durante uma viagem do Boi Juventude a Brasília e é claramente de autoelogio ao grupo, que aqui também busca se diferenciar de outros mais apoiados e financiados, assim como alfinetar os poderosos: “O dia raiou/ com muita atitude/ Nós fomos os primeiros/ a chegar em Brasília/Com Boi Juventude (...) Não usamos terno nem gravata/ Só a consciência no lugar/ Só queremos mostrar pra essa gente/ O verdadeiro sentido que há/ Pois a força do Boi Juventude/ Não se vende, nem pode comprar”.

Enquanto isso, Zé Ciro estava se caracterizando como Palhaço Carrapeta para encenar a comédia prometida no início. É uma montagem simples e de baixo custo que ele faz muito rapidamente. Retorna com o rosto parcialmente pintado de branco, num formato parecido com o de uma caveira, com um nariz de palhaço desenhado com a mesma tinta branca e usa uma roupa colorida - mas não muito -, onde predominam o laranja e o branco. Veste uma camisa de gola, com listras coloridas horizontais, além de calças largas e estampadas, com suspensórios. Nos pés, traz a mesma sandália de couro usada como Vaqueiro. Ele começa o quadro pedindo permissão ao Capitão para dançar samba de gafeira, este permite e traz da plateia uma das filhas de Zé Ciro para fazer seu par na “comédia da dor”. A personagem fala de um jeito sensual e usa uma roupa vermelha, *top* e saia curta e rodada de cetim. A comédia consiste numa dança que é interrompida diversas vezes em razão de uma dor que a moça sente e que vai subindo aos poucos, dos pés em direção à virilha. Ela diz que a dor só passa com um beijo do Palhaço, que sempre resiste e faz graças com o local a ser beijado, mas acaba por atender o pedido. Quando ela dá o primeiro grito, com a dor ainda no pé, a resposta do Carrapeta é bastante sintomática da internalização do preconceito pelo local de habitação: “Tu acha que eu vou beijar o pé duma menina dessas do Pirambu?”. Porém, ele demonstra maior relutância na hora da dor na virilha, momento em que o público ri bastante. O mesmo ocorre no final, quando o Palhaço é que sente a dor. Quando a moça pergunta onde ela deve lhe beijar, ele responde: “Na boca do carburador!” e, num movimento brusco, segura a cabeça dela e encosta o rosto nas nádegas dele. O público ri, sobretudo nos momentos em que o rosto dos personagens se aproxima dos centros considerados contaminados do “baixo corporal”, e também durante as ações de proposital exagero, como na gargalhada grave, alta, prolongada e debochada do Carrapeta, nos seus escandalosos berros de dor ao final e nos gritos agudos e bastante demorados da moça que faz seu par - cujo nome da personagem não é dito. Embora a comédia possa parecer uma quebra na brincadeira do Boi, ela apresenta continuidades fundamentais com o conjunto da festa como a ênfase nas aberturas corporais e o recurso ao exagero, características do realismo grotesco<sup>110</sup>, e ainda a centralidade da dança. Importa destacar que o bailar da dupla é quase um espetáculo à parte na comédia, no sentido de que não é mero prelúdio para o riso, mas revela o preparo e a

---

110 O realismo grotesco em Bakhtin (2013) é uma concepção estética popular e uma forma carnalizada de representação, que se caracteriza pela hipérbole, pela liberação, pelo riso festivo, pelo rebaixamento do que é ideal ou elevado, pelo corpo em devir, aberto para o outro e para a dissolução de fronteiras e identidades. Destacam-se imagens do baixo corporal, como os genitais, e os processos que colocam em contato exterior e interior como comer, beber, excretar, parir, sangrar, etc. É comum também a mistura de formas animais e humanas, criação de monstros, etc., e a degradação vista como necessária à regeneração.

habilidade dos dançarinos, que chegam a dançar apenas unidos pelas testas, com os corpos afastados e os braços soltos.

Depois da comédia, que dura apenas seis minutos, são puxadas algumas músicas antes de começar a entrada dos bichos, chamados pelo Vaqueiro, um por vez. Cantando, ele pede licença aos brincantes e a ala central logo se desfaz e se divide entre as duas laterais, para que entre o primeiro animal, a Ema. Após sua saída, vêm a Burrinha, o Bode e o Jaraguá. Cada um tem sua própria música e seu quadro cênico individual, no qual dançam por todo o terreiro e também invadem a plateia e, por fim, se retiram dando o lugar ao próximo entremeio. Tradicionalmente, os bichos eram mortos ao pé do mourão depois de suas danças, e havia diálogos entre o Vaqueiro, o Capitão e a Corte sobre a morte de cada animal. Mas com a redução do tempo, manteve-se apenas a morte do Boi e as ações decorrentes dessa ruptura.

Após a saída do Jaraguá - personagem fantástico, um pássaro gigante que segundo brincantes representa a fome e a seca – chega a vez do esperado Boi Juventude, como reforçam alguns versos entoados nesse momento pelo Capitão e pelo cantor da banda: “Não fique triste/ Se consola, meu amor/Tenha paciência/ Boi Juventude aqui chegou”. Mas o Boi só entra no terreiro no meio da canção seguinte puxada pelo Vaqueiro: “A mesa já tá pronta/ Para quem quiser jogar/ Tem grupo, tem centena/ tem dezena e tem milhar (bis)/ Meu pai nunca foi vaqueiro, mas amansou Boi Juventude (bis) /Com metro e meio de corda/ trouxe o garrote ao mourão/ Mas como sou filho dele/ Sigo no mesmo rojão/ Eeeeeeeê!” A essa altura da música, ele solta um prolongado grito, sincronizado com o giro que o Boi faz em torno de si próprio, como se estivesse dançando apenas sobre as patas de trás. Para que o Boi fique o maior e o mais alto possível, o Miolo gira de pé e com os braços erguidos dentro da carcaça. Ele faz continência para o público e para a Corte e busca demonstrar nobreza e elegância, com meneios de cabeça e com um esvoaçar que abre bastante sua barra em rodopios habilidosos, no centro do terreiro. Embora o Miolo seja o mesmo, sua performance aqui é bem diferente de quando está debaixo dos outros bichos, que remetem mais a graciosidade, ingenuidade ou ainda à ousadia ou à malandragem: eles brincam de importunar o público até mesmo esfregando o traseiro nos espectadores, enquanto o Boi, no máximo, ameaça com os chifres.

A meu ver, a menção ao jogo de azar colada, na música, ao enlace e ao amansamento do boi, corrobora a ideia do jogo arriscado entre o vaqueiro e o animal, como coloquei no capítulo 1, em aproximação com os jogos do pescador em alto mar. O jogo com o boi é encenado também na dança. Nesse quadro, ela que já é jogada (com o objetivo de mostrar que se dança bem), consiste na representação lúdica deste outro jogo, absorvente e

mais próximo do *jogo obscuro* (SCHECHNER, 2012), onde tanto o boi quanto o homem podem morrer. O autor afirma que:

A recompensa e a emoção dos jogos obscuros envolvem tudo, desde o risco físico à invenção de novas identidades e à motivação do eu interior para a comunhão com o Outro. Existe algo de extremamente libertador nesse tipo de jogo. Nos jogos obscuros, algumas vezes, até mesmo os jogadores não tem certeza se estão ou não jogando. O que começa com um gesto de bravura, pode facilmente sair do controle. Muitas pessoas já morreram em ousadias similares (SCHECHNER, 2012, p.127).

O par boi-vaqueiro dança e luta a um só tempo, com movimentos ritmados que sugerem ataques, esquivas, fugas, perda e recuperação de equilíbrio. De vez em quando, a dupla executa os mesmos passos que os demais brincantes fazem nas fileiras laterais. Apesar do peso do artefato, que segundo brincantes possui cerca de vinte quilos, o Miolo consegue acompanhar a velocidade dos outros integrantes com bastante desenvoltura. Um filho do Mestre e um batuqueiro se revezam debaixo do Boi.

Embora desde a comédia, a performance do Mestre tenha se destacado com sua participação mais enérgica, cantando e dançando ao mesmo tempo, é só com a entrada dos bichos que ele parece efetivamente incorporar o Vaqueiro, ao interagir com os animais no amplo espaço deixado pela abertura da ala das figurinhas. Ele, que estava quase sempre próximo do seu Cordão, agora circula mais livremente e aproveita bem o espaço, quase como quem ocupa um território conquistado. Além disso, sem deixar de cantar e dançar, passa a gesticular bastante. Sobretudo, faz movimentos de abertura e crescimento, que sugerem energia e poder: bate no peito, estende os braços para o alto e para os lados, fica na ponta dos pés, dá passos mais largos. O Capitão que, até então parecia dominar a festa, por vezes orientando o início e a parada de certas ações do Mestre, fica mais próximo dos Cordões e deixa o centro para o Boi e o Vaqueiro. Ao considerar a totalidade do evento, percebe-se que a condução é alternada entre Capitão e Vaqueiro, dividida e disputada em alguns momentos, por exemplo, com advertências ambíguas trocadas entre eles, que deixam transparecer a mistura dos *status* de dentro e de fora da brincadeira.

Durante toda essa luta, a mesma música sobre jogo de azar é cantada, tocada e dançada numa aceleração crescente, que se encaminha para o clímax. Enquanto o Vaqueiro vai buscar atrás do Castelo a corda para laçar o boi, o Capitão dá continuidade à música. Quando o Vaqueiro retorna, o Boi, que dançava no centro, percebe a corda e tenta fugir por entre a plateia. Mas o homem logo laça o bicho e o puxa de volta para o terreiro. Eles continuam a fazer movimentos de luta como anteriormente, pois o Boi resiste ao enlace e

investe os chifres contra o Vaqueiro, que dança, corre, pula, se abaixa e se afasta esquivando-se do animal, sem jamais deixar de puxar a corda.

Ao conseguir finalmente trazer o Boi de volta ao centro, o protagonista enfia o facão no pescoço do animal, o que faz com que ele pare de se mexer. O Vaqueiro, então, realiza a sangria, recolhendo o vinho que escorre da abertura logo abaixo da cabeça empalhada. Agachado dentro do Boi morto, um segundo Miolo (um dos batuqueiros que costuma revezar essa função com os primeiros galantes, filhos do Mestre) inclina o garrafão de vinho para que o Vaqueiro o recolha numa bacia e distribua em copos descartáveis. Esses objetos são rapidamente trazidos ao palco pela esposa de um dos filhos do Zé Ciro. Durante a sangria, o Capitão continua a puxar toadas: “Ê Boi do canavial (bis)/ Amolece as ponta pro teu general (bis)/ Ê boi, pisa no chão maneiro (bis)/ Amolece as ponta que eu sou teu vaqueiro (bis)”.

Depois que o Miolo sai debaixo do artefato com o garrafão, o Vaqueiro tira a corda do pescoço do Boi e começa a arrancar seu couro com violência, com o facão. O revestimento de pelúcia é retirado por inteiro e colocado sobre seus ombros, como uma espécie de troféu. O Boi é deixado no chão, com a esponja exposta. O animal morto é retirado de cena pelos galantes do Cordão Vermelho, a pedido do Vaqueiro. Enquanto isso, Zé Ciro fica de pé, parado por alguns minutos com a pelúcia no ombro esquerdo e seu longo facão na mão direita, que chega a encostar no chão. Ao lado do mourão, com essa postura imponente e séria, ele encara diferentes pontos da plateia e posa para câmeras. Tal performance de poder, exibida ao cobrir-se parcialmente com a pele do Boi, lembra a magia por contágio referida por Frazer (1982), como se a essência do Boi fosse comunicada por uma parte de seu corpo ao Vaqueiro que, assim, pode se apropriar da força e da resistência do animal. Isso remete tanto ao uso gibão de couro como símbolo de potência e distinção no Sertão (para além da função prática), quanto à expressão de dignidade, bravura e liberdade associada à pele de touro em mitos de Orixás.<sup>111</sup>

---

111 Como no mito de Iansã, que ao recuperar sua pele de touro perdida e cobrir-se com ela, retoma extraordinariamente suas forças.

**Figura 13 - Mestre Zé Ciro**

Mestre Ciro, em frente ao mourão, canta música de partilha do Boi, após arrancar o couro do bicho. Foto: Wesley Farpa, 19/01/2019.

Em seguida, sem sair do local, a seriedade dá lugar à descontração: O Mestre puxa uma canção de partilha do Boi, muito comum em reisados de Boi “de interior”: “(...) E a tripa cagada, é da mulher casada/ E a tripa mais fina, é dessa menina /E a tripa gaiteira, é da mulher solteira/ E o par de chifre, eu dou pro Seu Chico /E o par de oi, dou pros caraô”. O Capitão e os demais brincantes respondem em coro “assim mermo é”, entre os versos. Enquanto a música alude à partilha do corpo, ocorre a comunhão por meio do “sangue”, num alegre rito de agregação e comensalidade. Em alguma medida, todos os que recebem os copos se tornam cúmplices do Vaqueiro na morte do Boi. Ao aceitar o vinho, é como se as pessoas estivessem assumindo sua torcida pela vitória do Vaqueiro e de seu Cordão Vermelho que, em última instância, representam a luta do bem contra o mal, Deus contra o Diabo, dominados contra dominadores. Pode-se dizer que a aniquilação do animal “deixava atrás de si uma matéria sagrada, a qual servia (...) para desdobrar os efeitos úteis do sacrifício.” (MAUSS, 2005, p. 41).

De repente, como se não soubesse de nada, o Capitão pergunta por que o Vaqueiro matou o boi e começa um diálogo:

-Capitão, como você viu, estava dançando com ele, lancei ele e ele quis me chifrar, partir para cima de mim. Eu fiquei com raiva, matei o Boi Juventude e tirei o couro dele para fazer um gibão. Eu vou sair da fazenda e vou morar na cidade.

-Eu vou lhe levar até o Rei. Teje preso, e vamos até ele.

Assim, caminham até a Corte. O Capitão com sua espada parece tanger o Vaqueiro como a um Boi. Ao chegar lá, o acusado dá ao Rei a mesma explicação, e pede perdão, mas o que ouve é:

-Você não será perdoado. Você matou o Boi Juventude, o meu boi mais estimado! Ainda teve a audácia de arrancar o couro. Prendam o Vaqueiro agora!

O Vaqueiro se volta, então, para o Capitão:

-Eu sei que você tem vontade de me matar, mas eu tenho o meu Cordão Vermelho.

- Eu não tenho vontade de lhe matar, não.

- Tem, Capitão, há muitos anos. Mas como Deus diz, aquele que é o primeiro pode ser o último. (...) Eu vou falar uma coisa aqui.

Nesse instante, ele recita a letra de uma música do compositor baiano Gordurinha (1922-1969), chamada “Uma prece para um homem sem Deus”, que se adequa muito bem à dimensão trágica do ritual e aos pólos que o organizam, como mar e sertão, fome e fortuna, guerra e paz. O Mestre recita o texto abaixo, que tem pequenas modificações em relação à canção original, exceto a interrupção final.

Meu Deus,  
Por que é que nesta terra  
Pedem paz e fazem guerra  
E fazem guerra pela paz?

Meu Deus,  
Por que é que o homem age  
Sempre em nome da coragem  
E apunhala só por trás?

A fortuna correndo atrás  
De quem já tem dinheiro  
E o faminto se foge da fome  
Ela vai atrás

Oh, meu Deus, o sertão está seco  
Só chove na praia  
O oceano está cheio d'água  
Não precisa mais

Tanta gente com a reza na boca  
E o ódio no peito  
[Mestre interrompe aqui]

A essa altura da música, ele improvisa sem rima: “Mas eu não vou cruzar meus braço diante de uma dificuldade que eu tenho na vida. Porque o maior homem que viveu na Terra, morreu com os braço aberto, nosso Pai Celestial. Pois que dê início à luta!”

Nesse momento, o Cordão Vermelho aparece com camisas brancas. Enquanto os combatentes pegam suas espadas (lado Azul) e facões (lado Vermelho), o vocalista começa uma canção mais lenta e calma, tanto pela forma quanto pelo conteúdo, chamada “Serenos da Madrugada”. Os cordões avançam simultaneamente para o meio do local de apresentação, e começam a lutar, dançando. As espadas e os facões entram em choque de modo bem semelhante ao jogo de espadas de Reisados de Congo. Muitos movimentos complicados e acrobáticos são exibidos nesse momento, pois ao mesmo tempo em que ocorre uma luta de “faz-de-conta”, há uma disputa “real” entre os dois lados pelo título de melhor Cordão, e ainda entre os galantes do mesmo lado. Isso porque é possível subir na hierarquia dos Cordões mudando de posição ou patente, do quinto ao primeiro posto, o que é decidido pelo Mestre. O avanço ocorre conforme a habilidade que se mostra na performance, mas também de acordo com o compromisso, participação nos ensaios e fatores mais subjetivos e aleatórios.

A música anterior é bruscamente substituída por outra em tudo oposta: é bem acelerada e fala sobre uma “guerra no mar”. Com ela, os cordões se desalinham, diferentes duplas rivais se formam e lutam utilizando todo o espaço da apresentação. A canção fica cada vez mais rápida, até que os galantes azuis, todos ao mesmo tempo, derrubam seus adversários. Com isso, são estourados os pequenos sacos plásticos com suco artificial de morango escondidos sob as roupas das vítimas. O líquido mancha quase inteiramente suas camisas brancas, que foram vestidas especialmente para que esse instante seja mais realista. Os galantes vitoriosos riem, debocham dos vermelhos ou lambem as espadas sujas de sangue, em gestos que parecem mostrar como, com a evolução do embate e a aceleração da música, a obrigação de lutar transforma-se no prazer de matar e na vilania mais escancarada.

Ao fim da luta, o Capitão, em tom de deboche, diz com sorriso na voz: “Palmas pro Cordão Vermelho MORTO!”. O Vaqueiro intervém: “Mais ou menos”, enquanto o público aplaude e solta assovios barulhentos. O Vaqueiro busca justificar a derrota ao explicar que ele e seus ajudantes não são acostumados a matar, mas usam o facão principalmente para “cortar mato, mameleiro, cipó”. Enfatiza que o Capitão é que gosta mesmo de muito derramamento de sangue. Durante essas falas, o Cordão Azul arrasta as vítimas dispersas pelo chão para o pé do mourão, em torno do qual são reunidas de modo que parecem formar uma flor. Os corpos são arrastados por cima do sangue que o Boi havia derramado parcialmente, o que suja ainda mais os vermelhos, ao mesmo tempo em que espalha o líquido deixando o

cenário mais sangrento. Enquanto fazem isso, os brincantes obviamente se divertem, especialmente os galantes azuis que se aproveitam para dar palmadas nos “mortos” e dificultar a atuação do Cordão Vermelho, que tenta permanecer estático e conter os risos, em meio às provocações e brincadeiras dos outros.

Em seguida, a mesma canção sobre “a guerra no mar” é puxada pela banda, e começa a luta entre o Vaqueiro, que também veste uma camisa branca nesta cena, e o Capitão, que retira sua imponente capa azul, ficando assim totalmente de branco - camisa, calça, quepe e sapato. O enfrentamento é mais breve que o anterior: depois de algumas poucas batidas entre as armas, o Capitão, de repente, agarra o Vaqueiro pela camisa e o joga no chão, transpassando seu peito com a espada, ao que este reage com um grito demorado e sofrido. O Capitão sai de cena como um guerreiro vitorioso, com a brancura de seu traje bastante manchada pelo sangue alheio. Com o queixo erguido, o olhar lançado de cima para baixo e o andar firme, atravessa o terreiro e vai buscar os microfones ao lado do Castelo. Vale lembrar que essa postura corporal não é muito diferente da que este e muitos outros jovens exibem no cotidiano ao caminhar pelas ruas do Grande Pirambu. Trata-se de mais um instante em que o personagem mimetiza parcialmente o que o ator já é ou faz na “realidade”.

O mesmo ocorre com a esposa de Zé Ciro que, a todo momento, apoia a apresentação, reposiciona as crianças que constantemente se afastam dos seus lugares ou traz água para os dançarinos. Ela interpreta apenas nessa breve parte, a companheira do Vaqueiro: dirige-se até ele, abaixa-se ao lado do corpo agonizante e abre um diálogo cantado de forma penosa, cheio de lamento, com vozes embargadas e trêmulas, especialmente a do Vaqueiro, que entoa cada palavra de modo arrastado e sôfrego.

Esposa do Vaqueiro: O que tem pobre Vaqueiro/ Deitado nesse frio chão (bis)  
 Vaqueiro: Foi uma grande espadada/Que me deu o Capitão/ Quem encontrar um lenço branco/ Por favor, entregue a mamãezinha/E a espadada foi tão grande/Que eu não julgo a escapar.

Em Matanças anteriores, ela fez a cena caracterizada como a Cigana, que também se depara com a vítima e se sensibiliza com o que vê. Naquele ano, a indumentária não teria ficado pronta a tempo para a apresentação, por isso ela vestia blusa e bermuda como no cotidiano. Mas segundo brincantes, tratava-se da mesma figura: quem chora pelo Vaqueiro é a Esposa (personagem), que também é a Cigana. Aqui, a história do Vaqueiro lembra a de São Sebastião, que depois de torturado por soldados romanos, também seria encontrado por uma mulher, que teria se comovido e cuidado de suas feridas. Nesse quadro, o Vaqueiro está resistindo à morte, como o Santo na primeira tentativa de assassinato que sofreu e à qual

sobreviveu para a surpresa de todos, após ser crivado de flechas e amarrado numa árvore ou poste, por soldados do Imperador Diocleciano (MARGUTTI, 2003)<sup>112</sup>.

A seguir, o Capitão canta: “Vaqueiro de chapéu de couro/Barbicacho de correia/Quantas carreiras deu hoje?/Quantos bois botou na peia?” E emenda: “Xô, xô, xô, Juruana /Chama os Caboclo da Ilha, ó Romana”. Com esse som, os cinco índios logo aparecem para levantar a vítima. A chefe deles amarra o homem no mourão e o deixa preso em agonia.

O Capitão puxa: “Imperador cobre o palácio de luto/ Mas ó que dor, mas ó que dor no coração (...)”. As músicas puxadas pela dupla principal constantemente guiam a ação dos demais brincantes. Por essa canção, os intérpretes da família real entendem que é hora de sair do Palácio. Caminham até o mourão e se ajoelham diante do Vaqueiro agonizante. Princesa, Rainha e Rei, respectivamente, entoam os mesmos versos: “Choro, choro pela despedida/ Que eu quero, que eu quero me retirar”. A cada um, o Vaqueiro responde, cantando que não chore. Por fim, o Rei, pesaroso, deixa aos pés daquele que foi seu melhor Vaqueiro, o gibão que este havia tirado para lutar.

O Capitão não se comove com a cena e volta a provocar a vítima: “Você matou o Boi Juventude, fez o que fez... E agora, você vai recorrer a quem, Vaqueiro?” Assim que os “patrões” se afastam, o Vaqueiro diz: “No céu, eu tenho Deus por mim, e aqui na terra tenho São Sebastião”. Ele, então grita duas vezes: “Me valhei-me, meu São Sebastião!”. Imediatamente, a cortina do Palácio se abre, e São Sebastião desce para o terreiro deslizando por um trilho de madeira. Ele está amarrado num mourão como o Vaqueiro. Nesse momento, o Vaqueiro consegue se libertar das cordas, ao mesmo tempo em que o Cordão Vermelho ressuscita. Todos juntos correm para o Santo e se ajoelham a seus pés. Fogos de artifício tomam conta do céu, enquanto os brincantes gritam “Viva São Sebastião!”, “Salve São Sebastião!” e outras frases que não se pode compreender devido ao barulho dos fogos, das conversas e porque muitos brincantes, eufóricos, falam rapidamente e ao mesmo tempo, alguns utilizando microfones em alto volume.

A banda, que esteve o tempo todo um tanto ofuscada visualmente, sai do canto do terreiro e vai para o centro. O Cordão Vermelho começa a formar uma ciranda em torno dos

---

112 Segundo Margutti (2003), “Em fins do século III, Sebastião foi nomeado comandante de uma das companhias da guarda pretoriana, a tropa de elite dos imperadores romanos. Quando a notícia de sua conversão ao cristianismo se espalhou, o Imperador Diocleciano que duvidava da possibilidade de um homem servir ao mesmo tempo a Cristo e a César, exigiu que Sebastião renunciasse à sua fé ou enfrentasse um pelotão de arqueiros. Mas o jovem comandante permaneceu fiel à sua religião, e por isso foi amarrado num poste, crivado de flechas e abandonado para morrer. Milagrosamente, ele sobreviveu.” (p.66). Todavia, após seu retorno, foi espancado até a morte por ordem do Imperador.

batuqueiros, que tocam canções com versos alusivos a essa dança, como “Cirandeiro, cirandeiro ó/ A pedra do teu anel/ Brilha mais do que o sol” ou “Vou cirandar/Até o sol raiar”. Alguns brincantes exaustos sentam-se nas cadeiras que o público começa a desocupar, mas a maioria deles participa da ciranda e consegue torná-la ainda maior, ao trazer pessoas da plateia pelas mãos. Aqueles que ficam de fora desse crescente espiral, fotografam a dança, pedem para tirar fotos com São Sebastião ou com o Vaqueiro, conversam, se abraçam, cumprimentam conhecidos encontrados entre o público e parabenizam os brincantes, sobretudo Mestre.

### *3.1.2.3 Pós-performance*

Com o fim da ciranda, os brincantes se dispersam: alguns vão embora cedo, outros ficam bebendo vinho sentados nas cadeiras de plástico, e há ainda aqueles que de imediato já começam a empilhar os assentos esvaziados, desmontar o cenário e guardar o material na casa-sede. Um dos brincantes diz enfaticamente que “a pior parte” é desfazer o cenário, o que outros logo confirmam: reclamam que é “muito mais trabalhoso” e pedem a colaboração daqueles que já estão descansando. Nem sempre esses pedidos são atendidos, o que gera breves conflitos.

Apesar de ser considerada mais difícil, a desmontagem curiosamente é realizada bem mais depressa que a montagem. Muitos estão visivelmente exaustos, ofegantes e banhados de suor, mas o cansaço parece paradoxalmente estimular a agilidade, uma vez que desejam se livrar o quanto antes daquela etapa para finalmente comemorar a “missão cumprida”.

Devido à pressa, um dos brincantes acaba rasgando, sem querer, uma parte do tecido das colunas do castelo. Tão logo isso é percebido por outros brincantes, propositalmente eles tentam dilacerar o pano, numa atitude semelhante à prática tradicional de quebrar o Boi, rasgar seu revestimento ou queimar o artefato após a apresentação. Mestre Zé Pio costuma ressaltar que deixou a prática principalmente por conta do risco de incêndio e dos problemas que a fumaça pode trazer à saúde. Já Mestre Ciro, no dia anterior à festa, havia comentado que “antigamente” o Boi era feito com materiais mais baratos, mas que hoje para fazer um Boi novo, seria necessária uma quantia em torno de dois mil reais. Segundo ele, é por esse motivo que não se destrói mais o bicho. Todavia, este Mestre considera indispensável ao menos aludir a tal etapa, ao retirar violentamente o couro (pelúcia) do boi.

No que concerne aos elementos do cenário, esse possível início de descarga emocional é interrompido, porque alguns integrantes se opõem à destruição. Aqueles que acabam por ceder à censura, ainda argumentam que o dinheiro recentemente recebido via edital deve ser gasto mesmo com materiais novos e que aqueles apetrechos já foram muito usados. Além do potencial catártico, a destruição marca mais profundamente o encerramento de um ciclo e impõe a necessidade de renovação para o seguinte.

Os últimos materiais a serem recolhidos são os artefatos dos bichos. Isso porque as crianças, tanto do grupo como da vizinhança, não cansam de brincar com eles. Revezam-se constantemente como miolo dos animais, gritam e correm umas atrás das outras e, às vezes, aterrorizam os menores que chegam a chorar. Quando o pai de uma menina explica que, por baixo do pano do Jaraguá, há apenas um menino que se mexe, o medo rapidamente some, as lágrimas cessam, e a pequena se entrega toda contente ao faz-de-conta: aos risos, corre e “finge” estar apavorada.

Infelizmente, naquela ocasião, há um outro tipo de medo que não é tão fácil assim de cessar e que é reiteradamente comentado por alguns jovens e adultos: “o medo de bala”. Chama a atenção as inúmeras vezes em que se fala sobre medo, violência, facções e polícia. Enquanto bebem vinho sentados, conversam num tom bastante pesaroso sobre os riscos de voltar para casa tarde. Lamentam que mesmo os ditos “cidadãos”, ou seja, aqueles que não são “envolvidos”, podem ter seus passos vigiados ou limitados pelos “patrões” de facções que dominam diferentes áreas de Fortaleza. Um dos brincantes comenta, por exemplo, que quem se muda para um bairro dominado por uma facção diferente daquela do bairro anterior, às vezes, não pode mais retornar nem mesmo para fazer visitas aos parentes e amigos. Especialmente meninos adolescentes e homens jovens são alvos de ameaças ou, no mínimo, discriminações e desconfianças, o que faz com que se sintam constantemente vigiados, tanto por agentes da criminalidade, quanto do Estado, basicamente policiais. Um brincante resume a sensação de viver assim, comparando a vida na favela a um famoso *reality show*: “É pior que BBB<sup>113</sup>. Muito pior.” A comparação faz sentido porque quase todas as movimentações são registradas visualmente por um monitorar difuso que os moradores chamam de “filmar”. Todavia, o controle é exercido de modo radicalmente diferente, sobretudo porque há aqui, além da “filmagem”, a possibilidade de punição fatal, inclusive por engano. Vivem sob uma observação constante, inescapável, e por vezes, perturbadora, que remete ao mecanismo de saber e de poder do panóptico, analisado por Foucault (2004).

113 BBB é a sigla de *Big Brother Brasil*, um *reality show* criado na Holanda, que se espalhou por vários países. Consiste no confinamento de um pequeno grupo de pessoas dentro de uma casa, onde são filmados 24 horas por dia por diversas câmeras, em todos os cômodos.

Nesse aspecto, o envolvimento com atividades artístico-culturais pode realmente proporcionar uma vida de maior liberdade e tranquilidade, com uma observação e uma vigilância menos intensas e menor possibilidade de morte violenta, uma vez que se atribui quase que automaticamente uma identidade de “cidadão” ou não-envolvido aos brincantes e outros artistas das comunidades. E mais: eles não são “cidadãos” apenas na acepção corriqueira de estudantes ou trabalhadores comuns, que não representariam perigo; mais que isso, são sujeitos “considerados”, que conquistaram o respeito dos diversos segmentos da “comunidade” pelo trabalho cultural desenvolvido ao longo dos anos. Um integrante do Juventude que coordena outros grupos culturais destaca com orgulho que ele não só é respeitado, como também obedecido por seus ex-brincantes, embora lamente o fato de que não conseguiu “salvá-los” e que muitos são “envolvidos” hoje com o tráfico de drogas ou armas:

Muitos morreram, mataram. Hoje são traficante. Eu tenho foto deles bem pequeninim, tocando, dançando. Hoje são tudo traficante, não deu pra mim salvar. Mas eles me respeitam muito. Se eu disser, assim é assim, se eu disser assado, é assado. Mas eu queria mais ainda. Eu queria que tivessem dentro (informação verbal)<sup>114</sup>.

Durante as conversas após a Matança, outro jovem do grupo comenta, sem mencionar detalhes, que já escapou de situações de alto risco exatamente por ser conhecido e reconhecido como “guerreiro” e como agente cultural, visto por algumas pessoas, em certo sentido, como um “salvador”. Na ocasião, ele teria escutado, num misto de ameaça e de elogio: “Tu tem sorte, porque todo mundo gosta de tu, todo mundo sabe que tu é guerreiro, que tu gosta de fazer evento e agitar a favela.”<sup>115</sup>

A seriedade, o pesar e o tom de voz mais baixo e ressentido dessas conversas contrastam com a alegria, o excesso e a sensualidade, que com uma frequência muito maior tomam conta desses mesmos brincantes. Eufóricos, soltam “vaias cearenses”, dançam *funk*, fazem rodas de samba – mostrando que a divisão entre popular massivo e tradicional é questionável. Se, no pré-performance, é nítida certa divisão sexual do trabalho, já no pós-performance ocorre que mulheres e homens dançam e bebem juntos com bastante liberdade, sem nenhuma repreensão perceptível aos modos de agir e de falar por conta de expectativas sociais relacionadas a padrões de gênero. Atitudes, conversas e gestos mais licenciosos não se restringem aos homens. À exceção das crianças e de uns poucos adultos, quase não se dorme

---

114 Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 29 de junho de 2018.

115 Fala reconstruída no dia seguinte, pela minha memória, o mais próximo possível daquilo que ouvi.

naquela madrugada. Mesmo depois de entrarem em casa, continuam a beber vinho e a comentar sobre a festa, na verdade, a prolongando.

Apesar de ter resistido a trazer aqui a questão do medo pela possibilidade de corroborar visões conservadoras e reducionistas sobre as favelas, o trabalho de campo me mostrou insistentemente que, embora o medo seja de fato alimentado e inflado pelas mídias policiais, ele estava ali presente de modo notório até numa ocasião festiva - e, em parte, exatamente por conta dessa ênfase midiática. Ele permeou a brincadeira, em diferentes medidas, do pré ao pós-performance, desde a indecisão do Mestre sobre fazê-la ou não naquele contexto até a preocupação em recortar o ritual para que as pessoas pudessem voltar cedo e com mais tranquilidade para suas casas.

Diante de todas essas questões, não se pode concluir mecanicamente que o envolvimento com o crime e com a arte popular sejam diametralmente opostos, como se um necessariamente excluísse o outro. Todo sujeito assume papéis e identidades múltiplos e situacionais. Mas é preciso considerar que há fatos cotidianos como os trazidos acima, que ajudam a fundamentar o reiterado discurso da “salvação” pela cultura popular, da perspectiva dos próprios brincantes. Eles elaboram conclusões e reforçam crenças a partir de suas trajetórias e de experiências vividas na pele. Assim, não se trata de mera reprodução de um discurso civilizador e disciplinador oficial, apesar de essa visão ser situacionalmente apropriada pelos brincantes, pois eles sabem que a brincadeira popular é ambigualmente marginalizada e frequentemente sua “valorização” só é obtida através do apelo para benefícios voltados para algo fora dela e que seja capaz de a tornar mais ou menos instrumental, como a segurança pública ou o turismo. Essa busca de instrumentalização de uma prática lúdica tem a ver também com o próprio preconceito ocidental contra o jogo em geral. Como lembra Schechner (2012):

De Platão aos puritanos, o lúdico tem sido considerado frívolo, desimportante e até mesmo pecaminoso. Jogar é uma grande distração que desvia as pessoas do trabalho, que é o “verdadeiro negócio” da vida. Platão queria banir os jogadores, especialmente os poetas, dramaturgos e atores, de sua República ideal. Para o nosso espanto, ele quase conseguiu. Dos adultos, espera-se que joguem apenas durante o “tempo livre” (do trabalho), em lugares designados especialmente para isso, e de acordo com regras bem definidas previamente. (p.118).

Soma-se tal preconceito à estigmatização dos elementos afro-ameríndios da festa, bem como da pobreza, dos traços étnicos e do local de origem ou moradia dos brincantes. O resultado é uma brincadeira constituída por múltiplas margens e que durante muito tempo foi classificada como prática de “vadios”, perturbadores da ordem e dignos de prisão. O ranço

permanece, mas na atualidade ganha força a identificação – por vezes, ambígua – como “artistas”, “mestres”, “guerreiros” e “heróis”, reforçada por Estado, universidades, movimentos sociais, mídias, etc.

Isso proporciona para muitos brincantes uma condição relativamente privilegiada em relação a outros jovens da comunidade, pela elaboração de uma identidade que, certamente, não é alcançada em um único evento, mas performada em cada um deles, e normalmente tem o início de sua construção bem demarcado por uma apresentação específica, que possuiu um caráter quase epifânico para determinado brincante. Como vimos no segundo capítulo, mesmo sem o objetivo de serem rituais de passagem, certas performances realizam transformações permanentes, a depender de como são experienciadas por cada brincante. A partir dessa passagem, é mais propício que se sustente um conjunto de processos de identificação, que passam pela construção relacional de autoestima, carisma e de vínculos afetivos na comunidade.

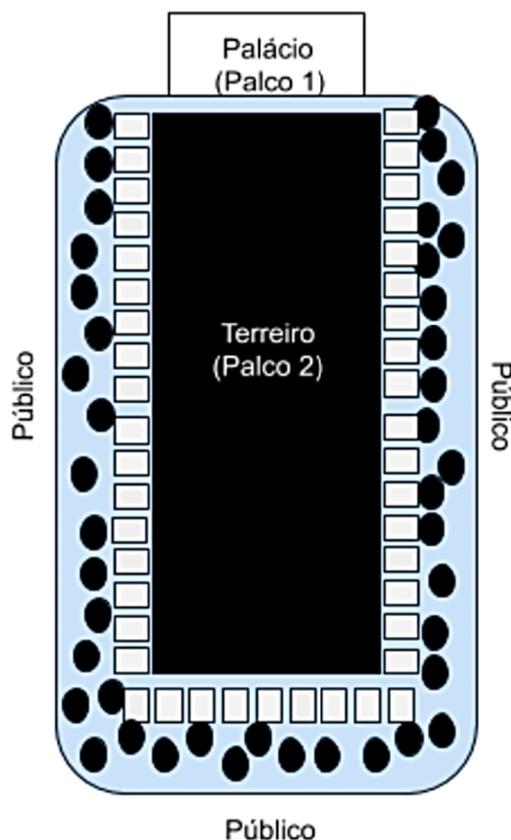
Uma vez que a identidade sempre se constrói na relação com o outro, o contato com uma maior diversidade de outros, que lançam olhares bem diferentes daqueles fiscalizadores e até ameaçadores, será um aspecto fundamental na positivação das identidades dos brincantes. Pessoas do público, assim como as próprias câmeras nos eventos, projetam outros olhares, que legitimam, prestigiam e estimulam o grupo. Ali são produzidas, por meio de câmeras profissionais e por numerosos celulares do público imagens digitais que são publicizadas na Internet e dão maior visibilidade ao grupo, mas sobretudo são construídas memórias, imagens mentais e sociais positivadas dos brincantes. Os *performers* não estão diante de olhares que vigiam ou simplesmente captam: são olhares que co-constroem aquilo que olham e completam a experiência transformativa da performance, fazendo com que ela ressoe indefinidamente tanto no cotidiano quanto nas páginas da Internet, num pós-performance sem fim previsto.

### ***3.1.3 Espacialidade, poder e liberdade: rupturas e continuidades com a vida cotidiana***

A disposição espacial geral do evento lembra o formato dos circos: é uma fusão das configurações típicas de equipamentos teatrais convencionais e daquelas próprias dos círculos rituais. Temos uma parte dos espectadores sentada de frente para o palco. Nada mais comum. Todavia, essa oposição é atenuada, ou mesmo desfeita, por um grande espaço intermediário, onde ocorre a maior parte da brincadeira, inclusive a encenação dos sacrifícios. É em torno desse local, repleto de brincantes e ações rituais, que se forma outra parte do

público: são pessoas que assistem sentadas ou de pé à apresentação e, unidas, quase fecham um quadrado mágico em volta do “terreiro”. No entanto, tal continuidade é quebrada ou “impedida” de se completar pela presença do Palácio.

**Figura 14 - Público e palcos**



O desenho sugere as relações de oposição e continuidade mencionadas no texto. Os círculos pretos representam pessoas de pé; os quadrados brancos, as pessoas acomodadas nas cadeiras. Fonte: Elaboração da autora.

Essa mistura faz com que a potência do sagrado, que nunca é fixa em um ritual, torne-se ainda mais móvel, nesse contexto. É verdade que podemos pensar aquele palco como o lugar mais sagrado, o que é um padrão recorrente em diversos tipos de ritual, desde coroações até sacrifícios sangrentos, como coloca Leach (2000). Todo palco é separado e, frequentemente, também se destaca por ser elevado<sup>116</sup> e sugerir ligação com o céu, como ocorre na Matança com o palco 1 (cf. figura 14). Aqui, além disso, ele se diferencia do terreiro porque seu uso é mais restrito, destinado a poucos personagens e a ações mais específicas. No Boi Juventude, apenas São Sebastião passa por esse palco, que é mais como um bastidor. Nele, não ocorrem danças, comédias ou lutas, mesmo no Boi Ceará. Estas têm

<sup>116</sup> Pode parecer óbvio dizer que um palco é elevado, mas palco aqui é tomado em seu sentido amplo, o que não pode deixar de incluir a parte baixa, o terreiro, por ser um lugar de performance, exibição diante de um público, encenação e demonstração simbólica de sacrifício.

lugar somente no terreiro, no palco desadornado e praticamente sem cenário (apenas uma pequena árvore ou um poste com galhos amarrados nele, cheios de folhas), onde o escuro do asfalto ou o tom terroso do calçadão contrastam com as roupas coloridas e reluzentes dos brincantes e enfatiza ainda mais os atores e sua performance. É para as ações desenvolvidas neste segundo palco que a atenção do público se voltará durante quase toda a brincadeira.

Enquanto isso, às portas do Palácio, três atores acomodados em tronos (cadeiras simples de plástico cobertas normalmente com TNT azul e amarelo) representam a Rainha, o Rei e a Princesa, como vimos na descrição. Ali permanece a família real durante a maior parte do tempo, quase sempre estática e mimetizada com a imagem de fundo de um castelo - impressa em um grande *banner*, no Boi Ceará, ou construída cenograficamente, no caso do Boi Juventude. A não-movimentação da Corte também é performática: o silêncio observador sugere fiscalização dos súditos, a postura impõe respeito, os olhares lançados de cima para baixo atualizam a superioridade e a autoridade. Mas estes personagens só terão atenção relevante da audiência em momentos pontuais, quando predominam na brincadeira certos elementos mais sérios, religiosos ou trágicos. Ainda assim, tais elementos tomam lugar no terreiro, que passa a se comunicar com esse palco, que ora é o Palácio, ora parece ser o próprio Céu, como veremos posteriormente.

Na maior parte do ritual, a potência do sagrado se irradia de outros pontos, localizados no palco baixo, no asfalto ou no calçadão transformados em terreiro, não tanto pela preparação e demarcação física, como pela própria performance ritual. Ela cria um espaço-tempo liminar, aberto a muitas possibilidades de comunicação com/do sagrado, especialmente pela dimensão sacrificial do jogo. Mas o fato de a encenação dos sacrifícios (Vaqueiro, Boi e Cordão Vermelho) radicalizar a liminaridade da brincadeira e fazer com que sua sacralidade transite especialmente entre essas figuras, não significa que o restante do folguedo, em seus aspectos mais claramente lúdicos<sup>117</sup>, seja completamente profano ou sem seriedade. Como coloca Turner (2015), assim como Huizinga (2012), apoiado em Platão, brincadeira e jogo não se opõem à seriedade, já que podem até ultrapassá-la, alcançando o nível do sagrado.

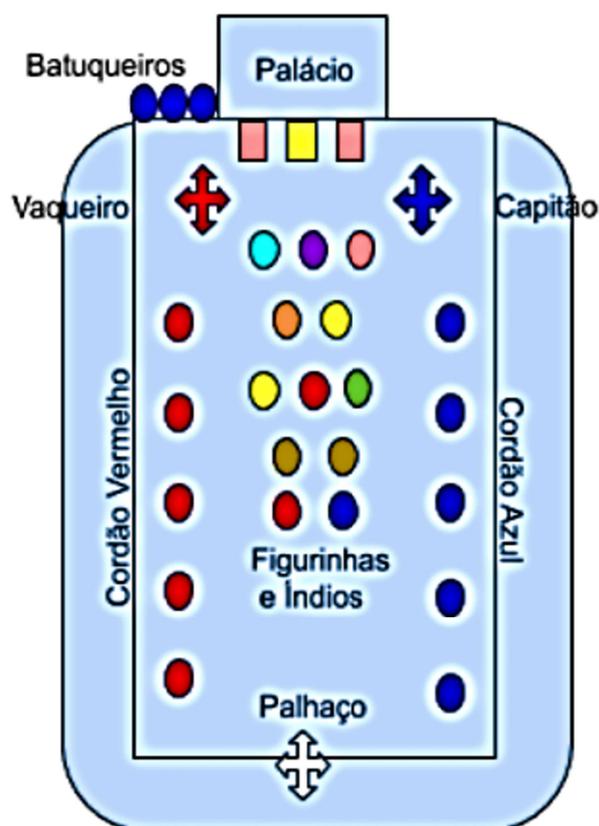
A organização espacial dos brincantes se alterna várias vezes, mas dá forma basicamente a duas estruturas. A primeira delas (figura 15) é a configuração de entrada, que dura a maior parte da brincadeira: entre as laterais ocupadas pelos cordões vermelho e azul, opostos espacial e semanticamente, dançam também os demais brincantes, voltados para a

---

117 Há ludicidade também na encenação do sacrifício, na própria *transportação* (SCHECHNER, 2012) que ela requer.

plateia acomodada nas cadeiras ou para o Palácio. No Boi Ceará, a partir do centro do terreiro, em que Índias ou Índios comandam a dança das figurinhas, acompanhadas pelo Indiozinho, dispõem-se em fileiras Balizas, Princesinhas, Vaqueirinho, Vassalo, Rei, Rainha e Princesa. Em ambos os grupos, essa forma geral é retomada diversas vezes (mas sem a família real), especialmente nos momentos em que a música e a dança ocorrem de modo mais desvinculado do enredo da narrativa encenada. No Boi Juventude, a ala das figurinhas fica voltada para o Palácio, e não para o público. Além disso, a dança dessa ala não é puxada por uma dupla de índios mais velhos (adultos ou adolescentes), pois estes ficam na parte final do bloco, e as crianças não conseguem vê-los.

**Figura 15 - Disposições espaciais dos brincantes**



Principais disposições espaciais dos brincantes, com destaque para as cores dos trajes e para os diferentes tipos de movimentação, conforme a legenda abaixo. Fonte: Elaboração da autora.

Legenda:



Movimentação livre, alto grau de espontaneidade e voluntariedade. Quase sempre em pé, andando ou dançando, em diferentes direções. (Vaqueiro, Capitão e Palhaço)



Movimentação pouco frequente pela dança, predomina o repouso. Quase sempre sentados. (Rei, Rainha e Princesa)



Movimentação intensa pela dança previamente coreografada, trânsito bastante restrito. Quase sempre em pé, apenas dançando - ou tocando, no caso dos músicos. (Demais brincantes: cordões, figurinhas, índios e batuqueiros)

A segunda estrutura é muito semelhante, com a diferença de que se abre o espaço central para dar lugar aos entremeios dos bichos e a ações diversas dramáticas e cômicas. À exceção da realeza e dos músicos, que quase nunca não mudam de lugar, os demais brincantes saem do centro e se colocam nas laterais em contiguidade com os cordões, geralmente sem quebrá-los, organizando-se a partir de uma das suas extremidades.

Todas as personagens que possuem uma potência sagrada mais elevada no ritual se destacam dos demais brincantes de duas principais maneiras: tanto possuem uma mobilidade diferenciada no espaço dos palcos (e, às vezes, até da plateia), quanto portam objetos que simbolizam poder e funcionam como extensões dos seus corpos. Alguns desses objetos constituem ameaças físicas e/ou simbolizam poder de vida e morte no contexto da performance: são armas, como as espadas do Rei e do Capitão; as lanças do Vaqueiro e da Chefe dos Índios, no Boi Ceará; ou ainda o facão do Vaqueiro e o produto do uso dessa arma, o couro do Boi imponentemente carregado sobre os ombros do Vaqueiro, no Juventude. Outros somente marcam distinção, como é o caso da coroa, especialmente a do Rei, do cocar das Índias e Índios, do quepe do Capitão ou das capas do Rei e do Capitão. E ainda há o próprio microfone, que circula principalmente entre os que podem falar, dando destaque àqueles que têm mais “voz e vez” no grupo.

Vale ressaltar que, embora as armas geralmente tenham, no enredo, uma função prática e material, elas se assemelham a cetros tanto visualmente quanto no modo como são imponentemente portadas. O Mestre Zé Pio, inclusive, costuma carregar sua lança, sempre de modo muito solene, até mesmo em eventos nos quais ele não realiza a brincadeira, mas apenas fala sobre ela e, no máximo, canta alguns trechos de música. Estes são verdadeiros rituais de reforço ou separação, tipicamente formais, que

(...) guardam uma relação direta com as rotinas do mundo cotidiano. Assim, por exemplo, um general é sempre um general; apenas acontece que, num determinado momento estabelecido pelo grupo, ele usa as vestes, condecorações e armas correspondentes ao seu posto de identidade. Reforça-se o posto que existe e que pode estar, em virtude de outras rotinas e sistema de posições, submerso. O chamado ritual de separação é justamente esse momento onde é destacado o papel de general e são inibidos todos os outros. (DAMATTA, 1983, p.61)

A lança, o suntuoso gibão enfeitado com pedrarias, o chapéu com longas fitas vermelhas e azuis são símbolos de distinção que parecem mais próprios do Mestre que do Vaqueiro, como o próprio Zé Pio sugere, referindo-se a seus trajes e adereços: “Quando eu tô assim, eu sou o Mestre Zé Pio da cultura popular”. Essa diferenciação entre sua pessoa

“comum” que guardaria um Mestre dentro si, e o próprio Mestre que vem à tona em determinados momentos, é enfatizada por ele em todos os tipos de evento. Não é raro encontrar outros brincantes que fazem algo semelhante, não necessariamente ao microfone, como Zé Pio, mas na própria vida cotidiana. Vale lembrar que tal indumentária também é elemento de distinção entre os irmãos. Mestre Ciro, além de não portar lança, usa trajes bem mais simples, como seu irmão costumava usar: uma roupa vermelha de cetim que representa o gibão e um chapéu de couro sem fitas.

Nas Matanças dos dois grupos, o Mestre/Vaqueiro canta e sempre anda livremente entre os brincantes que, ao contrário, devem repousar ou dançar em suas posições fixas, previamente definidas. Mas há exceções importantes, que podem se movimentar até mais livremente que o Mestre. Muitas vezes, é o caso do Capitão, para quem o Vaqueiro sempre pede permissão para encenar certos quadros. Mas essa liberdade é principalmente característica dos bichos e dos personagens cômicos, como o Careta Anastácio ou os Palhaços. Os palhaços não são os mesmos todos os anos: pode ser o Carrapeta, o Mateus, o Doutor. Esse Doutor-Palhaço, quase sempre presente no Boi Ceará, anda livremente até mesmo entre a plateia, cumprimentando as pessoas, fumando cachimbo e “fazendo graças” com quem quer que seja. O personagem, além de usar maquiagem branca, lembrando a característica máscara dos palhaços, também se veste todo de branco, desde a calça e o paletó até o chapéu panamá, tal qual Zé Pilintra. Este último é uma entidade de luz associada à malandragem na umbanda, onde também é considerado uma espécie de mediador, que transita entre lados adversários - como faz o Doutor-Palhaço no ritual do Boi. Pode-se dizer que o personagem funde Zé Pilintra com o palhaço Mateus (mais comum no Reisado, onde mascara o rosto com negrume, mas às vezes, é o Palhaço dos Bois de praia) e ainda, de modo satírico, com o *Doutor* (no sentido restrito de médico, como aparece em algumas versões tentando salvar o Boi, sem sucesso).

A liberdade de movimentação e de atuação desse personagem híbrido está diretamente vinculada a seu descomprometimento com as autoridades e sua posição liminar em relação aos dois lados opostos na brincadeira. Como coloca Magnani (2003), o palhaço, de modo geral,

(...) pelos nomes que ostenta, pelas roupas que veste, pelos gestos, falas e traços que o caracterizam - sugere a falta de compromisso com qualquer estilo de vida, ideais, instituições ou objetivos. Aparece como um ser absolutamente deslocado, ridículo, ingênuo, impossível de ser levado a sério. Personagem ambígua por excelência, adquire forma e valor em situações concretas, como o coringa do baralho; é esse seu descomprometimento, sua aparente ingenuidade, no entanto que lhe dão o poder que tem, como o bufão do rei: pode zombar de tudo e de todos, impunemente. (...) É ele

que põe em ridículo a todos, desmascarando tanto o clown, o poder, santos, cultos, religiões. (MAGNANI, 2003, p.91-92).

Assim, em meio à narrativa dramática centrada no Vaqueiro, pela qual são enaltecidos valores mais “sérios” como luta, sofrimento e justiça, insere-se a comicidade do palhaço e a malandragem de Zé Pilintra, que, combinadas, relativizam aquele enaltecimento, aliviam a tensão do conflito e desestabilizam o que está posto como absoluto e verdadeiro. Por essa fusão de figuras que, separadas já trazem em si mesmas o sagrado imbricado ao profano, ocorre uma potencialização dessa característica bem como novas “misturas”: de elegância e desajeitamento, esperteza e “aparente ingenuidade”, etc.

Isso tudo torna o personagem cômico poderoso por conta de uma *liminaridade* que se aproxima daquela do Vaqueiro, mas também se afasta de modo importante dela. Enquanto a posição liminar do Vaqueiro é quase trágica, marcada pelo sofrimento e o coloca entre a vida e a morte, a liminaridade dos Palhaços é obviamente mais próxima daquela da loucura e da comédia. Como afirma Huizinga, “a categoria do cômico está estreitamente ligada à da loucura, ao mesmo tempo no sentido mais elevado e mais baixo do termo” (HUIZINGA, 2012, p.9). Por diferentes maneiras, manifesta-se em ambos o “poder dos fracos” (TURNER, 1974), o que aproxima seus *status* e torna o embate verbal entre eles mais “absorvente”.

Também é preciso destacar a Índia Chefe e o Capitão que, além de falarem e cantarem ao microfone - e, talvez, exatamente por isso - também possuem uma mobilidade relevante no espaço do terreiro. Tais prerrogativas são duas diferenças fundamentais em relação aos demais brincantes, sobretudo porque a atividade de cantar possui uma importância muito especial na performance desse grupo, que parece superar aquela da própria dança.

Obviamente, não se trata de uma causalidade direta (talento -> *status* -> papéis principais). Mas as relações cotidianas e as habilidades mais valorizadas pelo Mestre colaboram para dar uma configuração específica à performance que, por sua vez, também as modifica. Aliás, muito da performance e da identidade de cada grupo será definida pela percepção de seu líder sobre o que é ser Mestre, o que é tradição, da maneira que ele considera mais correta de fazer o ritual e dos elementos vistos como mais importantes.

No que se refere à mobilidade, no sentido amplo de movimentação e trânsito, e à improvisação, podemos perceber que, são basicamente essas figuras mais destacadas, que terão um maior grau de liberdade e voluntariedade. O Vaqueiro, o Capitão e o Palhaço, indicados no desenho pela cruz com setas (cf. figura 15), andam constantemente em qualquer direção que desejarem, assim como dançam em qualquer posição no terreiro. Eles dão

preferência às posições mais ao centro ou próximas do Palácio, e à circulação constante. Raramente, alinham-se aos outros brincantes nas laterais do terreiro. Suas danças podem até mesmo ser iniciadas e finalizadas ou interrompidas em momentos diferentes dos demais brincantes, que seguem muito mais rigorosamente a coreografia prevista, bem como a divisão previamente fixada do tempo e do espaço. A importância diferenciada dessas figuras também se mostrava na divisão usualmente feita entre os três, segundo relato de Zé Ciro, do dinheiro obtido com os ingressos, quando faziam apresentações em espaços fechados, como em quintais de residências.

Os brincantes representados graficamente por círculos quase nunca transitam no espaço do ritual e quando o fazem, esta alteração de arranjo não é livre, mas obrigatória e planejada. Por exemplo, na festa de 2017 do Boi Ceará, exatamente após quarenta e cinco minutos de apresentação, tal qual num jogo de futebol que, com a mudança para o segundo tempo faz os jogadores trocarem de lado no campo, a Chefe dos Índios sinaliza com as mãos para que os Cordões troquem de lado no terreiro - e os galantes o fazem sem parar de dançar.

Pela própria estrutura dicotômica do jogo, onde o Capitão é o líder do Cordão Azul e, o Vaqueiro, do Cordão Vermelho, esses dois atores acabam por ter posições espaciais e de poder mais próximas no ritual, em ambos os Bois. Embora, nos bastidores, o “Vaqueiro” tome todas as decisões mais importantes, como que elementos vão resumir a brincadeira numa apresentação mais curta, quando serão os ensaios, ou acerca da entrada e até da saída de brincantes no grupo, muitas sugestões dos brincantes que fazem o Capitão, o Miolo (e a Chefe dos Índios, no caso do Boi Ceará) são mais facilmente acolhidas, revelando certa homologia entre o ritual e a estrutura hierárquica dos grupos.

Embora certamente não haja uma exata correspondência entre o jogo de poder dentro e fora do ritual, eles são intimamente relacionados. Isso se revela de maneira importante no fato de o Capitão, em todos os grupos, quase sempre ser interpretado por alguém de fora da família do Mestre, que forma a grande maioria dos seus brincantes. Expressa-se de modo ainda mais profundo na liderança cotidiana de quem “faz” o Vaqueiro, e parece se fundamentar tanto em fatores mais “externos” à brincadeira, como a classificação de Mestre (oficial ou não), o fato de ser proprietário da sede (são suas próprias residências), como pelo seu protagonismo na história, na qual o Vaqueiro se encontra, na maior parte dela, numa condição liminar, na qual transita entre “mocinho” e “bandido”, forte e fraco, trabalhador exemplar e empregado traidor, mas acaba definitivamente como o grande herói, que aparentemente é ressuscitado por São Sebastião. Essa resistência ou salvação do Vaqueiro

apresenta importantes semelhanças com um dos acontecimentos pessoais narrados pelo Mestre Zé Pio em uma entrevista, o que aproxima ainda mais o dentro e o fora da brincadeira:

Tô com 17 anos que saí de casa morto, fui bater no Frotinha do Antônio Bezerra. Eu sei que naquela hora, aquele homem do mocotó pra frente, que esse homem o povo crente é todo tempo na boca com ele... Então nessa hora aquele bicho do mocotó pra frente queria me levar, mas Jesus chegou, olhou pra ele e disse: “Te afasta desse homem que esse homem me pertence, eu vou *renascer* ele de novo, se ele tornar a fazer o que ele vinha fazendo, aí você pega ele, leve ele e faça dele o que você quiser”. Então é por isso que hoje estou agradecendo a Deus, estou comprometido com Deus. (ROCHA, 2012).

Vale lembrar que o episódio acima aconteceu num período em que Zé Pio havia parado de brincar de Boi por muitos anos. É justamente a essa pausa que o Mestre atribui o seu sofrimento na época e o abuso do álcool, percebidos por ele como castigos por não cumprir seu compromisso com o Boi. Esse entendimento de obrigação e punição ligadas ao ritual é bastante característico dos Bois maranhenses de Terreiro ou de Encantado, que são dedicados a entidades específicas<sup>118</sup>. Por exemplo, ao ler o relato da filha do responsável do Boi Liberdade, do Maranhão, encontramos muitas similitudes com o caso narrado por Zé Pio:

A partir do momento que esse Boi ficou de lado as coisas começaram a dar errado dentro da brincadeira porque ele é o Boi da casa, e o Boi da promessa, que é o Boi da obrigação, tem que estar pronto em primeiro lugar para as apresentações do período junino e, como já disse, ele foi deixado de lado... Então o velho adoeceu, teve as linhas de santo dele todas misturadas, porque quando ele teve o primeiro AVC (acidente cardíaco-vascular cerebral) lá no hospital, ele disse para minha irmã de criação: “eu não tenho mais jeito, minhas linhas estão todas cruzadas”. Ele sabia a que estava se referindo que era a parte dele, a obrigação de santo que ele abandonou. (...) A partir do momento que ele abandonou os pontos dele, que não vinha acender uma vela, porque essas obrigações são sérias e quem tem que cumprir é o dono, então foi outra falha dele (...). (AVELAR *apud* IPHAN, 2011, p. 86)<sup>119</sup>

O caso da hospitalização do Mestre do Boi Ceará e a interpretação que este faz dela são interessantes porque deixam ver que o heroísmo da trama do Boi e sua ideia geral de sofrimento, resistência e ressurreição não se reforçam somente pelo imaginário do heroísmo do Vaqueiro no Sertão ou pelo heroísmo dos “guardiães dos Bois e da cultura popular”, na retórica oficial repetida frequentemente pelo Mestre. Todos esses elementos se sobrepõem

118 Embora os Bois pesquisados em Fortaleza não sejam autoidentificados como Bois de terreiro, eles são profundamente marcados por essas origens. Segundo entrevistas com Oswald Barroso e alguns brincantes, no Grande Pirambu, a manifestação costumava ter uma parte mais sagrada nos terreiros e outra parte mais lúdica na rua, onde acontecia a brincadeira do Boi junto com as entidades.

119 Depoimento de Cláudia Avelar, no livro *Memória de Velhos*, citado pelo Dossiê de registro do IPHAN (2011): *Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão*.

também às histórias mais pessoais, a memórias de sofrimentos corporais e subjetivos e a construções identitárias de sujeitos específicos.

Mas, antes da salvação e da libertação do inimigo, seja ele o “homem de mocotó pra frente” (o Diabo) ou o Capitão, há um longo caminho a ser percorrido. No ritual, como veremos a seguir, é um percurso que conduz da polarização semântica à agonia, marcado também pela instabilidade da ludicidade agonística, onde o Vaqueiro disputa ora com o Capitão, ora com o Palhaço (quando este não é interpretado pelo próprio Mestre que também faz o Vaqueiro, como ocorreu na Matança aqui descrita) e com o próprio Boi, sempre brincando a sério.

### ***3.1.4 Antítese, agonística e agonia***

Como se pode perceber na brincadeira, há um jogo de cores, onde o azul e o vermelho se destacam, se misturam, mas principalmente se opõem. Representam como que dois princípios cósmicos opostos, cada um polariza e agrupa em torno de si diversos elementos da vida, na grande luta. Na Matança, o Vaqueiro após ser capturado, geralmente diz que ainda tem o Cordão Vermelho a seu favor, que vermelho é o sangue que corre em suas veias e que uma moça havia lhe dado uma fita vermelha como proteção. O Capitão retruca que a mesma moça lhe mostrou o Cruzeiro do Sul, e que por ele tem sua defesa no Cordão Azul. Não é uma divisão simples: se o azul às vezes parece ser a representação do mal e da opressão, também é associado pelos Mestres ao céu e ao manto de Maria, Santa considerada símbolo de misericórdia, pureza, perdão e intercessão. Simultaneamente, estes Mestres vinculam o vermelho ao manto de Jesus Cristo e à proteção.

Considerando aquilo que Turner (2005), inspirado em Sapir, chamou de “pólo sensorial” de significação dos símbolos, trata-se a princípio da oposição de características de cores primárias que aparecem ao próprio ato fisiológico de enxergar como contrárias: o vermelho, como cor quente, associada ao calor, ao fogo e ao sangue, e o azul como cor fria, associada à água, à pureza e ao céu. Mas ao lado desse pólo, que agrega significados ligados à dimensão natural, fisiológica ou às experiências universais e inconscientes, Turner coloca um outro que considera de maior interesse antropológico: o “pólo ideológico” ou normativo dos significados, que teria sido negligenciado por Sapir. Ao voltarmos nossa atenção para as para significados partilhados, aspectos estruturais e organizacionais condensados neste pólo, podemos perceber que tais cores representam grupos, categorias ou classes sociais, que não são apenas diferentes, mas também adversários em situações de conflito polarizado - como

fica cada vez mais claro com o avançar do jogo.

A oposição entre azul e vermelho, geralmente tomada como herança ibérica, não é exclusividade dos Bois, mas encontra-se em diversas brincadeiras populares como pastoris, cavalcadas e quermesses. Na Cavalcada, por exemplo, tais cores representam a luta entre cristãos, do lado azul, e mouros, do lado vermelho, este último sempre derrotado e convertido à religião católica, ao final da performance (MACEDO, 2008). Já no que se refere aos Bois, no contexto de Fortaleza, em algumas interpretações de brincantes, o Cordão Encarnado representaria cangaceiros, enquanto o Azul seria a polícia volante. A cor vermelha também remete às “antigas entradas de Gado, em que, entre os tangerinos, na rabeira do rebanho, ficava um vaqueiro com uma bandeira vermelha na mão” (BARROSO, 2013, p.100). Pode-se dizer também que este lado está ligado às “zonas vermelhas” habitadas por pessoas e práticas liminares, onde a cor simboliza “ao mesmo tempo, algo excitante e o comando ‘pare’.” (SCHECHNER, 2012, p.118). Endossando o que se pode inferir de modo mais óbvio pela observação do ritual, a maioria dos entrevistados percebe os galantes vermelhos como trabalhadores comuns, ajudantes do Vaqueiro, que lutam contra o batalhão azul de marinheiros, comandados por um Capitão a serviço do Rei. Este lado lembra outras manifestações populares, como o fandango, onde um Capitão (ou General) comanda os marinheiros.

**Figura 16 - Primeiro galante do Cordão Azul**



Foto: Leo Silva. 19/01/2019.

Vale lembrar que na Jacarecanga, bairro vizinho ao Pirambu e bastante elitizado até meados do século XX (CAVALCANTE, 2016), é onde encontramos a Escola de Aprendizes-Marinheiros do Ceará, uma antiga instituição da Marinha do Brasil, cujos membros são muitas vezes percebidos pelos pescadores das proximidades como trabalhadores do mar superiores, por conta da formação, dos equipamentos e da representação da legalidade e da oficialidade, enquanto, do outro lado, famílias de pescadores ou outros trabalhadores se encontravam ou ainda se encontram em uma situação irregular de ocupação dos terrenos de marinha<sup>120</sup>, bens da União, ou ainda de propriedades privadas. Outro ponto em que militares aparecem contrastivamente, de maneira muito diferente e mais radical, é no episódio do encarceramento dos sertanejos no campo de concentração que, como vimos, era rigidamente controlado por soldados. Ademais, o lado azul pode remontar à própria repressão policial que os brincantes sofriam, sendo impedidos de realizar a brincadeira. Na Matança, é o Capitão quem interrompe o alegre ritual de partilha, dá voz de prisão ao Vaqueiro e o conduz até o

<sup>120</sup> Terrenos de marinha, e não “da Marinha”. No entanto, a confusão é comum entre moradores, e reforça o contraste entre a oficialidade da instituição e a irregularidade de suas moradias. A entrega dos títulos de regularização fundiária das famílias do Vila do Mar ainda não foi concluída pela Prefeitura de Fortaleza.

Rei. Se hoje a repressão policial não barra a brincadeira, ela não deixa de ser vivida sob outras formas, como no constrangimento e na humilhação provocados cotidianamente por policiais militares que promovem violentos “baculejos” em abordagens aos jovens das periferias, como se queixaram alguns brincantes em conversas no dia da Matança.

Tais associações são coerentes com a configuração e a dinâmica da brincadeira, onde o Vaqueiro, o Boi e o Santo se aproximam, enquanto o Capitão e seu Cordão Azul formado por militares da Marinha, são separados e opostos ao Cordão Vermelho dos vaqueiros ajudantes, e se tornam seus verdadeiros rivais. Segundo alguns brincantes, os cordões inicialmente apenas dançavam: até os levantamentos dos anos 2000, apenas o Capitão enfrentava o Vaqueiro. Hoje a luta entre os cordões é um dos momentos mais dramatizados e valorizados (especialmente no Boi Juventude) e certamente ajuda a construir uma narrativa ainda mais polarizada sobre o Grande Pirambu, uma história contada por lutas e dramas sociais que alimentam continuamente o drama guerreiro do ritual, desde o encontro do sertão com o mar, do confronto dos “indesejáveis” com as autoridades, ou do Pirambu com “as Aldeotas”. Trata-se de uma alegoria capaz de articular passado e presente e integrar idealmente múltiplos territórios do aglomerado numa “grande comunidade”, demarcando pertencimento, exatamente ao ressaltar contrastes, lutas e dominações e ao evocar situações conflituosas que culminam em bipartições, ainda que não duradouras.

A oposição visual e espacial não expressa apenas *antítese*, com seus contrastes semânticos, mas também polariza desigualdades sociais e simboliza relações *agonísticas*, num jogo de luta, rivalidade e competição, onde sempre há atores vencedores e perdedores. Mas o resultado em vez de ser “determinado pela habilidade e/ou resistência dos jogadores” (SCHECHNER, 2012, p. 99), delinea-se mais pelo jogo teatral, com um fechamento previsto e ensaiado, mas também dependente da graça de santos e entidades. Não se pode esquecer que, após a festa, discute-se sobre o Cordão que teria performado melhor a dança, e assim, o resultado da “batalha de dança”, como chamam os brincantes, certamente pode diferir daquele previsto no roteiro para a luta armada.

Assim, há uma fusão de *competição, graça, faz-de-conta e vertigem*<sup>121</sup>. Esta

---

121 Retomando o trabalho de Roger Callois, Schechner (2012) coloca que frequentemente os *plays* combinam diferentes categorias do jogar, a saber: “1. *Agon* ou competição. Games em que há vencedores e perdedores. O resultado é determinado pela habilidade e/ou resistência dos jogadores. Exemplos: corridas, halterofilismo, xadrez. 2. *Alea* ou chance. Games em que o destino, a sorte ou a graça determina quem será o vencedor. Exemplos: jogo de dados, roleta. 3. *Mimicry* ou simulação. Jogar dentro de um mundo de faz de conta, imaginário ou ilusório. Exemplos: teatro, jogos infantis de faz de conta. 4. *Ilinx* ou vertigem. Jogar para induzir uma experiência ou estado da mente desorientados. Exemplos: spinning, montanha-russa, tomar um porre.” (p.99).

última é alcançada pela dança cheia de giros repetitivos e acelerados, sincronizados com o som de batuques retumbantes, e é experienciada também por alguns brincantes que consideram fundamental ingerir bebidas alcoólicas em quantidades consideráveis antes e/ou depois da Matança, dando continuidade ao jogo de transportação, mesmo após a performance do Boi. Apesar da combinação dessas categorias, pode-se identificar a predominância maior de cada uma delas em diferentes momentos do jogo.

O jogo de cores se refere a valores opostos que, embora também sejam aproximados e, às vezes, fundidos no ritual, como as próprias cores, não possuem a mesma importância: há valores vencedores, que prevalecem sobre os outros, ao final do jogo. Por exemplo, a superioridade “mundana”, mais associada no ritual às ideias de distinção, mando, dominação, poder de julgamento e punição, representada principalmente pela família real e pelo Capitão, é afirmada na chacina do Cordão Vermelho, na tortura e na morte do Vaqueiro. Mas, ao final, essa hegemonia é derrotada por uma outra, que o ritual faz vencedora e afirma como mais legítima e sagrada: a superioridade santa de São Sebastião. Esta luta contra aquela, dando continuidade ao jogo de oposições. Em vez de baseada na distinção, permite fácil identificação entre superior e inferior pela dor, vulnerabilidade e humanidade de São Sebastião. Em vez de abandono, punição e morte, traz vida, salvação, proteção, compaixão e recompensa o Vaqueiro com a ressurreição. Em vez de se expressar na exterioridade de trajes suntuosos, São Sebastião está vestido apenas com um pequeno tecido vermelho. O corpo quase nu e sangrando parece dizer que a superioridade do Santo, embora não seja mundana, é *humana*. Ela é interior, pessoal e transcendente, tudo ao mesmo tempo: está na perfeição e na excelência da alma e no sofrimento suportado *no* corpo.

A Matança não é apenas antitética e agonística, mas também é essencialmente “agonizante”, marcada pela liminaridade entre a vida e a morte e pela valorização ascética do sofrimento e do sacrifício, que paradoxalmente levam à liberdade. A agonia do Boi (babando no chão, “morre, não morre”, como diz Zé Pio) desencadeia uma luta que, apesar de lúdica, é um embate de agonia e morte, no drama. Outro ponto crucial, altamente dramatizado - ou “a melhor parte”, como considera o Mestre Zé Pio - não é exatamente a luta contra o Capitão, mas a “espadada” final e a agonia. O Vaqueiro sobrevive a essa luta mais por resistência ao sofrimento e pela fé do que por destreza no embate. Mas, apesar de ressuscitar ou sobreviver, o Vaqueiro é punido antes pelo que fez ao Boi e “paga na mesma moeda”, também agonizando, perfurado e preso ao mourão, como o animal e o próprio São Sebastião.

**Figura 17 - Imagem popular de São Sebastião**



Fonte: Página do Diário do Cariri (NETO, 2019).

**Figura 18 - Vaqueiro (Zé Pio)**



Vaqueiro (Zé Pio) agoniza, sangrando preso por cordas a uma árvore, como na difundida imagem de São Sebastião acima. Fonte: Willian Ferreira, 20/01/2018.

O catolicismo popular e a umbanda não estão presentes apenas no conteúdo e na intenção da performance (a depender do brincante), mas também nos modos de se transmitir suas mensagens, em sua própria poética não-canônica que, além de se utilizar de procedimentos cênicos que escapam ou mesmo se opõem ao teatro ortodoxo (cf. Barroso, 2013), opera apropriações e ressignificações de rituais religiosos<sup>122</sup> e de elementos visuais de imagens populares das “paredes de Santos” de lares católicos ou umbandistas.

No espaço da Corte, o único lugar onde o vermelho está ausente nos trajes (às vezes, encontra-se no revestimento do trono do Rei), é exatamente onde o Cordão Vermelho triunfará ao final, após sucessivas derrotas de seus galantes. Ali, juntam-se ao Vaqueiro e a São Sebastião, ambos vestidos de vermelho, além de sujos de “sangue” (talvez seja mais apropriado dizer “lavados de sangue”, pela purificação associada ao sangramento e ao sacrifício). No Boi Ceará, sobem no palco, são iluminados por uma luz vermelha e ocupam o lugar que foi exclusivo da realeza, durante quase todo o ritual. Como vimos, no Juventude, ocorre basicamente o mesmo, com a diferença de que São Sebastião é que desce do Palácio ao encontro de seus devotos. De todo modo, sempre o lado vermelho se junta ao Santo às portas do Palácio, onde antes era o centro do poder terreno.

O desfecho, talvez propositalmente nebuloso, não deixa claro se a aparição e o socorro de São Sebastião fizeram o Vaqueiro sobreviver aos ferimentos, ressuscitar ou ir para o Céu: repentinamente, ele se solta da árvore e vai para o palco. Há a possibilidade de uma cisão irreparável com a sociedade e integração em outra dimensão, o Reino dos Céus, junto a São Sebastião que, conforme a tradição católica, foi injustiçado, torturado e sofreu lentamente até à morte temporária ou quase-morte, como Jesus e o Vaqueiro. Mas como o palco também foi o lugar dos estruturalmente poderosos, essa ascensão do Vaqueiro do chão para o palco ou do mourão para o Palácio, pode ser também indicativa de uma ascensão social.

No contexto sócio-histórico em que provavelmente surgiu este folguedo e até o início do século XX, a possibilidade de ascensão social do vaqueiro estava claramente dada pelas condições objetivas. Uma vez que o seu pagamento era recebido em gado - e essa era a

---

122 Além dos nomes dos personagens e da caracterização destes pelas indumentárias e adereços, a própria performance, com seus aboiros, brados, lutas, certos movimentos de mãos e encenações de atividades cotidianas, também traz muitas semelhanças com rituais de incorporação de entidades da umbanda, mais ou menos correspondentes a figuras do Bumba meu boi, como caboclos de pena (Índios), caboclos boiadeiros (Vaqueiro e ajudantes), ciganos (Cigana), erês (figurinhas), guerreiros com espadas (Cordão Azul), etc. Elementos simbólicos centrais na Matança para São Sebastião, como o vinho e a árvore, também são fundamentais nas obrigações para Oxóssi, conforme relato de Mãe Júlia, em Pordeus (2002). Deve-se considerar ainda que muitas coincidências podem se relacionar com o fato de a própria umbanda se constituir a partir de figuras consideradas genuinamente brasileiras, como também ocorre no Bumba meu boi. Não à toa, tanto manifestações do Boi quanto da umbanda são compreendidas frequentemente como expressões do *mito das três raças*, integrador da brasilidade.

propriedade por excelência, diretamente vinculada às altas posições na estrutura - não era raro, como é hoje, que um vaqueiro se transformasse em um grande proprietário de gado<sup>123</sup>. Todavia, a ambiguidade do desfecho nos deixa sem saber ao certo se o vaqueiro teve a oportunidade de tentar uma vida diferente, adquirindo outra posição social, ou se foi para o Céu. Esta última possibilidade poderia mesmo apontar para um estado permanente de *liminaridade* a que os mais pobres poderiam se ver fadados, concluindo sua passagem para outra condição apenas com a morte, pois “a justiça de Deus tarda, mas não falha” e “os humilhados serão exaltados”. Como coloca Rodrigues (2004), com base em diferentes contribuições da literatura antropológica, na transição de um estado para outro,

(...) o que se deixa para trás nem sempre confere um sentido negativo à passagem, dependendo, é claro, da natureza do que se perde em relação ao que representa a nova situação. Via de regra, a passagem tem como fim, o nascimento em uma situação diferente, ou renascimento. Mesmo a morte, a passagem mais dolorosa, adquire sentido positivo quando por meio dela se obtém acesso ao mundo sobrenatural e ao princípio da vida. (RODRIGUES, 2004, p.221).

Se o Vaqueiro não foi devidamente reconhecido no Reino dos Homens, no Reino dos Céus, as posições podem ser invertidas - ao fim, os reis descem ou se afastam do Palácio para dar o lugar sagrado ao Vaqueiro. Todavia, as interpretações dos brincantes apontam mais frequentemente para a ressurreição do Vaqueiro ou para sua resistência aos ferimentos e a permanência terrena: alguns falam que na Matança, o Boi não deve ressuscitar, mas sim o Vaqueiro; outros mencionam uma “leve ressuscitação” e sugerem que o Vaqueiro estava agonizando, mas não havia morrido. Há ainda brincantes que interpretam a cena final com a presença de São Sebastião apenas como uma “ilusão” que o Vaqueiro teve antes de morrer, aproximando a Matança de uma antiutopia:

Na visão dele, ele tá vendo São Sebastião. Aí ele se desvencilha todim, corre pra São Sebastião, só que ali aquele é o último ato de vida dele. Aí ele quando corre, é como se ele tivesse vendo a imagem de São Sebastião, uma ilusão, alguma coisa assim. Ele corre, aí cai perto de São Sebastião. Aí ele morre. (...) Ele fala “valha-me São Sebastião, valha-me São Sebastião!”. (...) A pessoa num ato de quase morte, vê uma luz, outros vê uma forma de vida, de luz. É como se ele fosse ver isso. Ali ele tá entre a vida e a morte. No momento, em que ele se desvencilha, é a última ação de força e suspiro dele, né? Aí ele corre, valha-me São Sebastião, como se ele tivesse vendo a passagem da vida pra morte. (informação verbal)<sup>124</sup>

123 Segundo Caio Prado Jr. (1994), “o vaqueiro recebe assim, de uma só vez, um grande número de cabeças que bastam para ir-se estabelecer por conta própria. Fã-lo em terras que adquire, ou mais comumente, arrendando-as dos grandes senhores de sesmarias do sertão. Forma-se com isto um tipo de fazenda em mão de proprietários modestos, que habitam ordinariamente nas suas propriedades e participam inteiramente do trabalho e a vida do sertão” (p.124).

124 Entrevista oral concedida a mim por brincante do Boi Juventude, em 02 de janeiro de 2019.

Seja como for, a brincadeira do boi, ao deslocar hierarquias, inverter papéis sociais e romper com o cotidiano, ou mostrá-lo hiperbolicamente, dramatizando-o e ressignificando-o, possibilita que uma coletividade tenha uma outra visão de si mesma, para além da cultura da resignação, do sofrimento como destino, que está presente em alguns momentos do ritual, mas que é ali transformada, sublimada ou superada, ainda que momentaneamente. Ao mesmo tempo em que a performance do boi condensa valores sociais axiomáticos e pode colaborar para a conformação dos sujeitos aos costumes e ao ambiente externo, ela também cria novos valores e apresenta novas possibilidades e passa a ser cada vez mais associada à “resistência das periferias”. Essa ambiguidade, de confronto com o *outro* dominador ao mesmo tempo em que se opera a reprodução de hierarquias e valores conciliatórios, pode ser compreendida pelo caráter mimético e grotesco da brincadeira. Como afirma Els Lagrou (2006):

Tanto o riso provocado pelo caráter grotesco do outro imitado quanto a mimese imagética que se apropria da imagem do outro – às vezes, como na experiência visionária, entrando nela – são maneiras não de neutralizar o outro poderoso, mas de partilhar e se apropriar de parte de sua agência, aumentando dessa maneira a própria subjetividade do brincante. Esse é o secreto poder do humor: capturar o modo de conhecimento do outro, fazer e dizer o que de outro modo seria indizível, e dessa maneira se apropriar do modo de conhecimento e agência do outro sem se deixar englobar por ele. (LAGROU, 2006, p.76).

Além disso, como nos lembra Langdon (2008), uma das características mais marcantes das ações performáticas em geral é exatamente a multiplicidade de significados, assim como dos meios visuais e sonoros utilizados para produzir uma experiência multissensorial, intensa e unificada, na qual os participantes experimentam fortes estados mentais, emocionais e corporais - algo muito próximo da “efervescência coletiva” em Durkheim (2003). No caso da performance do Boi, tal efervescência tem sua eficácia aumentada através do recurso a: 1. fantasias, máscaras e armações utilizadas para compor tanto personagens humanos, quanto fantásticos e animais; 2. instrumentos musicais, como zabumba, caixa, apito; 3. falas, gestos e atos ordenados e padronizados em um enredo que aciona crenças coletivas cosmológicas e valores associados à fé e à moral cristãs e à umbanda; 4. músicas, piadas, lutas e danças, que dão um clima festivo e alegre que normalmente encontra eco na plateia, que ri, canta, dança, torce, interage entre si e, por vezes, com os personagens; 5. diversas alteridades, agências, práticas culturais cotidianas e estruturas sociais representadas - sejam enaltecidas, questionadas ou ressignificadas.

Por exemplo, dentro do drama, aparece o questionamento das relações assimétricas de poder. Embora o Vaqueiro pareça ter matado o boi por simples impulso –

diferente do profundo conflito moral presente nas versões em que o faz por desejo da esposa grávida – por isso mesmo o “crime” é mais afrontoso e injustificável. Além disso, ele fala ao Capitão o que bem entende, afrontando-o abertamente e competindo com ele, “em pé de igualdade”, em um duelo que, por um instante, coloca ambos no mesmo patamar, correndo o mesmo risco de vida. Aqui, o Vaqueiro parece ser o símbolo dominante, representando, mais que um ofício específico capaz de evocar memórias de um passado rural, mas produzindo sentidos no presente para uma coletividade de sujeitos da periferia, que pode se identificar com o Vaqueiro, porque ele condensa valores ligados ao trabalho, à religiosidade popular e afro-ameríndia, à resistência, à luta pelos direitos mais básicos, à habilidade e desprendimento em jogos arriscados, à ousadia frente a dominadores. Contudo, não se pode esquecer dos brincantes do lado azul, que por meio do mecanismo de inversão, evidenciam que há no ritual uma incorporação do *outro*, em um ato mimético e cognitivo que permite “experimentar o ponto de vista do outro e de incorporar este outro dentro da pessoa, sem aniquilá-lo nem deixar de ser o que se é” (LAGROU, 2006, p.73).

### 3.2 O Boi nos eventos institucionais: a brincadeira e suas molduras<sup>125</sup>

Os dois grupos que realizam a “Matança do Boi” para São Sebastião, discutida acima, também fazem apresentações menores durante todo o ano, a sua maioria, em grandes equipamentos culturais públicos como a Caixa Cultural, o Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura, Cineteatro São Luiz, o Centro de Eventos e o Teatro José de Alencar. É comum que, nesses locais, a performance dos grupos aconteça em *halls*, provavelmente por serem mais espaçosos que os palcos e permitirem uma formação circular, bem como para atrair os olhares de transeuntes, já que o público “fiel” a essa brincadeira é bem pouco numeroso. Nessas ocasiões, muitas pessoas se deparam com a brincadeira por acaso e, costumam comentar, surpresas, que nem mesmo sabiam da existência deste folguedo na capital. O senso comum é de que esta e outras brincadeiras se restringiriam à região do Cariri cearense e de que, em Fortaleza, só existiriam grupos “parafolclóricos”, que misturam vários elementos “tradicionais”.

Chamo estes eventos de institucionais oficiais, porque geralmente são organizados ou apoiados pela Secretaria da Cultura do Estado, ocorrem em equipamentos públicos culturais, e são, muitas vezes, abertos pela fala do Secretário de Cultura do Ceará ou de assessores e coordenadores ligados ao órgão. Nestes encontros, a brincadeira se desenrola num intervalo de tempo que oscila entre quinze e quarenta minutos e precisa ser bastante reduzida em relação às apresentações de rua, que duram de duas a três horas - isto sem contar com o prolongamento festivo do próprio grupo depois que o público vai embora. O que permanece nos eventos institucionais são as danças, as toadas e as entradas dos animais (às vezes só do Boi), mas, em geral, se suprime o drama do Vaqueiro, a partilha do sangue do Boi, as lutas entre os Cordões Azul e Vermelho e as comédias. Como na Matança, a banda normalmente é composta três ou quatro pessoas, dentre vocalistas e batuqueiros, e os instrumentos, quase sempre todos de percussão, são basicamente tarol e caixa. Também é frequente a presença de um triângulo e um apito, mas este último parece não ter uma função exatamente musical: serve, sobretudo, para que o Mestre alerte aos brincantes para as transições de passos de dança.

Em agosto de 2016, a Secretaria da Cultura do Estado do Ceará completou cinquenta anos. Desde então, iniciou-se um ciclo de comemorações que se seguiu até agosto de 2017, com várias ações e eventos especiais. Dentre eles, muitas apresentações de grupos de

<sup>125</sup> Parte da presente discussão foi apresentada no 41o. Encontro Anual da Associação Nacional de Pós-Graduação e Pesquisa em Ciências Sociais - Anpocs, em Caxambu - MG, onde pude ouvir interessantes considerações de Alexandre Barbalho (UFC) e Paula Montero (USP).

Boi e Mestres da Cultura reuniram uma grande diversidade de atores: gestores, brincantes titulados, não-titulados, seus familiares e amigos, pesquisadores, jornalistas, espectadores “fiéis” e aleatórios, etc. Diferentemente das festas de rua, onde predomina a performance dos brincantes, aqui foi possível ouvir prolongados discursos sobre as culturas populares e as políticas culturais a partir de lugares de fala muito diferentes, bem como observar a dinâmica de interação entre esses agentes diante de exigências específicas da situação, que dialogam com interesses gerais. A estrutura destes encontros é quase inversa à da rua: a apresentação da brincadeira em si fica para o final e com o tempo muito mais reduzido do que o desses “discursos”, que costumam ser bem breves e controlados pelos Mestres nas performances de rua.

É comum nesses eventos a presença de alguns pesquisadores, jornalistas, cineastas que parecem ocupar uma posição intermediária muito interessante na relação Estado-culturas populares ou gestores-brincantes. São “bilíngues”, em certo sentido, pois conhecem bem tanto as políticas culturais quanto as brincadeiras e festas populares e operam, por vezes, espécies de traduções “culturais” entre gestão e brincantes. Alguns já fizeram parte dos quadros da administração pública ou de grupos de brincantes, e acabam por utilizar seus conhecimentos para prestar ajuda informal aos brincantes (que possuem certas dificuldades de lidar com os trâmites burocráticos e de acessar os equipamentos e as políticas), ou atender a convites de gestores públicos para eventos, consultorias, etc. Isso porque, em geral, conhecem melhor que estes os significados das brincadeiras, o cotidiano e as demandas dos brincantes e possuem maior legitimidade para realizar certas atividades.

Mas esses intermediários não são simples porta-vozes ou conselheiros. Eles escrevem livros e reportagens, dirigem filmes, gravam apresentações, divulgam os folguedos na Internet, promovem discussões, etc. Enfim, assim como os brincantes e os gestores, também produzem suas representações sobre as políticas culturais, a “cultura popular” e suas manifestações, e influenciam, de maneira importante, tanto as produções de representação protagonizadas pelo Estado (leis, políticas públicas e discursos oficiais), quanto as próprias performances feitas pelos brincantes, inclusive as falas destes sobre cultura.

Quando tais intermediários são convidados para mediar rodas de conversa, muitas vezes, pode-se perceber um esforço por parte deles para atenuar a relação assimétrica entre brincantes e gestores, assessores ou organizadores, o que gera momentos de instabilidade e de reorientação do curso dos eventos. Por vezes, tentam impedir que os Mestres sejam apressados ou interrompidos pelos organizadores que buscam a adequação a uma estrutura planejada, nem sempre justificável por limitações de tempo ou espaço. Por exemplo, mesmo

em encontros que se intitulam “rodas de conversa”, quando Mestres abrem para a interação com o público, podem ser desautorizados e advertidos de que isso deve ser deixado para o final. Em instantes como esse, alguns Mestres se impõem bastante e disputam a condução do evento. Mas outros parecem se sentir numa relação onde não podem ousar muito e, então, agem de um modo típico de relações assimétricas, quando aquele percebido como inferior “pode estar tentando, com muito tato, colocar o [suposto] superior à vontade, simulando o tipo de mundo que se julga que o superior considera natural” (GOFFMAN, 1975, p. 27).

Vale lembrar uma tensão evidente e prolongada, durante um dos encontros da Bienal, que reuniu uma equipe da Secult, o mediador Rosemberg Cariry (cineasta, ex-integrante do Movimento Nação Cariri), o Mestre Aldenir (Reisado - Crato) e o Mestre Zé Pio (Boi - Fortaleza). Rosemberg Cariry, após a abertura oficial feita por pessoas da Secult, desconstrói toda a fala sobre o pioneirismo do Estado, a história oficial sobre a política dos Mestres da Cultura e a suposta horizontalidade nas relações entre mestres, plateia e gestores. Ele evoca o esforço de valorização da cultura popular que atravessou todo o século XX e enfatiza que se trata de uma longa “construção coletiva”, que “não é de agora”. Ao falar sobre o movimento Nação Cariri, que emergiu na década de 1970, Rosemberg contextualiza historicamente a política dos Mestres, relacionando esta à morte de um artista popular e à luta coletiva. E ainda define o lugar que a “cultura popular” ocupava, a seu ver, no contexto do Nação Cariri - o que se mostra uma oposição crítica ao próprio evento em curso:

No Cariri, nós tivemos uma experiência muito importante pelo diálogo Cariri-Fortaleza-Recife-Salvador, que foi o movimento literário, cultural chamado Nação Cariri, onde eram feitos *grandes festivais*, *grandes encontros*, com a participação de pessoas jovens e, ao mesmo tempo, do Mestre Aldenir, do Mestre Oliveira, Cego Oliveira, do Mestre Patativa do Assaré. Essas pessoas eram chamadas para participar, não como... é... (hesitação) *folclore*, mas como *grandes artistas*. Na verdade, (inaudível) nós tínhamos o mesmo respeito por Patativa do Assaré como nós tínhamos por Pablo Neruda, no Chile. Então, foi uma época muito rica e foi *já nessa época* que começou a se pensar essa questão dos Mestres da Cultura. Quando morre o Cego Oliveira, ele morre numa situação de pobreza muito grande e foi naquela época que eu escrevi um artigo chamado “Cego Oliveira: a morte anunciada”, que começou uma grande luta pela criação dessa coisa que veio a ser os Mestres da Cultura (informação verbal)<sup>126</sup>.

A meu ver, a insatisfação se dá sobretudo pelo fato de que aquilo que se anuncia como um encontro da “cultura popular”, revela-se mais próximo de um ritual do Estado, com estrutura e propósitos pensados a partir de fora das culturas populares.

O modo como a “cultura popular” é inserida e representada em eventos

---

126 Trecho da fala de Rosemberg Cariry, cineasta cearense, na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, em Fortaleza, em abril de 2017.

dominados pela “cultura letrada”, como a Bienal do Livro e os Seminários, ou em equipamentos públicos destinados predominantemente à “cultura contemporânea”, é atravessado pela perspectiva da “inclusão”, da “vulnerabilidade” e da impotência do *outro* que não condiz com o discurso oficial abertamente inspirado na proposta de uma “ecologia de saberes”<sup>127</sup> (SANTOS, 2010). Este horizonte é colocado com seriedade, todavia, o brincante parece ser, ao mesmo tempo, enaltecido, romantizado e tutelado. Isso também tem a ver com certa persistência da noção de infância da humanidade que se expressa no nome do edital “Tesouros Vivos da Cultura”, que seleciona os Mestres, e em trechos das falas de abertura deste evento, como “temos aqui as raízes do mundo inteiro” ou “são os donos dos tempos de trás”. As falas e as leis trazem um conjunto de pressupostos classificatórios, implícitos ou explícitos, sobre a “cultura popular” que não marca apenas diferenças, mas promove uma espécie de inclusão excludente, pois enfatiza seu caráter de “cultura” (e não mais de folclore), mas também a essencializa de um modo específico: reitera a oposição entre “cultura contemporânea” e “cultura tradicional” e nega a própria contemporaneidade dos sujeitos que a representam, constituídos como *outros* pela manipulação do tempo, isto é, pela negação sistemática da *coetaneidade* (FABIAN, 2013) ou pela destituição de qualquer temporalidade, como coloca o autor, em suas reflexões sobre o fazer antropológico.

Embora se tente atualizar o discurso com a ideia de “reinvenção”, sua inclusão não muda a tônica dos eventos, mas reforça sua ambiguidade. É como se ali se objetivassem bases conceituais contraditórias e diversas visões de cultura, num misto de ufanismo local, oficial e popular. No fim das contas, predomina nos eventos, a ambiguidade, expressa, inclusive, pelos risos do público que marcam o evento especialmente durante a fala dos Mestres: o riso *com* o outro que, de fato, também teve lugar em momentos de comunhão geral - mas também o riso *do* outro: de palavras pronunciadas de maneira “incorreta”, da espontaneidade e da improvisação que quebravam a rigidez da estrutura do evento (logo retomada pelos organizadores que, de certa forma, disputavam o controle daquele tempo-espaço com os Mestres), da gesticulação considerada “exagerada”.

Talvez Zé Pio tenha percebido, ao longo de sua trajetória como Mestre, essa dinâmica e se incomodado com ela, de modo que busca se diferenciar dos outros Mestres e se aproximar, nas entrevistas e em sua performance geral, dos “grandes da cultura”, um termo que expressa bem a faceta neocolonialista desse meio: ele é *Mestre da Cultura*, mas classifica

---

127 *Ecologia de saberes* é um conceito de Boaventura de Sousa Santos (2010), que designa o processo de interconhecimento a partir da interação entre as diversas epistemologias do mundo, onde a ciência moderna é apenas uma das formas de conhecimento possível. O termo, às vezes, é usado por gestores e assessores para afirmar a importância dos Mestres da Cultura.

como realmente grandes nesse campo, políticos, gestores, assessores, professores universitários e membros da Comissão Cearense de Folclore. Sua postura muito ereta, seus gestos e palavras comedidos, seu semblante sério, podem expressar tanto a busca de adequação a certas expectativas como a contestação a outras - trata-se do modo como ele constrói seu estilo pessoal intersubjetivamente, no encontro com o *outro* e, provavelmente, pelo esforço de oposição ao estigma do “matuto” - e não de reiteração, como muitos esperam. O próprio Mestre enfatiza um aprendizado que começaria a partir de 2005, quando é titulado e passa a interagir com novas pessoas: “Meus professores são vocês (*olhando para a equipe da Secretaria da Cultura*). Antes, eu era um pescador. Pescador é bicho ignorante, gente. (...) Cada dia que passa, eu vou mudando meu gesto de viver. Hoje eu sou comportado! Aonde chego, eu sei sair e sei entrar.”

Também é a partir de 2005 que ele marca mudanças relevantes na estética dos artefatos e dos figurinos, mencionadas em várias de suas falas. Com o auxílio financeiro mensal, ele deixa de construir as armações e fantasias dos personagens de animais com o que podia encontrar em casa (bacias, tamboretas, tamancos, sacos de farinha, etc.) ou mesmo no lixo (como crânios de animais mortos) e passa a utilizar materiais comprados, como pelúcia, esponja e cetim. Tais transformações são avaliadas muito positivamente pelo Mestre - e não com a nostalgia de um passado supostamente mais “autêntico”, frequentemente idealizado por quem não o viveu.

### ***3.2.1 O Estado e o Sagrado, o nacional e o popular***

No contexto brasileiro, Ortiz (1992) associa a emergência dos estudos folcloristas e de esforços de revalorização da cultura popular no século XX ao enfraquecimento de uma elite local, “que busca reequilibrar seu capital simbólico através da revalorização do regional” (p. 68) bem como a um projeto mais amplo de integração nacional, de superação do colonialismo e do imperialismo. Mas como aparecem essas relações simbólicas entre Estado e culturas populares no contexto desta pesquisa? A questão é complexa, mas sua resposta certamente ainda passa pela busca de capital simbólico e político, já que o Estado, por mais poderoso que seja, depende de forças coletivas. Durkheim (2003) já disse que mesmo os deuses morrem sem o alimento dos homens.

Aqui, num exercício semelhante à analogia desenvolvida por Leach (2000) em sua análise da cerimônia de sagração de um cavaleiro britânico, proponho que, à maneira do sacrificante, os gestores e o público tornam a “vítima” sagrada para que, em seguida, este

caráter sagrado os contagie. Guardadas as devidas proporções, há um padrão nestes eventos que lembra o esquema do sacrifício delineado por Mauss e Hubert (2005). O *enquadramento* que o Estado exerce nesses momentos de apresentação dos Mestres e das “brincadeiras” pode ser lido como uma progressiva divinização desses brincantes diferenciados que, já na abertura, são apresentados como espécies de símbolos oficiais. Durante o curso de eventos desse tipo, os Mestres se tornam também *símbolos dominantes*, que condensam, ao mesmo tempo, realidades muito distintas: o Estado, a “cultura popular” e a “cearensidade”. Após a abertura oficial, geralmente ocorre a narração de trajetórias de lutas, sofrimentos e privações percorridas pelos Mestres. Algumas vezes são falas breves, outras são espécies de palestras que falam da brincadeira, mas abordam mormente acontecimentos desde a infância até a titulação dos Mestres, que parecem ter o objetivo de mostrar que, apesar de todas as dificuldades, sempre foram “guardiães da cultura popular”. Essa lembrança - que já é uma reconstrução - faz as vezes dos *ritos negativos* (DURKHEIM, 2003): as interdições e privações ali são revividas como propiciações para um *rito positivo* posterior. Nessa primeira etapa, os Mestres se purificam um pouco mais e reforçam a aproximação com o sagrado, que alcançará seu cume no momento de comunhão geral, no rito positivo, onde eles executam sua performance num momento liminar de *efervescência coletiva* (DURKHEIM, 2003), quando personificam e performam a própria “cultura popular” e tornam-se o centro de um *círculo* ou *quadrado mágico* (MAUSS, HUBERT, 2003) demarcado espacialmente. Tal qual a vítima sacrificial, o Mestre pode ser visto como possuidor de uma potência do sagrado que se irradia naquele espaço. Convém à gestão que essa espécie de “espírito” seja ali liberada, num evento “oferecido” por ela, porque assim, é possível se apropriar um tanto dessa sacralidade.

Essa sacralidade não é, de forma alguma, uma característica essencial ou imanente a qualquer sujeito. Embora ela dependa da história de vida de cada um e da experiência vivenciada a cada performance individual, sua fonte é a *coletividade*, como diria Durkheim. Dela parte e a ela retorna. É a coletividade que, ao qualificá-los como sujeitos especiais, faz com que eles o sejam. Assim, o momento de liminaridade da performance funde o social e o individual, numa troca onde Estado e plateia se apropriam dos símbolos da brincadeira e dos conhecimentos e sentidos compartilhados na performance, ao mesmo tempo em que os brincantes refazem a brincadeira e a si mesmos. A síntese entre indivíduo e coletividade, que caracteriza a *experiência emergente* (BAUMAN, 1977 *apud* LANGDON, 2008) da performance, se expressa muito bem numa frase de Mestre Aldenir: “cultura é aquilo que sai de dentro da alma da gente”. Além de apresentar uma visão que, em alguma medida, desreifica a “cultura”, ao reconhecê-la como indissociável da experiência dos sujeitos, o

Mestre mostra como a brincadeira nunca está finalizada, e que não é somente nos dias atuais que está aberta a mudanças e às mais diversas inspirações. Seu reisado traz personagens, como a Sereia e a Doida, inventados a partir de situações cotidianas ou acontecimentos marcantes para ele. Por exemplo, a Doida, que muitos pensam ter uma origem remota e desconhecida, foi criada por ele, no ano de 1960, no mesmo dia em que teria sido surpreendido por uma mulher com os cabelos desgrenhados e as roupas cobertas de carrapichos, pedindo-lhe um cigarro, antes do início de uma apresentação de reisado em Fortaleza. De forma semelhante, o Bode também foi incluído tardiamente nos Bois de Fortaleza. Zé Ciro, do Boi Juventude, sempre dá os créditos dessa inserção a Zé Maria<sup>128</sup>, que teria inventado o personagem do Bode por causa do famoso Ioiô<sup>129</sup>: uma escolha individual, mas que acrescenta à brincadeira mais um elemento considerado autenticamente cearense, adequado ao reforço de uma imagem mental de comunhão, que se assemelha a uma “comunidade imaginada” (ANDERSON, 2008).

Embora seja unanimidade entre os Mestres ouvidos, a ênfase na conservação de elementos “tradicionais” considerados centrais para manter a “*brincadeira completa*” e distinguível das outras, este não é o único fator que dá legitimidade a um Mestre e a seu grupo. Falam da importância deles próprios para *divulgar, ensinar ou “repassar”* a brincadeira, mas ressaltam frequentemente que um Mestre também deve sempre *aprender*. E isso, não só com os outros Mestres, mas também com os jovens brincantes, que seriam mais hábeis com as tecnologias (utilizadas tanto nos ensaios, quanto na realização, registro e divulgação da brincadeira) ou universitários estudantes de teatro ou música, por exemplo, que ao integrarem seus grupos aperfeiçoariam alguns aspectos da performance.

Para os Mestres de diversas brincadeiras, é também preciso *inventar, criar, fazer, produzir*: estes verbos são muito usados por eles para falar da importância da originalidade do processo criativo individual, planejado ou improvisado. Este é mais um recorrente marcador de diferença na definição do que seria, de fato, um Mestre, na visão de vários deles:

O mestre de reisado é o seguinte: ele tem que fazer aquelas peça, aqueles canto na cabeça, tirar da cabeça dele os canto, aquelas coisa bonita (...). Ele deve produzir aquelas peça, produzir aqueles bicho (...) porque pra cantar só as coisa dos outros, eu acho que não é mestre não. Pode ser pros outro. (informação verbal<sup>130</sup>).

128 Zé Maria, já falecido, era Mestre do Boi Reis de Ouro, que existia também no Grande Pirambu. Ele era Vaqueiro na brincadeira e na “vida real”, conta Zé Ciro.

129 O Bode Ioiô atualmente está exposto no Museu do Ceará. Segundo Lima (2013), o animal “se tornou um personagem considerado o supremo chefe da molecada. Na década de 1920, o animal transitava especialmente na Praça do Ferreira. Possuidor de enormes chifres e guizos de aço pendurados no pescoço corria atrás dos moleques da praça e bebia cachaça quando o ofereciam” (LIMA, 2015, p.388).

Eu modifiquei, porque eu sou do Trairi. A minha é assim [*canta uma música de Coco do Piauí, modificada por ele*]. Tá original ou não tá? E eu criei, certo? (...) E tem mais, tem muitas. Tem outras que eu criei, agora que eu vou trabalhar pra fazer o novo CD, já tem, já tem oito músicas. (...) Então, era esse o caso do Coco que eu criei. (informação verbal<sup>131</sup>).

Né querendo desfazer do meu irmão não, mas o meu irmão, ele veve por detrás do Bezerra da Silva, aquele cantor. Porque ele canta muito sobre só os verso do Bezerra da Silva. (...) Ele não tem que ser por detrás, ele tem que vim pra frente, *fazer os verso dele*, que a coisa mais fácil que tem é fazer verso. Porque *eu* digo cantando e digo falando (...). (informação verbal<sup>132</sup>).

Mestre Zé Pio, em diversas falas, palestras, rodas de conversas e entrevistas, constrói um jogo interessante de aproximações e separações que reforçam a legitimidade e a atual exclusividade de seu título e convergem para a reafirmação de sua identidade de “guardião da memória dos Bois”. Ele toma a si próprio como referência para definir as posições dos outros, ao mesmo tempo em que depende deles para constituir sua própria identidade que, como qualquer outra, só existe relacionalmente, pela marcação da diferença e por símbolos, como coloca Woodward (2000).

Ele busca se diferenciar do irmão Zé Ciro, pela composição de versos de autoria própria, pelas suas habilidades vocais, afirmadas como superiores, bem como pela sua trajetória mais longa. O Mestre Zé Ciro é, muitas vezes, representado como um desdobramento de Mestre Zé Pio, quase como uma espécie de sucessor, que teria passado a competir com aquele que lhe “deu” o próprio Boi Juventude - afirmação que gera muitas controvérsias.

Todavia, quando se pergunta sobre outros grupos, Zé Pio e o irmão, antes opostos, são aproximados para a construção de uma nova oposição: entre eles - os dois “bois de peso e medida”, “completos”, “onde a cultura tá mermo” – e os *outros*, que “só têm nome”. Num nível mais amplo, ele não chega a construir uma categoria que reúna todos os grupos de Boi, mas sim todas as brincadeiras populares e, desta vez, marca a diferença destas pelo contraste com a televisão, especialmente as telenovelas que, na sua visão, ensinariam “tudo que não presta”.

Como se vê, não está em jogo apenas a adequação a uma identidade garantida e codificada pelo Estado em nome da qual se pode obter lucros simbólicos e materiais (BOURDIEU, 1989). A construção dessa identidade e de sua legitimidade não se completa em sua produção legal. Trata-se de um processo de construção simbólica e política que, no

130 ALDENIR, Mestre. Trecho de fala em roda de conversa na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, em Fortaleza, em abril de 2017.

131 MOISÉS, Mestre. Trecho de fala em roda de conversa na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará, em Fortaleza, em abril de 2017.

132 ZÉ PIO, Mestre. Entrevista oral concedida a mim, em 21 de junho de 2016.

contexto analisado, parece se realizar e se repensar constantemente na performance, em todas as suas etapas. Mestres e demais brincantes se apropriam de identidades previamente fixadas e as reconstróem a cada acionamento que fazem delas, seja na performance artística ou na performance do discurso que normalmente a antecede ou ainda nas entrevistas. Pela *performatividade*<sup>133</sup> de todos esses atos, são operadas reiteradas marcações de diferença que não expressam simplesmente certas classificações e identidades, mas as reconstróem a partir de outros elementos e parâmetros, muito diferentes daqueles colocados pela Lei 13.351/2003.

Também não se pode esquecer que há muitas outras classificações e identidades fixadas, prescritas e disponibilizadas a eles, pela mídia, pela academia, pelas comissões de folclore, etc. e tensionadas pelos diferentes interesses e perspectivas desses múltiplos agentes. Durkheim (2003) nos ensina que a coletividade que cria e recria *representações coletivas*<sup>134</sup> e, portanto, sagradas, não é somente o agrupamento reunido em momentos de efervescência. Com base nas contribuições deste autor, podemos dizer que a força desta consagração, que se atualiza nas performances, depende de representações e crenças prévias, de um simbolismo consistente, de certas interações de longo prazo e aspectos morfológicos e identitários que favoreceram a vitória de certos consensos sobre o que é “cultura popular”, o que significa ser cearense, ou o que define uma manifestação do Boi vista como “verdadeira” e a diferencia de outras performances. Mais que isso: a consagração de um Mestre envolve uma coletividade ainda maior de indivíduos, mortos e vivos, já que aciona conteúdos simbólicos e identitários que têm existência na “longa duração” (BRAUDEL, 2005).

É possível pensar que ali se tece coletivamente uma narrativa sobre a “cultura popular”, quase como um mito de origem sobre nossa sociedade - talvez num anseio de reordená-la ou ressignificá-la diante da “fragmentação do mundo contemporâneo” (DAWSEY, 2007, p.23). As referências diretas ou indiretas à “cearensidade” e o forte apelo ao passado, marcante tanto nas falas de alguns brincantes quanto dos gestores, colocam

---

133 A *performatividade*, como característica central da ação ritual em Tambiah (1985), é uma ampliação da performatividade em Austin (1990) e vai além da ideia de que *dizer é fazer*: “Ritual action in its constitutive features is performative in these three senses: in the Austinian sense of performative, wherein saying something is also doing something as a conventional act; in the quite different sense of staged performance that uses multiple media by which the participants experience the event intensively; and in the sense of indexical values I derive this concept from Peirce being, attached to and inferred by actors during the performance” (TAMBIAH, 1985, p.128).

134 Segundo Durkheim (2003), são classificações, conexões, interpretações, ideias e crenças consagradas socialmente, que adquiriram repetibilidade e comunicabilidade pela materialização em símbolos. A despeito de certo essencialismo do seu pensamento, o autor reconhece que tais representações se transformam, inclusive em momentos de efervescência coletiva, quando a forte integração não promove apenas reforço, mas pode criar e recriar símbolos, ideias, etc. Corresponde, em grande medida, ao *pólo normativo* do símbolo em Turner (2005, 2012), aos significados emocionais e intelectuais compartilhados por um grupo, ligados a experiências coletivas e a uma história comum.

frequentemente a brincadeira o Boi e as identidades associadas a ela, como coisas pretéritas prontas, que apenas precisariam de “reconhecimento” e de “resgate”. São palavras usadas exaustivamente nesse meio, em discursos que colaboram para reforçar certos modos de classificação, como a oposição entre uma cultura universal e, sobretudo, do presente, *versus* uma cultura do passado, que seria exclusivamente local, “autêntica”, “verdadeira”, mas agonizante por definição. Esta sempre precisaria de um salvador, seja o gestor, seja o brincante, ambos em esforços “heroicos” para “preservá-la”.

Como vimos, no Capítulo 1, na construção de uma identidade considerada “autenticamente” cearense, o folguedo do Boi se mostra especialmente interessante, ao evocar elementos marcantes dos processos de formação e ocupação do Ceará, como o Ciclo do Gado e a figura do Vaqueiro. Mas, como sugere Woodward (2000), processos como estes, de “re-descoberta do passado”, dizem mais sobre os esforços de diferenciação e as lutas simbólicas e materiais do presente do que sobre uma “verdade histórica” fixa. Nos eventos oficiais, o passado tende a ser acionado por meio de *uma* história, *uma* versão vencedora, mas esta se torna apenas um dos vários elementos reproduzidos e ressignificados na construção de novas performances, identidades e posições a partir das quais os sujeitos se constituem, falam, experienciam e dão sentido às suas experiências atuais, inclusive aquelas associadas às desigualdades sociais.

Ali se conjugam um ritual e uma mitologia - ambos carregados de cosmologia, como nos lembra Tambiah (1985) - que enaltecem o “poder dos fracos” (TURNER, 1974), os sacrifícios diários do “homem do povo” e os sacrifícios-fundadores de várias figuras importantes para esse universo simbólico, desde Jesus Cristo, passando por São Sebastião, até Cego Oliveira<sup>135</sup> - que com sua morte (e sua vida marcada pela miséria), teria desencadeado a gestação da política dos Mestres da Cultura que, em certo sentido, antecipou o movimento em direção ao pluralismo que logo aconteceria no plano nacional.

A cosmologia acionada nesses eventos envolve também dogmas políticos e a persistente “questão nacional” que, na atualidade, se coloca em novos termos, com novas formas de dialogar com identidades coletivas mais locais. Tambiah (1997) fala sobre uma nova forma de nacionalismo que tem emergido nas últimas décadas em diferentes países, inclusive na América Latina, por oposição às políticas homogeneizadoras de Estados nacionais em crise, que geralmente buscavam se manter como prolongamentos do modelo

---

135 Pedro Oliveira, conhecido como Cego Oliveira, foi um rabequista e repentista de Juazeiro do Norte, Ceará. Apesar do grande talento, o artista morreu em situação de extrema pobreza. Essa morte, segundo o cineasta Rosenberg Cariry, desencadeou uma grande luta pelo reconhecimento da “cultura popular” e a gestação do que posteriormente se transformou na “Lei dos Mestres da Cultura”.

européu transplantado para “ex-colônias”. Tambiah identifica uma tendência à mudança na posição do Estado, que passa (ou aparenta passar) de ator central a mediador do processo de construção nacional, “contribuindo para que as culturas regionais tenham condições de promover seus ‘autênticos’ interesses e identidades” (p. 6).

Nas recentes políticas de cultura do Brasil, especialmente no governo de Luiz Inácio Lula da Silva (2003-2011), percebe-se que o Estado se coloca exatamente como esse mediador, que por meio de leis, políticas, registros, titulações e rituais oficiais busca construir um nacionalismo que seja, ao mesmo tempo, oficial e popular e que “inclua” a diversidade da população de um território construído por fronteiras arbitrárias. Este esforço de integração nacional, que assumiu diferentes formas desde nossa Independência, parece ter confirmado na chamada Era Lula, a asserção de Tambiah no que se refere à tendência de passagem do Estado de estratégias centralizadoras a descentralizadoras e pluralistas, em muitas “ex-colônias”. Como aponta Rubim (2010), apesar da fragilidade da política de financiamento, de instabilidades administrativas dentre outros problemas do referido governo, o período foi inaugural no que diz respeito à adoção do conceito plural ou antropológico de cultura, à atenção dada a culturas indígenas e populares (no aspecto imaterial) e à intensa interlocução com a sociedade para decidir sobre elaboração de projetos, programas e políticas culturais. Esse contexto atravessou de maneira decisiva os Bois pesquisados, com a criação dos Pontos de Cultura, a maior disponibilidade de editais e a participação em eventos na capital do País que renderam músicas novas sobre a ocasião, acirraram disputas entre grupos e aumentaram a autoestima dos brincantes.

O modelo de integração se revela tanto em ações e ideias políticas, no sentido mais estrito do termo, quanto nas imagens e símbolos que compõem o “teatro do Estado”. O *símbolo dominante* (TURNER, 2005) dos rituais oficiais de integração diz muito sobre a posição em que o Estado busca se colocar nesse processo. No Segundo Reinado, por exemplo, a figura do Imperador foi o símbolo dominante de rituais que incluíam estratégica e moderadamente elementos negros e indígenas, como é possível inferir do trabalho de Lilia Schwarcz (2001). Já nos eventos locais aqui analisados, é o Mestre da Cultura (ou o Vaqueiro) que se torna a principal encarnação de crenças, classificações e significados atribuídos a uma “cultura popular”, ora nacional, ora cearense - mas, para muitos brincantes, é sobretudo pirambuense.

Vale lembrar que os grupos de brincantes são marcados por uma forte dimensão étnica e política e frequentemente, são vistos ou se reivindicam como reações locais a processos mais amplos de segregação, estigmatização, invisibilização ou de homogeneização.

Longe de se tratar de “grupos majoritários”, temos aqui minorias que reivindicam ações afirmativas, visibilidade e mudanças nas políticas públicas. Como vimos, no segundo capítulo, há importantes conexões simbólicas e identitárias entre o Boi e a umbanda, e alguns de seus brincantes são de coletivos ligados a movimentos negros, feministas ou das juventudes. Além disso, não se pode ignorar o fato de que todos os grupos de Boi de Fortaleza se localizam no Grande Pirambu. Como já apresentado, é uma área litorânea que começou a se formar a partir de 1930, sobretudo, por migrantes do Sertão que fugiam da seca e passaram a viver da pesca ou trabalhar em indústrias que se instalavam ali (OLIVEIRA, 2011). Até hoje é uma região bastante estigmatizada e, atualmente, com um dos maiores índices de mortes violentas de jovens na capital. Assim, alguns brincantes entendem que seus grupos também têm a missão de “resgatar” a história específica daqueles bairros e construir novas representações acerca deles, ao mostrar que ali existem muitas outras coisas, para além da pobreza e da violência. Dessa forma, estamos diante de uma complexa politização da etnicidade e de várias identidades.

Todos esses processos macroestruturais, homogeneizadores e diferenciadores, que promovem conflitos e consensos, não poderiam deixar de atravessar o universo dos Bois e os eventos aqui discutidos, onde se manifesta a busca de integração e conciliação, ao mesmo tempo em que valoriza o pluralismo. Aqui, o paralelo com o sacrifício continua interessante. Como afirmam Hubert e Mauss (2005), as consagrações e honorificações não visam apenas a *sacralização* da “vítima”, mas também a *conciliação* com um “espírito” que tem muita força e precisa ser pacificado, já que pode tornar-se perigoso. O Estado, ao burocratizar as brincadeiras, também consegue controlar ou instrumentalizar de maneira mais sutil e efetiva certo potencial subversivo da “cultura popular”.

Nas décadas de 1960 e 1970, tal controle se exercia principalmente pelo seu braço armado, como lembraram, no evento, os Mestres Zé Pio e Aldenir - que tiveram suas brincadeiras de rua reprimidas, várias vezes, pela população e pela polícia. Já no contexto das políticas de pluralismo (como continua a ser o caso cearense, a despeito dos esforços homogeneizadores, nacionalistas e abertamente etnocêntricos do atual governo federal), o Estado passa a diversificar suas formas de dominação simbólica. Afinal, como mostra Schechner (2012), não se pode ignorar o potencial subversivo das aglomerações de pessoas nas ruas que, com suas performances, “libertam” espaços públicos, exatamente por se apropriarem deles em momentos de liminaridade.

### ***3.2.2 Múltiplos Enquadramentos: mecanismos de fixação nos fluxos de performances e identidades***

Turner, seguindo a trilha aberta por Genep (1977), já havia se debruçado sobre o potencial subversivo ou alternativo da *liminaridade* de maneira geral: “Tais fases e pessoas podem ser muito criativas em sua liberação dos controles estruturais, ou podem ser consideradas pessoas perigosas do ponto de vista da manutenção da lei e da ordem” (TURNER, 1974, p. 5).

Inspirado por tais ideias, Schechner (2012) mostra como o Estado, em diferentes países, geralmente responde de forma semelhante a esses desafios, quando se trata de performances de rua. O enquadramento exercido pelo aparato estatal se dá no sentido da vigilância, do controle e da domesticação - o que envolve geralmente a definição de datas precisas e o confinamento a espaços planejados e construídos para esse tipo de apresentação ou a reorientação para outras ruas, avenidas e praças. Pode-se dizer que o autor também enfatiza o enquadramento no sentido geométrico do termo: ele opõe as aglomerações não-oficiais centrifugadas aos “retângulos arrumados” dos eventos oficiais, onde impera a ordem e não há sequer referências ao erótico, à embriaguez, à transgressão, aos sentimentos inflamados e excessivos, tão comuns nas festividades de rua.

Todos esses aspectos marcam a burocratização dos folguedos que, como diversos festivais nos tempos modernos, passam a ser “cortados em tamanho, rodeados de regulamentos (...), relativamente assexuados” (SCHECHNER, 2012, p. 159). As colocações desse autor me chamaram a atenção para os aspectos planejados e não planejados dos eventos que analiso neste trabalho. Isso me fez pensar mais sobre as escolhas específicas (vencedoras ou não) tomadas por vários atores envolvidos, que juntas deram determinadas feições ao evento, e sobre como as relações de poder não exercem meras influências, mas são constitutivas dos próprios fenômenos performáticos.

Por exemplo, nos eventos oficiais ou institucionais, de fato, quase desaparecem as constantes referências à cachaça e as piadas de cunho sexual, típicas da brincadeira. A amplitude dos gestos também é menor: muitas vezes, durante a dança e as encenações, os movimentos de braços e pernas dos brincantes, são mais tímidos e menos amplos, bem ao contrário do que ocorre nas apresentações de rua ou em alguns festivais. É claro que a supressão de certos elementos tem a ver com o local, a audiência, a limitação do espaço físico e do tempo, mas isso leva a outra pergunta: por que, por exemplo, na Bienal e no Centro Dragão do Mar, em eventos que tiveram horas de duração, os *plays* dos brincantes foram

restritos a alguns minutos? Por que palestras, discursos oficiais e “rodas” de conversa quase sempre precedem a apresentação da *brincadeira* e tomam considerável parte do seu já curto tempo - cuja redução é uma queixa geral dos brincantes?

Não tenho as respostas, mas vejo aqui *plays* exhaustivamente enquadrados (sobretudo, pelo Estado) onde algumas escolhas prévias são tensionadas e alteradas no fluxo da interação. Tais escolhas podem se relacionar com um processo mais amplo de diversificação das formas de “transmissão dos saberes”, que ocorria de modo sobretudo “prático” e poético, nas diversas fases da própria feitura da performance principal (preparação, liminaridade e reintegração) que, agora, parece ser cada vez mais comumente acrescida de performances de comunicação oral e formal. Estas buscam enaltecer a manifestação, mas me pergunto se não podem produzir um efeito oposto, por justificá-la demasiadamente, como se as metamensagens iniciais se prolongassem a ponto de disputar com a experiência da própria brincadeira. Um importante aspecto dessa tendência é a parceria firmada em 2016, no âmbito do Estado, entre a Secretaria da Cultura e a da Educação, que resultou no Programa *Escolas da Cultura*, onde um dos eixos, denominado *Escolas com os Mestres da Cultura*, prevê a realização de “rodas de saberes” e aulas-espetáculos, nas escolas da rede pública estadual. Há mesmo uma pressão por parte de uns poucos brincantes para que os Mestres desenvolvam uma “didática” mais formal, menos espontânea, que não se baseie fundamentalmente em exemplos e demonstrações, mas também em explicações divididas e ordenadas passo a passo.

Mas isso estaria longe de explicar a singularidade destes eventos. Como afirma Langdon (2008), apoiada na perspectiva de Richard Bauman (1977), “as negociações de poder se realizam através da poética e da política do discurso” (p. 174) e fabricam o contexto imediato da performance. Assim, a totalidade do evento pode ser pensada como uma narrativa instável, que se constrói pela *multivocalidade* e pelas disputas constantes pelo papel de narrador, que se configuram ali, dentro de uma lógica interativa específica, que faz emergir lutas classificatórias e, portanto, pela própria definição do real.

A partir dos consensos da abordagem de performance resumidos por Langdon (2008), penso que é possível expandir o olhar sobre os eventos aqui analisados e enxergar a totalidade de cada um deles como uma sucessão - e, às vezes, entrecruzamento - de performances, que podem até ser vistas como uma composição de *play frames*, ou seja, uma brincadeira delimitada por sucessivos quadros. A noção de *play frame* (ou enquadramento da brincadeira), desenvolvida por Bateson (2002), pode se referir a qualquer metamensagem que direcione a interpretação de um *play*. Segundo o autor:

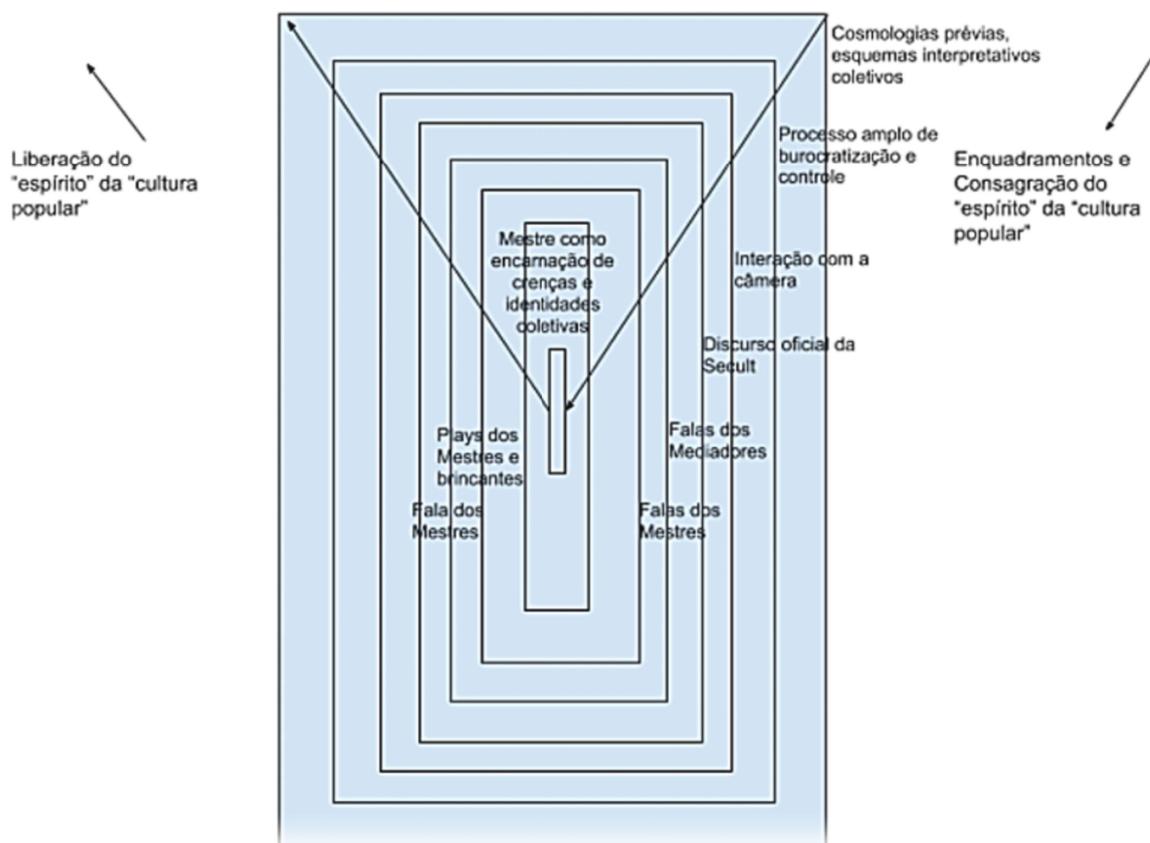
No caso do enquadre de brincadeira, o próprio enquadre está envolvido na avaliação das mensagens nele contidas. Em outros casos, o enquadre é apenas um auxiliar no trabalho cognitivo de entender as mensagens nele contidas servindo de lembrete ao pensador de que essas mensagens são mutuamente relevantes e de que as mensagens do lado de fora do enquadre podem ser ignoradas. (BATESON, 2002, p. 98-99).

Num sentido que me parece ascendente, há vários enquadres que levam às performances conhecidas como *brincadeiras*, que os mestres já costumam apresentar. Quando acontecem nas ruas ou em festivais, essas performances, podem ser definidas como *plays*, nas três acepções trazidas por Dawsey (2007): como brincadeira (voltada para o riso e o humor), jogo (embates verbais e corporais entre personagens rivais) e teatro (encenação ritual e de entretenimento, ao mesmo tempo).

No entanto, nestes eventos específicos, o que me salta aos olhos são seus *play frames*. Tomando este conceito na acepção mais ampla dada por Dawsey (2007), sugiro que, por meio de múltiplos enquadramentos, não só a brincadeira, mas a própria ideia de “cultura popular” - termo tão amplo e controverso - torna-se visível, objetivada e encarnada nos próprios mestres, dentro da execução de *play frames*, exaustivamente sinalizados, enquadrados e estabelecidos por processos de metacomunicação. Várias performances (sobretudo atos de fala) enquadram a performance principal e acabam por reforçar uma imagem mental específica que é, ao mesmo tempo, uma classificação hierárquica da chamada “cultura popular” e dos Mestres da Cultura.

Tomo a liberdade de construir, a seguir, um esquema gráfico que une, de alguma forma, as noções de *círculo* ou *quadrado mágico* e de *play frame*, com o objetivo de sintetizar minhas reflexões, ainda incipientes, e tornar mais claras a ambiguidade e a complexidade dos múltiplos enquadramentos, mecanismos de fixação e de diferenciação, que envolvem os *plays* dos Mestres, ao mesmo tempo, em que constroem a sacralidade e a identidade desses brincantes-símbolos.

**Figura 19 - Múltiplos enquadramentos**



Múltiplos enquadramentos. O esquema acima fala **metaforicamente** sobre a consagração e a liberação do “espírito” da “cultura popular”, fazendo analogia com o sacrifício em Mauss e Hubert (2005), para elucidar a forma singular como ocorre a apropriação do poder simbólico do Mestre. O gráfico é inspirado pelas noções de *play frame* e *quadrado mágico*. Fonte: Elaboração da autora.

Embora se trate de uma construção de diversos atores e interesses, não se pode esquecer que o Estado, com suas políticas, registra, classifica e captura, em alguma medida, a brincadeira. Como busquei mostrar, estes *plays* não são enquadrados somente por processos específicos de comunicação nos eventos, mas também por processos mais amplos de controle e burocratização. Aqui, talvez caiba a pergunta de John Dawsey (2007): “teria um *play frame* o efeito de transformar o magma do *play* em matéria endurecida e rochosa?” (p. 20).

No contexto analisado, eu diria que não. Os brincantes jogam com a liberdade ambígua que o Estado ou instituições privadas lhes “oferecem”. A pesquisa sugere a hipótese de que há constantes mudanças simbólicas e poéticas nas brincadeiras como resultado, em grande medida, da diversidade de expectativas do público, das múltiplas disputas pela definição do real entre grupos e indivíduos - sobretudo, entre mestres titulados e não-titulados - e das suas negociações de poder com o Estado. Curiosamente, uma política pública alinhada

com certo esforço salvacionista, e que colabora para a configuração de uma hierarquia entre os brincantes baseada em critérios de antiguidade e estabilidade, parece, ao mesmo tempo, estimular uma fluidez cada vez maior nas estruturas do folguedo, nos seus elementos rituais e estéticos e nas identidades coletivas e pessoais associadas a ele.

Ao produzir constantemente títulos, classificações, editais e eventos, bem como ao estimular filmagens, ensaios, interações e disputas, as políticas voltadas para as culturas populares multiplicam recursos, processos e momentos de grande performatividade e permitem que a própria hierarquia por elas produzida seja paradoxalmente instável, na medida em que se aumenta, por todos esses meios, a possibilidade e a frequência de efeitos importantes das performances sobre as construções identitárias. Já que a possibilidade de um certo tipo de *transformação* (SCHECHNER, 2012) está quase sempre posta com clareza, os brincantes tendem a entender que a performance deve ser aperfeiçoada constantemente e se balizar por múltiplas expectativas, reações e comentários anteriores, com o objetivo de superar a “concorrência” e de se diferenciar desta e de si mesma, nas suas versões futuras.

Os representantes das chamadas “culturas populares” mobilizam processos de reivindicação e performatização de identidades, dentro de uma ordem na qual eles ocupam uma posição claramente periférica. Dessa forma, a performance não é simplesmente estruturada, mas constituída por e constituinte de relações *políticas* - no sentido mais amplo do termo -, ora polarizadas, ora ambíguas.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa buscou compreender os jogos simbólicos, classificatórios e identitários que constituem a brincadeira do Boi em Fortaleza-CE, na área do Grande Pirambu, pela elucidação de relações entre o ritual e seus contextos. Com esse objetivo, foram realizadas entrevistas, observações do cotidiano dos brincantes, de apresentações realizadas em equipamentos privados ou públicos e, sobretudo, da festa de rua percebida como a ocasião mais importante pelos brincantes: a Matança de Boi. Também foram acompanhados os bastidores de eventos, assim como alguns ensaios, a fim de melhor acessar a *estrutura profunda* da performance. Metodologicamente, orientei-me por princípios da análise ritual de Victor Turner, e por conceitos dos estudos de performance de Schechner. Tais escolhas se deram pelas semelhanças entre características dos eventos observados, algumas categorias usadas pelos brincantes e conceitos desses autores.

Propus que tais situações rituais, especialmente a Matança, vista em sua estrutura profunda, ressaltam oposições, expõem conflitos, distâncias e proximidades sociais, e operam fusões, fragmentações e apropriações que falam sobre a realidade cotidiana vivida pelos brincantes, especialmente sobre os processos de segregação e estigmatização. Mais que falar, os rituais atuam sobre esta realidade e a controlam, ao transformar identidades pessoais e coletivas, expressar fronteiras e tensioná-las, reforçar valores ou questioná-los. Dentre as figuras da brincadeira, destaca-se o Vaqueiro/Mestre, que reúne características especialmente do Boi e do Santo, constituindo-se como símbolo dominante que condensa valores como resistência ao sofrimento, luta, ousadia e sacrifício. Tais princípios parecem guiar os Mestres na brincadeira e na vida, onde performam uma identidade em devir, ambigualmente heroica e zombeteira, central e liminar, da qual obtêm seu poder.

Vimos que há importantes diferenças entre os eventos de rua e os institucionais. Nestes últimos, verifiquei a brusca redução do tempo de apresentação, a supressão das lutas, a restrição de piadas, o esforço explícito de diferenciação da umbanda pelo Mestre, a importância maior dada a esse papel (em detrimento do coletivo, de outros papéis centrais, bem destacados na Matança, como Palhaço e Capitão e, às vezes, até do seu personagem como Vaqueiro), o reforço de valores burocráticos e da “cearensidade” (e não da especificidade cultural do Grande Pirambu) e os numerosos enquadramentos (com significativa limitação das possibilidades de seguimento e improviso). Todavia, com interesses diversos de múltiplos agentes e mediante caminhos distintos, acaba-se por chegar,

em ambos os tipos de ritual, ao enaltecimento dos mesmos valores de luta e sacrifício, ainda que em meio a outras exaltações.

Diferentes buscas por totalidades identitárias (por parte de folcloristas, nacionalistas, regionalistas, representantes do Estado, líderes comunitários, grupos de Boi, etc.) viram e continuam a ver na capacidade de condensação de significados e valores do Vaqueiro, do Boi e de outros símbolos rituais da brincadeira o “reflexo” de uma “identidade cultural” percebida como fixada historicamente e compartilhada por diferentes indivíduos ou segmentos sociais. Procurei salientar que tais esforços classificatórios nem sempre autoconscientes é que constroem via performance - por contrastes, discursos e reapropriações do “passado” - identidades fluidas e situacionais ligadas ao Bumba meu boi e às culturas populares. O acionamento de crenças e valores disseminados assim como a referência a ofícios e imagens consagrados selecionam materiais sociais eficazes que dialogam com vivências e memórias dos brincantes, do público e dos organizadores dos eventos. Tais materiais ajudam a tecer uma narrativa sobre determinada coletividade, a recriar e fortalecer identidades coletivas - o que é bem diferente de dizer que uma identidade pré-existente e acabada é descrita pelo ritual. As identidades são atualizadas de modo intersubjetivo a cada vez que a performance (artística ou de fala) acontece e constrói lugares com os quais os sujeitos podem se identificar ou não.

Os Mestres, por exemplo, investem nas posições identitárias que diferentes processos e discursos colocam ao seu dispor. Como vimos, a construção dessa identidade passa pela titulação ou pela expectativa dela, pelos discursos de gestores e pesquisadores, mas também envolve as demandas individuais de autoestima e reconhecimento do Mestre, a ressignificação do território onde vive, a construção de memórias e mitos pessoais e de *identidades contrastivas*, que dependem das relações com outros grupos. Ademais, é difícil separar o Mestre do Vaqueiro, esse personagem que encontra ressonância na história de vida do ator, muito além dos apelos à “cearensidade”. Grande parte do público também pode se identificar com o Vaqueiro porque ele evoca a habilidade e a ousadia em jogos arriscados, ao lutar com o Boi e o Capitão, bem como valores ligados ao trabalho e à religiosidade. Há momentos em que se aproxima muito do Boi e outros em que quase se confunde com São Sebastião.

A figura de São Sebastião e outros elementos religiosos da manifestação são percebidos por muitos brincantes como definidores da festa como uma obrigação para com o Santo, especialmente os Mestres. Outros vivenciam a Matança como forma de culto ancestral ligado a identidades afro-ameríndias, representadas especialmente pelo Vaqueiro e pelos

Índios. Mais comum, no entanto, é a visão não-religiosa sobre a brincadeira, expressa por integrantes que se identificam com o Boi porque gostam de dançar, cantar, tocar instrumentos ou atuar, apreciam a interação do grupo e experimentam os momentos de performance mais como entretenimento, lazer e aprendizado artístico. Em várias situações, a identificação como brincante implica a obtenção de prestígio e visibilidade e a diferenciação frente a outros jovens daquela área, por meio da exibição de suas habilidades, dos seus corpos fantasiados, do acesso a determinados espaços, eventos, viagens, etc.

Muitos integrantes dos Bois participam de quadrilhas, maracatus ou outros grupos de dança que não são comumente considerados cultura popular, como a *swingueira*. Alguns deles relatam que o Boi não se compara a nenhuma dessas brincadeiras: a energia dele seria mais elevada, porque o Boi teria reunido um pouco de todas elas e seria mais representativo do Grande Pirambu. Principalmente brincantes ligados a movimentos sociais e universitários consideram a brincadeira uma forma de partilhar o pertencimento a essa parte da cidade, uma forma de “resistência” popular e um instrumento de transformação dos sujeitos e da realidade social.

Nesse aspecto, é interessante lembrar que como extensão do Vaqueiro, temos o Cordão Vermelho que representa explicitamente trabalhadores manuais explorados, para alguns brincantes alude ao Cangaço, e a meu ver também remete a sujeitos à margem das margens, considerados indesejáveis na cidade. A oposição visual, espacial e a luta entre este Cordão e o Azul, liderado pelo Capitão expressam polarizações sociais entre dominadores e dominados, mas também relações cósmicas que dividem o mundo entre o Bem e o Mal, e relações agonísticas fundamentais para elevar constantemente “o nível da dança”, já que a competição não se dá somente entre personagens que simbolizam distâncias sociais, mas entre os próprios brincantes enquanto *performers*.

O desfecho ritual da luta não é uma simples inversão, onde o lado vermelho derrotaria o azul: o Cordão Vermelho, primeiramente humilhado e derrotado, por fim triunfa, sem que para isso as autoridades ou as elites sejam insultadas, torturadas ou assassinadas. Apesar do conflito explícito e polarizado, o Cordão Azul, que ao lado da Corte simboliza várias alteridades, é que “tem vontade de matar”. Mas este *outro* dominador constituído como outro por relações de diferença e desigualdade, não é aniquilado. No plano da brincadeira, há muitos momentos de reforço de hierarquias (pois as autoridades claramente se separam dos trabalhadores, espacial e visualmente) ou de neutralização das posições estruturais (quando todos dançam juntos sem conflitos - embora os trajes continuem a marcar distinção), além da inversão, que ocorre ao final.

Entendo que a Matança exatamente por ser atravessada e constituída por relações de disputa e dominação, apresenta possibilidades de compreensão, subversão e redefinição do real por meio da instabilidade do jogo, da abertura do riso, da ressignificação de imagens e imaginários. Diversas alteridades são representadas e significadas num ritual cujo potencial de negação, indeterminação e transformação pode ser compreendido pela sua forma icônica de comunicação, onde se encena a dominação que será posteriormente negada na redenção junto ao Santo. Podemos pensar a ambivalência da Matança e dos eventos institucionais como própria de um jogo no qual se aciona o imaginário de certos grupos e instituições dominantes, ao mesmo tempo em que se movimenta contra ele.

Ambiguidades semelhantes foram observadas nos eventos institucionais, onde os Mestres assumem a posição central para a qual são interpelados por diferentes discursos e enquadramentos, que enaltecem esses sujeitos como representantes da “cultura popular” ou do Ceará, ao mesmo tempo em que direcionam ou limitam suas performances e se apropriam do seu poder simbólico para fortalecer uma ideia de estabilidade cultural. Aqui, há tanto uma apropriação do imaginário da brincadeira pelo público e pelos organizadores do evento quanto uma ressignificação dos discursos oficiais pelos brincantes. Desse modo, assumir a posição de símbolo da “cultura popular” envolve uma tensão entre a identificação como investimento subjetivo e processo inacabado, criativo e performativo, por um lado, e por outro, a reprodução ou remarcação instrumental de linhas classificatórias construídas a partir de fora das culturas populares.

As analogias e homologias que podemos encontrar entre a ordem simbólica da cidade, a história do Grande Pirambu e a configuração da brincadeira revelam que, mais que dar continuidade a hibridações de heranças europeias e afro-ameríndias, do sertão e do litoral, a Matança fala e atua sobre as dinâmicas do presente, a persistente segregação social e espacial de Fortaleza, a relação de oposição entre *nós* e *eles* delineada pela estigmatização de “comunidades” e seus moradores, e de rituais populares e seus praticantes.

A Matança é um jogo de poder (no sentido amplo e não instrumental do termo) que além de reconstruir memórias e inscrevê-las nos corpos, opera uma apropriação do passado - processo no qual imagens do passado são reelaboradas e incorporadas ao presente -, e uma apropriação de vários *outros*, humanos, não-humanos e sobre-humanos, que podem ser representados, incorporados e controlados pela brincadeira, pelo poder do riso e da mimese. É oportunidade de refletir também sobre os próprios valores, ao experimentá-los ou observá-los de maneira hiperbólica. É ocasião onde se pode exercer o “outro” em si mesmo, se *transportar*, viver outras vidas por meio dos personagens, ou se *transformar* de maneira

duradoura. Trata-se, no fundo, de enxergar e acessar outras possibilidades de identificação e de existência, de ressignificar a vida e a morte no Grande Pirambu.

## REFERÊNCIAS

- ABREU, Capistrano de. **Capítulos de história colonial: 1500-1800**. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.
- AGAMBEN, Giorgio. Notas sobre o Gesto. **Artefilosofia**. Trad. Vinícius Nicastro Honesko. Ouro Preto, n. 4, p. 9-14, jan. 2008.
- ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. **O “urrou” do boi em Atenas: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão**. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Universidade de Campinas, Campinas, 2004.
- ALENCAR, José de. **O Sertanejo**. São Paulo: Ática, 2004.
- ANDERSON, Benedict. **Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.
- ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. Tomo 1. Belo Horizonte/Rio de Janeiro, Itatiaia/INL/Fundação Nacional Pró-memória, 1982.
- ARAÚJO, Ana Maria Matos; CARLEIAL, Adelita Neto. Opulência e miséria nos bairros de Fortaleza (Ceará/Brasil). **Scripta Nova**. Revista Eletrônica de Geografia e Ciências Sociais. Universidad de Barcelona. v. VII, n. 146, p. 01-16, 2003. Disponível em: [www.uece.br/lepop/.../26-opulencia-e-miseria-nos-bairros-defortaleza](http://www.uece.br/lepop/.../26-opulencia-e-miseria-nos-bairros-defortaleza). Acesso em: 06 ago. 2018.
- AUSTIN, J. **Quando dizer é fazer**. Trad. Danilo Marcondes de Souza Filho. Porto Alegre, Artes médicas, 1990.
- AZEVEDO, Carlos Alberto. O Bumba meu boi das zonas de canaviais de Pernambuco. **Brasil Açucareiro**. n.2, ago. 1972.
- BARROSO, Oswald. **Teatro como Encantamento: Bois e Reisados de Caretas**. Fortaleza: Armazém da Cultura, 2013.
- BARROSO, Oswald. Que diabo somos? **O Galo**, Natal, Ago. 1989. Disponível em: <http://www.digitalmundomiraira.com.br/Patrimonio/CearaCulturaContextos/Diversificado/Ceara%20-%20Uma%20cultura%20mestica.pdf>. Acesso em: 10 ago. 2019.
- BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: MinC, FLACSO, MIS, 1996.
- BARROSO, Oswald. Guerreiro encourado da caatinga. **O Povo**, Fortaleza, 16 jan. 1999.
- BARROSO, Parsifal. **O Cearense**. São Paulo: Escrituras; Instituto Myra Eliane, 2017.
- BARBOZA, Edson; COSTA, Liana. Cultura como caminho de resistência: um olhar sobre o Grande Pirambu a partir do Bumba meu boi. In: SILVA FILHO, Antonio Vieira da, BARBOZA, Edson Holanda Lima, GABARRA, Larissa Oliveira (org.). **Ensaios interdisciplinares em humanidades II**. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 2019.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. São Paulo: Hucitec, 2013.

BATESON, Gregory. Uma teoria sobre brincadeira e fantasia. *In*: RIBEIRO, Branca Telles; GARCEZ, Pedro (org.). **Sociolinguística interacional**. São Paulo: Edições Loyola, 2002. p. 85-106.

BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. Rowley, Newbury House Publishers, 1977.

BECKER, Howard S. **Falando da sociedade: ensaios sobre as diferentes maneiras de representar o social**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Trad. Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.

BOURDIEU, Pierre. **Razões Práticas: sobre a teoria da ação**. 9ª. Edição. São Paulo: Papirus, 2008, 224p.

BRAUDEL, Fernand. **Escritos sobre a História**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

CANCLINI, Nestor Garcia. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. Tradução Ana Regina Lessa; Heloísa Pezza Cintrão. 4ª ed. São Paulo: EDUSP, 1989.

CARVALHO, Luciana. **A graça de contar: um Pai Francisco no Bumba meu boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2011.

CARNEIRO, Edison. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: FUNARTE/INF, 1982.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 12 ed. São Paulo: Global, 2012.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Literatura oral no Brasil**. São Paulo: EDUSP, 1984.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Tradições populares da pecuária nordestina**. Documentário da Vida Rural, n. 9. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, 1956.

CAVALCANTE, Raimundo. **Pirambu**. Coleção Pajeú. Fortaleza: Prefeitura de Fortaleza, 2016.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**, Rio de Janeiro, v. 6, supl., p. 1019-1046, set. 2000. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S010459702000000500012&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S010459702000000500012&lng=en&nrm=iso). Acesso em 12 jan. 2019.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e variantes do mito: morte e ressurreição do boi no Brasil. **Revista Mana - Estudos de Antropologia Social**. v. 12, n.1, p. 69-104, 2006.

CEARÁ. Lei nº 13.351, de 22 de agosto 2003. Institui, no âmbito da Administração Pública Estadual, o Registro dos Mestres da Cultura Tradicional Popular do Estado do Ceará e dá outras providências. **Diário Oficial do Estado**, CE, 25 ago. 2003.

CEARÁ. **Textos para discussão n.113** – Evidências da Criminalidade no Ceará, Experiências Internacionais e Fundamentação para Construção de um Pacto Social de Combate a Violência no Estado. Fortaleza: IPECE, 2015.

CEDECA. Centro de Defesa da Criança e do Adolescente. **Cada vida importa**. Relatório Final do Comitê Cearense pela Prevenção de Homicídios na Adolescência. Fortaleza: Governo do Estado do Ceará, CEDECA, UNICEF, 2017.

CENSO 2010 aprimorou a identificação dos aglomerados subnormais. **Agência IBGE**, Notícias, 17 maio 2019. Disponível em: <https://agenciadenoticias.ibge.gov.br/agencia-sala-de-imprensa/2013-agencia-de-noticias/releases/14152-asi-censo-2010-aprimorou-a-identificacao-dos-aglomerados-subnormais>. Acesso em: Acesso em 14 jun. 2019.

CENTRO DRAGÃO DO MAR DE ARTE E CULTURA. Institucional. [2018]. Disponível em: <http://www.dragaodomar.org.br/institucional/dragao-do-mar-na-historia-do-ceara>. Acesso em: 15 jan. 2019.

CERTEAU, Michel de. **A Invenção do Cotidiano**: Artes de fazer. Petrópolis: Vozes, 2008.

COSTA, F. A. Pereira da. **Folk-lore Pernambucano**. Recife: Arquivo Público Estadual, 1974.

DAMATTA, Roberto. Apresentação. In: GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977, p. 9-20.

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

DAMATTA, Roberto. Digressão: a fábula das três raças, ou o problema do racismo à brasileira. **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Petrópolis: Vozes, 1984.

DAMATTA, Roberto. Funcionalismo. **Dicionário de Ciências Sociais**. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1987. p. 503-504.

DAWSEY, John. Turner, Benjamin e Antropologia da Performance: o lugar olhado (e ouvido) das coisas. **Campos**: Revista de Antropologia Social, v. 7, n. 2, 2006.

DAWSEY, John. Sismologia da performance: ritual, drama e *play* na teoria antropológica. **Revista de Antropologia**, São Paulo, USP, v.50, n.2, 2007.

DEBRAY, Régis. **Vida e Morte da Imagem**: Uma história do olhar no Ocidente. Petrópolis: Vozes, 1999.

DANTAS, Eustógio Wanderley Correia. **Mar à vista**: estudo da maritimidade em Fortaleza. Fortaleza: Edições UFC, 2011.

DOUGLAS, Mary. **Pureza e Perigo**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

DURKHEIM, Émile. **As Formas Elementares da Vida Religiosa**: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

DURKHEIM, Émile; MAUSS, Marcel. Algumas Formas Primitivas de Classificação. *In*: **Ensaio de Sociologia**. São Paulo: Perspectiva, 2009.

EVANS-PRITCHARD, E. E. **Os Nuer**: uma descrição do modo de subsistência e das instituições políticas de um povo nilota. São Paulo: Ed. Perspectiva, 2007.

FABIAN, Johannes. **O Tempo e o Outro**: como a antropologia estabelece seu objeto. 1ª. ed. Rio de Janeiro: Editora Vozes, 2013.

FORTALEZA. **Mapa da criminalidade e da violência em Fortaleza**: Perfil da SER I. Fortaleza: Lab Vida e COVIO/ Universidade Estadual do Ceará e LEV/ Universidade Federal do Ceará, 2011.

FORTALEZA. Obras do Vila do Mar já estão com 90% de execução. **Prefeitura Municipal de Fortaleza**, Turismo, Notícias. 03 maio 2016. Disponível em: <https://www.fortaleza.ce.gov.br/noticias/obras-do-vila-do-mar-ja-estao-com-90-de-execucao>. Acesso em: 25 set. 2018.

FREITAS, A. P. S de. Pirambu: espaço estratégico de inserção no modelo hegemônico de bem-estar e estar bem no mundo. *In*: GADELHA, Francisco Agileu de Lima, et al. **Outras histórias**: Fortaleza, cidade(s), sujeito(s). Fortaleza: Demócrito Rocha, 2004.

FREYRE, Gilberto. **Nordeste**. São Paulo: Global, 2004.

FONTES, Dalvanira. Danças e folguedos folclóricos da Paraíba. *In*: PELLEGRINI FILHO, Américo. **Antologia de folclore brasileiro**. São Paulo: EDART, 1982.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro: LTC, 2008.

GENNEP, Arnold Van. **Os ritos de passagem**. Petrópolis: Vozes, 1977.

GIRARDET, Raoul. **Mitos e mitologias políticas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

GOFFMAN, Erving. **Estigma**: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.

GOFFMAN, Erving. **A Representação do Eu na Vida Cotidiana**. Petrópolis: Vozes, 1975.

GRUPO TERUÁ. **1ª Marcha dos Favelados e Faveladas**. Facebook, @Grupoteruá. Eventos. 27 nov. 2016. Disponível em: <https://www.facebook.com/events/pirambu/1%C2%A-A-marcha-dos-favelados-e-faveladas/707440449410406/> Acesso em: 02 dez. 2018.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. Tradução de Beatriz. Sidou. 2ª ed. São Paulo: Centauro, 2013.

HALL, Stuart. Quem precisa de identidade? *In*: SILVA, Tomaz Tadeu da (org.). **Identidade e Diferença: a perspectiva dos estudos culturais**. Petrópolis: Vozes, 2000.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. São Paulo: Perspectiva, 2012.

IPHAN. **Complexo Cultural do Bumba-meu-boi do Maranhão**: dossiê do registro como Patrimônio Cultural do Brasil. São Luís, Iphan, 2011.

INSTITUTO DE PESQUISA ECONÔMICA APLICADA (IPEA); FÓRUM BRASILEIRO DE SEGURANÇA PÚBLICA (FBSP) (org.). **Atlas da violência 2019**. Brasília: Rio de Janeiro: São Paulo: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada; Fórum Brasileiro de Segurança Pública, 2019.

INGOLD, Tim. Humanidade e Animalidade. Tradução: Vera Pereira. **Companion Encyclopedia of Anthropology**, Londres: Routledge, 1994.

FRAZER, James George. **O Ramo de Ouro**. Edição por Mary Douglas. Rio de Janeiro: Zahar, 1982.

FOUCAULT, Michel. **Vigiar e punir**. O nascimento da prisão. Rio de Janeiro: Vozes, 2004.

LAGROU, Els. Rir do poder e o poder do riso nas narrativas e performances kaxinawa. *In*: **Revista de Antropologia**, v. 49, n. 1, p.55-90, 2006.

LANGDON, Esther Jean. Performance e sua diversidade como paradigma analítico. **Ilha, Revista de Antropologia**, v.8, n. 1 e 2, 2008.

LEACH, Edmund. Once a knight is quite enough: como nasce um cavaleiro britânico. **Revista Mana - Estudos de Antropologia Social**. v.6, n.1. abr. Rio de Janeiro, 2000.

LEAL, Vinícius Barros. O Bumba meu boi: uma nova abordagem. *In*: **Monografias Premiadas**. Fortaleza: Secretaria da Cultura, 1982.

LIGIÉRO, Zeca. **Teatro das Origens**: Estudos das Performances Afro-ameríndias. Rio de Janeiro: Garamond, 2019. Lançamento. Resumo.

LIMA, Bruno Chaves Correia et. al. Ceará, Estado de Graça: raízes culturais históricas que antecedem o campo organizacional do humor. **Organizações em contexto**, São Bernardo do Campo, v. 11, n. 21, p. 367-399, jan/jun. 2015.

LITTLE, Paul. Ecologia política como etnografia: um guia teórico e metodológico. **Horizontes antropológicos**. v.12, n.25, Porto Alegre, jan./jun 2006.

MACEDO, José Rivair. Mouros e cristãos: a ritualização da conquista no Velho e no Novo Mundo. **Bulletin du centre d'études médiévales d'Auxerre - BUCEMA**, Hors-série n.º.2, 2008, Disponível em: <http://cem.revues.org/8632>. Acesso em: 25 jan. 2019.

MARGUTTI, Mário. **Mazaredo: Arte na Catedral**. São Paulo: Loyola, 2003.

MAGNANI, José Guilherme C. **Festa no pedaço: cultura popular e lazer na cidade**. 3ª. ed. São Paulo: Hucitec/UNESP, 2003.

MALINOWSKI, Bronislaw. **Magia, ciência e religião**. Lisboa: Edições 70, 1988.

MAUSS, M.; HUBERT, H. **Sobre o sacrifício**. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MAUSS, M. **Sociologia e Antropologia**. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

MELLO, Frederico P. de. **Guerreiros do Sol: violência e banditismo no Nordeste Brasileiro**. São Paulo: A Girafa, 2011.

MELLO, Frederico P. de. O ciclo do gado no Nordeste do Brasil: uma cultura da violência? **Ciência & Trópico**, Recife, v. 7, n. 2, p. 263-306, jul./dez. 1979.

MENDES, J. M. R.; WERLANG, R. Sofrimento social. **Serviço Social e Sociedade**. São Paulo, n.116, p. 743-768, 2013.

MENEZES, Djacir. **O Outro Nordeste**. Rio de Janeiro: Artenova, 1970.

MONTEIRO, Sandra Paula Evaristo. **Projeto Vila do Mar no grande Pirambu: avanços e retrocessos**. 2018. 107f. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Ceará, Fortaleza, 2018.

NETO, Silva. Três comunidades festejam São Sebastião, em Barbalha. **Diário do Cariri**, il, 20 jan. 2019. Disponível em: <https://diariodocariri.com/noticias/barbalha/151330/tres-comunidades-festejam-sao-sebastiao-em-barbalha.html>. Acesso em: 30 jan. 2019.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O mal-estar da ética na antropologia prática. *In*: VÍCTORA, C.; OLIVEN, R. G.; MACIEL, M. E.; ORO, A. P. (Org.). **Antropologia e ética: o debate atual no Brasil**. Niterói: Ed UFF, 2004.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. O Trabalho do Antropólogo: Olhar, Ouvir, Escrever. **Revista de Antropologia**, v. 39, n. 1, p. 13-37, 1996.

OLIVEIRA, Roberto Cardoso de. Identidade étnica, identificação e manipulação. **Sociedade e Cultura**, v. 6, n. 2, jul-dez. 2003, p. 117-131.

OLIVEIRA, Raimundo Nonato de. **O Pirambu e seus atores sociais: do povoamento em 1930 até a marcha de 1962**. Monografia (Especialização). Sobral, Instituto Superior de Teologia Aplicada, 2011.

- OLIVEIRA, João Pacheco de. Pacificação e tutela militar na gestão de populações e territórios. **Revista Mana - Estudos de Antropologia Social**. v.20, n.1, Rio de Janeiro, abr. 2014, p. 125-161.
- ORTIZ, Renato. **Românticos e Folcloristas: cultura popular**. São Paulo: Olho d'água, 1992.
- PORDEUS, Ismael. **Umbanda: Ceará em transe**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2002.
- PRADO JÚNIOR, Caio. **Formação do Brasil Contemporâneo**. 23ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- REDE DE INCENTIVO E DISSEMINAÇÃO DE INICIATIVAS CULTURAIS. Cultura Viva. Tutorial. [2017]. Disponível em: <http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-4cultura/apresentacao>. Acesso em: 04 jul. 2017.
- RIBEIRO, Joaquim. **Folclore do açúcar**. Rio de Janeiro: Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro, 1977.
- RIOS, Kênia. **Campos de concentração no Ceará: isolamento e poder na seca de 1932**. Fortaleza: Museu do Ceará, 2001. 127 p.
- ROCHA, José Francisco. Pescador de boi. Mestre Zé Pio. Entrevista concedida a Pedro Rocha e Edmar Soares. **O Povo**, Fortaleza, 30 jul. 2012. Disponível em: <https://www20.opovo.com.br/app/opovo/paginasazuis/2012/07/30/noticiasjornalpaginasazuis,2888086/pescador-de-boi.shtml>. Acesso em: 30 jun. 2017.
- RODRIGUES, Lea Carvalho. **Metáforas do Brasil: demissões voluntárias, crise e rupturas no Banco do Brasil**. São Paulo: Annablume; Fapesp, 2004.
- RUBIM, Antonio Albino Canelas. (Org.). **Políticas culturais no governo Lula**. Salvador: Editora da Universidade Federal da Bahia, 2010.
- SANTANA, Hesse. **Mapa Cultural do Ceará**. Descrição. 29 ago. 2019. Disponível em: <https://mapacultural.secult.ce.gov.br/espaco/1739/> Acesso em: 03 set. 2019.
- SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula. (Org.) **Epistemologias do Sul**. São Paulo: Cortez, 2010.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance?. **O Percevejo**, ano 11, n.12, p. 25-50, 2003.
- SCHECHNER, Richard. Ritual. *In*: LIGIÉRO, Zeca (Org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012a. (p. 49-89).
- SCHECHNER, Richard. A rua é o palco. *In*: LIGIÉRO, Zeca (org.). **Performance e antropologia de Richard Schechner**. Rio de Janeiro: Mauad X, 2012b (p.155-198).
- SCHWARCZ, Lilia Moritz. **O Império em Procissão: ritos e símbolos do Segundo Reinado**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

SERAINE, Florival. **Antologia do Folclore Cearense**. Fortaleza: Editora da Universidade Estadual do Ceará, 1983.

SERVIÇO SOCIAL DO COMÉRCIO DO CEARÁ. **Povos do mar**: herança nativa, [2018]. Disponível em: <https://www.sesc-ce.com.br/povos-do-mar-heranca-nativa/> Acesso em: 10 ago. 2018.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Neopentecostalismo e religiões afro-brasileiras: Significados do ataque aos símbolos da herança religiosa africana no Brasil contemporâneo. **Revista Mana - Estudos de Antropologia Social**. v.13, n.1, 2007.

TAMBIAH, Stanley. **Culture, thought, and social action**: an anthropological perspective. Cambridge: Harvard University Press, 1985.

TAMBIAH, Stanley. Conflito etnonacionalista e violência coletiva no Sul da Ásia. **Revista Brasileira de Ciências Sociais - RBCS**, v.12, n.34, 1997.

TURNER, Victor. **Floresta de Símbolos**. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2005.

TURNER, Victor. **Do ritual ao teatro**: a seriedade humana de brincar. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2015.

TURNER, Victor. **Dramas, campos e metáforas**: ação simbólica na sociedade humana. Rio de Janeiro: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.

TURNER, Victor. Liminal ao liminoide: em brincadeira, fluxo e ritual - um ensaio de simbologia comparativa. **Mediações**, v. 17, n. 2, p. 214-257, jul./dez. 2012. Tradução de Herbert Rodrigues.

TURNER, Victor. **O Processo Ritual**: estrutura e anti-estrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VELSEN, J. Van. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. *In*: FELDMAN-BIANCO, Bela (org.). **Antropologia das sociedades contemporâneas**: métodos. São Paulo: Unesp, 2009.

VIANNA, Hermano. **O mistério do samba**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.

VIEIRA, Alexia. Mulher denuncia intolerância religiosa e agressão cometida por vizinha na Barra do Ceará. **O Povo**, Fortaleza, 23 ago. 2019. Disponível em: <https://www.opovo.com.br/noticias/fortaleza/2019/08/23/mulher-denuncia-intolerancia-religiosa-e-agressao-cometida-por-vizinha-na-barra-do-ceara.html>. Acesso em: 24 ago. 2019.

WAGNER, Roy. **A Invenção da Cultura**. São Paulo: Cosac Naify. 2010.

WOODWARD, Kathryn. Identidade e Diferença: uma introdução teórica e conceitual. *In*: SILVA, T. T. da (org.). **Identidade e Diferença**: a perspectiva dos estudos culturais. Petrópolis: Vozes, 2000.

## APÊNDICE A - PERFORMANCES OBSERVADAS EM CAMPO

Abaixo segue a lista de performances de grupos de Boi acompanhadas em trabalho de campo desenvolvido durante o curso do Mestrado. Para a percepção das especificidades dos Bois de Fortaleza, também foram observadas apresentações de alguns grupos de outras regiões do Ceará, que participaram de eventos na Capital ou na região metropolitana (Caucaia).

1. Boi Ceará, no Cineteatro São Luiz (*hall*); encerramento do ciclo de comemorações do aniversário da Secretaria da Cultura do Estado do Ceará - 2017;
2. Boi Ceará, na Caixa Cultural, no I Seminário de Estudos sobre Dança - 2017;
3. Boi Ceará, no Centro de Eventos do Ceará, na XII Bienal Internacional do Livro do Ceará - 2017;
4. Boi Ceará, na Colônia Ecológica Sesc de Iparana, no VII Encontro Sesc Povos do Mar - 2017;
5. Boi Ceará, na rua (asfalto e palco), em frente à casa-sede do grupo; Dia de São Sebastião - 2018;
6. Boi Ceará, no Centro de Eventos do Ceará (palco), no Festival Vida & Arte (Jornal O POVO) - 2018;
7. Boi Ceará, na Praça do Ferreira (palco), na XIII Mostra Ceará Natal de Luz, 04/01/2019.
8. Boi Juventude, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (*hall*), no Seminário de Folclore - 2017;
9. Boi Juventude, no Cineteatro São Luiz (*hall*), no Lançamento do Edital Tesouros Vivos da Cultura - 2017;
10. Boi Juventude, na Colônia Ecológica Sesc de Iparana (*hall*), no Colóquio Internacional sobre Inclusão Social e Diversidade na Educação Sesc e UFC - 2018;
11. Boi Juventude, no Teatro Carlos Câmara (*hall*), Encontro de Raízes (Coletivo É o Gera!/Secult) - 2018;
12. Boi Juventude, no Centro Dragão do Mar de Arte e Cultura (palco), no Festival Maloca do Dragão - 2018;
13. Boi Juventude, no Centro de Eventos do Ceará (cortejo), no Festival Vida & Arte (Jornal O POVO) - 2018;

14. Boi Juventude, na Colônia Ecológica Sesc de Iparana (palco), no VIII Encontro Sesc Povos do Mar - 2018;
15. Boi Juventude, na rua, no Calçadão Vila do Mar em frente à casa-sede do grupo, Véspera de Dia de São Sebastião - 2019;
16. Boi Brilha Noite, de Camocim, na Colônia Ecológica Sesc de Iparana, no VII Encontro Sesc Povos do Mar - 2017;
17. Boi Estrela, de Fortim, na Colônia Ecológica Sesc de Iparana, no VII Encontro Sesc Povos do Mar - 2017;
18. Boi Brioso, de Russas, Teatro José de Alencar (palco montado na calçada), na XII Mostra Ceará Natal de Luz, Dia de Reis - 2018;
19. Boi Coração, de Quixadá, Teatro José de Alencar (palco montado na calçada), na XII Mostra Ceará Natal de Luz, Dia de Reis - 2018.
20. Boi Paz no Mundo, de Sobral, Praça do Ferreira (palco), na XIII Mostra Ceará Natal de Luz – 2019.