



UFC

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
INSTITUTO DE CULTURA E ARTE**

JOSÉ ENOQUE VIANA DE CASTRO

**NECRODANÇA E A MANIFESTAÇÃO DO BOI CANARINHO: A ARTE DO
CONTROLE DA DANÇA NA LÓGICA CIVILIZATÓRIA**

FORTALEZA

2025

NECRODANÇA E A MANIFESTAÇÃO DO BOI CANARINHO: A ARTE DO
CONTROLE DA DANÇA NA LÓGICA CIVILIZATÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Graduação de licenciatura em Dança da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de licenciatura em Dança. Área de concentração: Arte.

Orientador: Dr. Aluísio Ferreira de Lima

FORTALEZA

2025

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)

C351n Castro, José Enoque Viana de.
Necrodança e a manifestação do boi canarinho : a arte do controle da dança na lógica civilizatória / José Enoque Viana de Castro. – 2025.
46 f.

Trabalho de Conclusão de Curso (graduação) – Universidade Federal do Ceará, Instituto de cultura e Arte, Curso de Dança, Fortaleza, 2025.
Orientação: Prof. Dr. Aluísio Ferreira de Lima.

1. Crítica. 2. Cultura popular. 3. Necrodança.. 4. Bumba-meu-boi. I. Título.

CDD 792.8

JOSÉ ENOQUE VIANA DE CASTRO

NECRODANÇA E A MANIFESTAÇÃO DO BOI CANARINHO: A ARTE DO
CONTROLE DA DANÇA NA LÓGICA CIVILIZATÓRIA

Dissertação apresentada ao Programa de Graduação em Dança da Universidade Federal do Ceará, como requisito parcial à obtenção do título de Licenciatura em Dança. Área de concentração: Arte.

Aprovada em: 20/02/2025.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Alúcio Ferreira de Lima (Orientador)
Universidade Federal do Ceará (UFC)

Prof. Ma. Liana Cavalcante Costa
Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira (UNILAB)

Prof. Me. Francisco Rubéns Lopes dos Santos
Universidade Federal do Ceará (UFC)

AGRADECIMENTOS

Sou eternamente grato a tudo que pertença, e gostaria de ressaltar primeiramente o invisível, o tudo que sempre está em tudo e o poder da natureza que faz a galáxia girar, me fazendo realizar este feito que infelizmente emerge como um vômito causado pela violência da lógica civilizatória. Gostaria de agradecer a minha mãe Maria Flaviene por todo amor do mundo, uma mulher negra na sociedade brasileira que nasceu em 1956 e faleceu em 2023, vítima da lógica hierárquica das relações humanas no seu tempo, e que será sempre lembrada por mim como um símbolo de amor e sabedoria. Sou grato a minha família por me encorajar e ajudar nesse processo formativo significativo, e sou grato a todos que compartilharam tempo comigo no processo formativo na Universidade. Também sou grato à Universidade Federal do Ceará pela possibilidade de viver a experiência como universitário e a todos os programas de bolsas, pesquisas e auxílios que tive a chance de participar. Agradeço a todo o corpo docente que estava em meu percurso na Universidade, e enfatizo meu orientador Alúcio Ferreira a quem tenho gratidão pela sua gentileza e partilhas de conhecimentos. Agradeço a *Casa das Negas* que me acolheu, apoiou e topou as ideias que trago nesse TCC e gratidão ao Boi Canarinho com toda sua leva de encantaria e brincantes que compõe sua manifestação.

“Dançar é o movimento da sincronia do pensamento.” - (Uê, 2024)

RESUMO

A presente pesquisa se constitui em uma reflexão crítica sobre como a continuidade da cultura popular é prejudicada pela lógica civilizatória. Para isso, realizou-se a coleta de relatos sobre a cultura e a poética popular dos brincantes do Bumba-meu-boi, com ênfase na tradição do Boi Canarinho das Goiabeiras, promovida pela Casa das Negas, espaço de acolhimento a corpos dissidentes na Barra do Ceará. A análise aborda como dinâmicas de poder, as relações coloniais e as políticas públicas insuficientes contribuem para a fragilização de manifestações populares, evidenciando o apagamento de práticas ancestrais e insurgentes. A partir do que traz as obras História Potencial de Azoulay, e Necropolítica de Mbembe, a pesquisa desenvolve o conceito de necrodança, que evidencia como determinadas expressões culturais são submetidas a processos de apagamento, deturpação e fragmentação para atender às demandas mercadológicas do progresso civilizatório. Ao revisitar a narrativa e os elementos da manifestação do Boi Canarinho, a pesquisa enfatiza a importância do acesso cultural, a resistência ancestral e a espiritualidade presente nas tradições populares, que desafiam hierarquias sociais e serpenteiam para conseguir florescer.

Palavras-chave: crítica; cultura popular; ancestralidade; necrodança; Bumba-meu-boi.

ABSTRACT

This research constitutes a critical reflection on how the continuity of popular culture is harmed by civilizational logic. To this end, narratives were collected on the culture and popular poetics of Bumba-meu-boi performers, with an emphasis on the tradition of Boi Canarinho das Goiabeiras, promoted by Casa das Negas, a space of refuge for dissident bodies in Barra do Ceará. The analysis explores how power dynamics, colonial relations, and insufficient public policies contribute to the weakening of popular manifestations, evidencing the erasure of ancestral and insurgent practices. Drawing from the works *Potential History* by Azoulay and *Necropolitics* by Mbembe, the research develops the concept of *necrodança*, which demonstrates how certain cultural expressions are subjected to processes of erasure, distortion, and fragmentation to meet the market demands of civilizational progress. By revisiting the narrative and elements of the Boi Canarinho manifestation, the research highlights the importance of cultural access, ancestral resistance, and the spirituality present in popular traditions, which challenge social hierarchies and serpentine their way to flourish.

Keywords: critique; popular culture; ancestry; *necrodança*; Bumba-meu-boi.

SUMÁRIO

1	INTRODUÇÃO	09
2	NECRODANÇA.....	15
3	O BOI CANARINHO.....	19
4	CAMINHOS E ESCOLHAS.....	22
4.1	NARRATIVAS SOBRE O BOI CANARINHO	23
5	CONSIDERAÇÕES FINAIS	44
6	REFERÊNCIAS	46

1. INTRODUÇÃO

Minhas vivências artísticas são marcadas pelas ditas "danças urbanas", nas quais fui iniciado através de um projeto chamado "Segundo-tempo", em 2005, realizado pela prefeitura de Fortaleza. Também pratiquei balé por uns anos, bem como K-pop, estilo de dança de origem sul-coreana, pelo qual sou fascinado desde adolescente. Tais vivências, me levaram à formação técnica em Dança, realizada no Porto Iracema das Artes, bem como ao curso de Licenciatura em Dança, cuja conclusão está sendo formalizada através deste TCC.

Contudo, percebo como os lugares de formação artística pelos quais passei estavam marcados pela imposição de um movimento que se apresentava como orgânico, livre e natural, mas que na prática, demandava o aprisionamento das experiências no incentivo de competição, gerando classificações das capacidades que atingem o apogeu da beleza visual. Reconheço que fui parte dessa dinâmica de dominação e docilização dos corpos, sustentada pela lógica do capital, que nos faz crer na liberdade de seguir as tendências do mercado da arte. Nessa lógica, adequar-se às simbologias vinculadas aos padrões de consumo parece ser o caminho para alcançar um lugar de destaque profissional. Entretanto, ao refletir criticamente sobre as origens da minha dança, compreendo que, muito antes das aulas de modalidades formais, minha dança já havia sido moldada pela rítmica dos cultos de terreiros de umbanda que frequentei na infância.

Lembro de uma música que marcou a minha infância, chamada Admirável chip novo, uma composição da cantora e compositora Pitty, de 2003. Na música, a letra diz "Nada é orgânico, é tudo programado/E eu achando que tinha me libertado/Mas lá vem eles novamente/E sei o que vão fazer/ Reinstalar o sistema".

A música aborda a condição humana em uma sociedade de controle que impõe padrões, simbolizando a padronização das experiências humanas por meio da metáfora do "chip". A crítica aponta para a ilusão de liberdade, quando, na verdade, somos constantemente reprogramados para atender às expectativas de um sistema que perpetua o controle. Essa reflexão ressoa com a dinâmica dos espaços de formação artística pelos quais passei, onde metodologias que deveriam ser livres e orgânicas acabam funcionando como ferramentas de dominação. Ao invés de estimular a autenticidade, essas práticas aprisionam o corpo em uma lógica programada, buscando respostas específicas alinhadas às demandas de mercado. Afinal, vivemos em uma realidade capitalista, na qual somos inseridos em um universo que só pode ser infinito dentro dele. Se Problematizamos demais as circunstâncias, a própria variação do ambiente nos poda. Pensar fora da caixinha? Como? Na língua criada pela sociedade?

Lugar onde tudo já está decodificado? Sobre dois pés? Nesse ideal imposto como normativo? Pensar normal? Lógica cronológica? Como podemos narrar um passado complexo, por intermédio do ansioso presente na tentativa de prever um bom futuro? Estamos sempre afirmando uma realidade a partir da ação, mas paralizados por várias escolhas de sim ou não. Entre a dicotomia nas ações cotidianas, do fazer certo e do fazer errado, existe uma profundidade imensurável na experimentação do corpo que é negligenciada pelos próprios desdobramentos dos fazeres impostos como normativos, para obter os ditos resultados em prol de um avanço tecnicista.

Nos encontramos em um ciclo tendencioso da sociedade, que faz-nos criar manifestos a partir de simbologias específicas entendidas como fatos, para suprir as necessidades de um sistema mercadológico que não aposta em tecnologias para a pluralidade de existências. Pois o planejamento do progresso¹ civilizatório se baseia na limitação das possibilidades de qualidades de movimento, nos fazendo em pedacinhos para ser de tudo e ao mesmo tempo de nada, como desculpa para desviar a profundidade de pensamento crítico ao que se está fazendo. Nos comprando com o nosso próprio dinheiro, as tendências estéticas nos induzem a narrar uma memória específica nos inserindo em tribos de experimentos e descoberta do eu, as quais nos previnem de outras formas para além da normatividade dos contatos. Fazer as coisas já pré-estabelecidas em prol do que se julga ser seguro pelo sistema governamental, em prol da poética que pode vir a ter os processos ao cultivar ideias de e para os dispositivos. Na tentativa de criar um ambiente na qual as instituições idealizam como seguro, o capitalismo cria manobras para fazer com que pessoas inteiras caibam dentro de caixas catalogadas com funções úteis para exercer o planejamento de progresso do mundo civilizatório. Mas caber dentro de uma caixa custa muito caro, custa a humanidade, custa o dever de questionar, custa a sanidade.

¹ Alinho a percepção sobre progresso aqui colocada, com a de Amy Allen em seu escrito “O fim do progresso”, cujo a autora conclui, após uma série de reflexões e possibilidades sobre como o entendimento do que se configura como progresso está intrinsecamente ligado às perspectivas de mundo, que: “Assim, um tanto paradoxalmente, argumento que a problematização de todas e quaisquer pretensões de progresso como “fato” são, na verdade, uma maneira de estar à altura do legado normativo da modernidade, particularmente de suas noções de liberdade, inclusão e igual respeito moral.”

“A gente não compõe com a terra, a gente decompõe a terra. A civilização se coloca como uma bolha sobre a terra, porque há um choque civilizatório quando a gente percebe a finitude e a morte. O pensamento é aquilo que quer fazer a gente esquecer o que é expressividade, o pensamento é aquilo que nasce pra matar a expressividade. Por que a gente associa pensamento à lógica causal, a gente associa pensamento, ao pensamento que nasceu na Grécia com Sócrates e Platão, quando não é! O humano não é um animal racional, a racionalidade é um contorno moral dado ao pensamento. A racionalidade é uma forma dado ao pensamento que quer do pensamento que ele não se articule, que ele não seja complexo, quer que o pensamento seja uma linha de raciocínio. Já se viu produzir linha sem excluir?” (Mosé, 2024, 18min29s)

A crítica de Viviane Mosé, ao destacar como a civilização busca aniquilar a expressividade humana em favor de uma racionalidade linear e controlada, aproxima perspectivas sobre as dinâmicas da dança e a educação artística. A dança enquanto linguagem torna-se, em muitos contextos, um reflexo dessa imposição racional e normatizada. No entanto, como a autora sugere, o pensamento que busca reduzir a complexidade da experiência humana, como a dança, a uma lógica causal e linear, acaba por empobrecer sua essência. Ele remove a multiplicidade de sentidos e sensações que fazem da dança uma manifestação rica e plural, transformando-a em algo previsível e controlado.

Essa lógica é clara e visual nas estruturas de formação artística, que insistem em classificar e hierarquizar os corpos e as expressões, com o intuito de adaptar as práticas às demandas de um sistema que só reconhece o que é útil para a continuidade do progresso capitalista. Nos espaços de formação, o corpo dança, mas é empurrado para uma padronização que não só limita a sua expressão, mas também gera uma subordinação dos afetos e sentidos. Ao longo da história, a dança, em sua capacidade de conectar o ser humano à sua própria sensibilidade e à natureza, foi sistematicamente moldada para se ajustar aos parâmetros da sociedade civilizatória, com seus valores e estéticas padronizadas.

Essa dinâmica é visível não apenas no campo da arte, mas também nas interações sociais cotidianas. Quando somos forçados a seguir padrões estéticos impostos pela lógica do consumo e do mercado, a nossa dança se torna um reflexo da mesma lógica de controle que Mosé descreve. O corpo, que deveria ser o campo da expressividade genuína, é domesticado, reduzido a uma ferramenta de reprodução de valores que não pertencem à sua essência, mas sim a uma agenda externa que busca homogeneizar as experiências humanas.

Perante o que chamamos de Políticas Públicas e menos do que podemos entender sobre o que podem vir a ser Políticas Públicas, as instituições nos deixam usufruir de seus agenciamentos, que são calculados pela e para uma sociedade capitalista, repleto de códigos de comando que nos obriga a respeitar hierarquias de comunicação e fomentar ideias de competição para se destacar sobre o outro. E nessa ânsia provocada pelo sistema mercadológico de tentar provar para os outros a potência da nossa realidade e ganhar um espaço que apoie suas realizações, é onde aprendemos a despotencializar a dança. Despotencializar o outro, despotencializar singularidades para servir de escada na busca do dito sucesso. Somos conduzidos pelas tendências nas redes sociais por exemplo, a desdobrar diálogos repletos de códigos com significados esvaziados, preenchendo o outro com inverdades no intuito de manter um contato, no intuito de manter uma aparência específica, no intuito de ditar quem queremos ser unanimemente para os outros. E ao mesmo tempo que o outro se guia pelo mesmo mapa que você, entramos em conflitos de diálogos vazios em busca de atenção para a própria subjetividade. Mas entre o querer e o ser, esquecemos que as pessoas ainda seguem seus próprios rastros, e que nossos antecessores são os nossos guias. Nos projetamos em quem queremos ser, mas sempre transformando o como queremos ter. Entretanto, não podemos esquecer que as nossas referências são outras pessoas tão complexas quanto nós. Tão roubadas da própria existência quanto nós.

E quando nos voltamos para as metodologias de criação artística que acontecem dentro das instituições, nos deparamos com o incentivo de problematizar o uso das simbologias que nos utilizamos e vendem como uma cura propostas de como ferramentalizar as relações para gerar produtos artísticos. De fato, não existem processos inteiramente saudáveis, mas levando em consideração que cada processo é um conjunto emaranhado de organicidades que se relacionam de maneira crítica a cada experiência vivida, percebo que, a escassez de cuidados com a abordagem causa fraturas nos vínculos criados para sustentar as relações dos processos artísticos em dança. Essa falta de cuidado com o outro é presente em muitos processos de que participei e pude acompanhar de terceiros. Os sintomas de uma relação desgastada aparecem, o entupimento de vias que são vitais para a existência vão sendo comprimidos, inflamações vão surgindo em outras camadas que constitui o seu ser vão ficando cada vez mais fragilizadas. Erupções acontecem e infecções vão emergindo, e enquanto o seu eu cada vez menos existe no processo, seus fluidos vão escorrendo em prol de dar forma a uma estética de dança específica. Pois esquecemos que a dança nunca foi apenas uma modalidade de expressão artística, a dança é um instrumento de comunicação que

usamos para viver no mundo. Tudo é dança, todos somos seres dançantes e vivemos em dança. Para tudo que existe, também existe uma dança, pois tudo dança.

O universo está se expandindo em uma eterna criação de dança. As galáxias se interligam dançando e os planetas fazem translação dançando em órbita. A natureza dança, a não natureza também dança e dançamos em cima do planeta pois também somos natureza e não natureza.

Dançamos para dormir, dançamos para beber e comer, dançamos para nos comunicarmos. Gestualidades são danças, todo deslocamento é dançado e dançamos mesmo quando estamos parados.

Micro ajustes são danças.

Somos magnetizados por determinadas danças, enquanto outras nos afastam, pois nosso corpo é uma grande composição de dança dentro de várias composições de danças e os nossos pensamentos dançam sobre as sensações. Quem acha que dança sabe que dança. Quem acha que nunca dançou está dançando em negação, e quem nunca percebeu que dança, só dança.

Dançamos quando queremos afetar e também dançamos para afetos que não queremos despertar. Dançamos para hackear a comunicação normativa e ir além dos limites impostos pela sociedade e também dançamos para performar os limites da comunicação ensinados pela sociedade. Mas nem sempre entramos em concordância com os seus valores. Dançando com as nossas subjetividades, movemos os nossos desejos. Desejar a vida é dançar, para não viver é preciso dançar pois dançar é experimentar a vida sobre qualquer perspectiva. Dançamos quando precisamos e estamos sempre precisando dançar.

O ato de dançar sofre um processo de descaracterização nas situações onde convém para a manipulação da realidade, pois as camadas que constituem os acontecimentos dançam atrás ou a partir de afetos. A lógica civilizatória faz questão de realizar o apagamento da dança em situações específicas, pois é pela manipulação das nossas danças, que as tendências estéticas contam as nossas histórias por nós. A dança é uma plataforma de conexão com a natureza bloqueada pelo progresso civilizatório, pois rende mais dinheiro utilizá-la para manobrar ideais e criar captadores de sonhos a fim de impor parâmetros normativos, para lucrar vendendo as peças dessa figura humanoide das tendências estéticas.

Faz um tempo que nos convencemos de que somos essa coisa excelente chamada gente e ficamos sem querer nos espriar em outros organismos para além dessa sanitária e higiênica figura humana (Krenak 2022, p. 39 e 40)

Analisando os rastros das metodologias usadas para a transfiguração da linguagem e a formatação da figura humanoide contemporânea, temos a presença de um trauma chamado escravidão. Quando a proposta de vida para um povo é a de subalternizar as relações humanas para que alguns cheguem no topo do gozo da vida enquanto outros nascem para servir, temos narrativas diferentes usadas como mote para criação de danças. Se por um lado, a escravidão fez com que os seres humanos sistematizassem metodologias que fortalecem a criatividade de danças excludentes, ocasionando o soterramento de antigas formas de se relacionar e dançar com o mundo. Por outro lado, foi-se criando mecanismos de defesa contra o ataque do colonialismo. Entretanto, foi dentro da lógica dita criativa, mas excludente, que os colonizadores roubaram a nossa intuição, e criaram distrações denominadas como propósitos civilizatórios, ou seja, mão de obra escrava fantasiada de promessas de sucesso. Enlatados de afetos são formulados e vendidos para a população pelos acumuladores de riquezas, como modalidades para acessar os propósitos de vida criados para fortalecer a lógica civilizatória, que categoriza e ranqueia a pluralidade de técnicas que acessam as possibilidades de aperfeiçoamento. Mas o que floresce no contato do ser humano com essas modalidades, são frustrações de um ideal impossível de ser alcançado por conta de seu caráter competitivo e suas tendências estéticas que visam um ideal de perfeição. Em “ideias para adiar o fim do mundo”, Ailton Krenak questiona: “*para que ter cidadania, alteridade, estar no mundo de uma maneira crítica e consciente, se você pode ser um consumidor?*”(Krenak, 2020, p. 24 e 25).

Quando a necessidade capitalista age na dança, ela modifica padrões identitários e faz com que o entendimento do que é dança na sociedade sofra deturpações na sua caracterização, lhe aniquilando, ridicularizando e vendendo como e quando o mercado convém a partir do valor que os estereótipos do seu corpo carrega. Entretanto, além dessa projeção de experimento da vida, temos corpos que dialogam sobre qualquer coisa a partir de suas danças, pois viver é dançar, e dançamos uns com os outros para criar narrativas sobre qualquer circunstância.

Quando saímos dos parâmetros estéticos normativos de dança, percebemos determinadas poéticas populares sofrendo apagamento por seu caráter insurgente, e como uma espécie de mineradoras, essas manifestações proibidas da cultura popular sofrem um processo catalisador, servindo como matéria bruta para a lapidação e decodificação do mercado, causando a morte de danças em potencial.

Esse processo de apagamento e manipulação das danças revela um mecanismo mais profundo, em que o corpo e a cultura se tornam campos de disputa no jogo da necropolítica. A

morte não se apresenta apenas como um fim literal, mas como uma estratégia dançada, um movimento cuidadosamente escolhido pelos acumuladores de riqueza para controlar quais práticas culturais e quais corpos podem existir e prosperar. O que é permitido dançar, como e onde, está profundamente enredado em sistemas de poder que definem as vidas dançantes como matéria a ser lapidada, mercantilizada ou descartada. Assim, as danças que fogem aos padrões impostos são condenadas à morte simbólica, sendo silenciadas ou fragmentadas para alimentar as demandas de consumo. É nesse cenário que a necrodança emerge, evidenciando como o gesto, o corpo e o movimento são usados como ferramentas de manutenção da desigualdade, enquanto as potências insurgentes dessas danças são neutralizadas e reconfiguradas para fortalecer os projetos do progresso civilizatório.

2. NECRODANÇA: A EXCLUSÃO COMO CAMINHO NARRATIVO DA TECNOLOGIA E O CONTROLE DA SENSIBILIDADE

A necrodança, como conceito, surge no cruzamento entre os "obturadores e pequenos soberanos" analisados por Ariella Aïsha Azoulay, em *História Potencial* (Azoulay, 2024), e a crítica política formulada por Achille Mbembe, em *Necropolítica* (Mbembe, 2003). Para Azoulay, o obturador é mais do que um mecanismo técnico; ele representa um instrumento de soberania que seleciona, isola e apaga aquilo que não se alinha ao regime de visibilidade dominante, agindo como uma ferramenta de controle e supressão. O pequeno soberano (Azoulay, 2024, p. 24-25) que opera esse aparato é a manifestação de uma lógica imperial que determina o que será lembrado e o que será obliterado, condicionando os limites do que pode ser visto e registrado. Mbembe, por sua vez, aponta que a crítica política contemporânea, ao privilegiar teorias normativas e a razão como fundamentos da modernidade, legitima o poder soberano de decidir sobre a vida e a morte. Esse poder, no contexto das três dinâmicas do terror – fragmentação territorial, zonas de acesso proibido e expansão de assentamentos – opera como uma dança da morte que se infiltra em todos os espaços, inclusive na cultura popular.

Se a padronização do comportamento faz parte do planejamento de produção e controle nos espaços, a higienização é o mecanismo utilizado para validar os acontecimentos. Escolhendo o que é útil ou não para seus propósitos, a necrodança escolhe suas vítimas baseada no grau de produtividade dentro da proposta de funcionamento dos dispositivos responsáveis por agenciar o progresso capitalista. Para esta monografia, separei três eixos pelos quais a necrodança se estrutura para criar roupagens e se instalar como uma mineradora nas manifestações.

A primeira é a praticidade. Na era da velocidade, ter uma performatividade sem falhas é crucial para garantir grandes ganhos em pouco tempo. Uma sequência de movimentos no espaço garante acesso ao gozo como consequência, e tudo aquilo que atrapalha os propósitos capitalista da praticidade é vítima da necrodança.

O segundo é o mercado. Captador de tendências e decodificador de sensações, o mercado visa a manipulação da massa para atingir mais lucro, e para isso, aposta seu investimento em tecnologias para quem pode pagar por elas. Grandes marcas dominam o que é lançado no mercado e tem como seu calibre de criação de produtos as tendências estéticas que por sua vez, são manipuladas pelas mídias e mainstream (corrente principal da mídia que se populariza na sociedade).

O terceiro eixo narrativo da necrodança é a exclusão. Quando se soma a urgência do mercado com a praticidade, temos como resultado a seleção de corpos que estão aptos a experimentar determinadas danças na sociedade, criando assim um território excludente habitado por corpos que reproduzem uma ideologia mundial de normatividade, sem reconhecer ou se interessar por vidas e potências fora da própria bolha de reprodução.

A falsa acessibilidade é um desses mecanismos de controle que se camuflam como inclusão. Ela não apenas impõe barreiras materiais, mas regula a experiência sensível, determinando quem pode ou não acessar determinados espaços, práticas e saberes. O simples ato de comer, por exemplo, não é permitido em sua forma intuitiva: a etiqueta exige talheres específicos, gestos contidos, posições de corpo estrategicamente reguladas, guardanapos de tecidos adequados e uma lógica de tempo e ritmo que transforma a nutrição em um código social excludente. Não se trata de acesso à comida, mas de acesso à permissão de comer "corretamente".

A tecnologia do aperfeiçoamento da experiência é uma das estratégias centrais desse controle. Sob o argumento de elevar a qualidade da vivência, são criadas normas que dificultam o contato direto com aquilo que já é suficiente por si só. Na dança, por exemplo, o corpo se movimentar não basta; é preciso corresponder a padrões visuais e técnicos, calibrar gestos de acordo com valores estéticos específicos para transformar a expressão em um código reconhecível por um olhar externo. Da mesma forma, a própria experiência do tempo é regulada: a ideia de que a produtividade deve ser maximizada impõe que até o ócio, o descanso e o lazer sejam convertidos em experiências otimizadas, como se o simples existir precisasse de um motivo que o justifique.

Nas artes visuais, o fazer artístico validado pelas instituições se manifesta com a falsa acessibilidade da contraditória frase “para todos verem” quando o que se dispõe são descrições faladas na perspectiva de quem enxerga sobre as características visuais. O acesso ao espaço expositivo não significa necessariamente acesso à arte, pois além de precisar conseguir ir e ver para fruir plenamente sobre o planejamento dos espaços, museus e galerias estabelecem códigos de comportamento, distâncias reguladas, proibições de toque e silêncios obrigatórios que restringem a fruição sensível. Muitas vezes, esses elementos fazem parte do próprio conceito da obra, explorando o vazio, a ausência ou a relação entre corpo e espaço. No entanto, quando se tornam normas generalizadas da fruição artística, reforçam a ideia de que a experiência estética deve ser mediada por protocolos que distanciam o público da obra, delimitando quem pode acessá-la.

A visualidade exerce um papel central na validação da existência dentro da lógica civilizatória. A experiência humana é mediada pelo que pode ser visto e reconhecido, e aquilo que escapa ao campo da visibilidade normativa é marginalizado ou apagado. As artes visuais, quando manipuladas pelo capital, tornam-se produtoras de tendências estéticas que não apenas determinam padrões de consumo e gosto, mas também reforçam critérios excludentes sobre quais corpos, gestos e expressões são aceitos socialmente. O capacitismo se manifesta na padronização dos modos de interagir com o mundo, estabelecendo um filtro onde apenas determinadas estéticas e movimentos são legitimados.

O controle sobre a experiência sensível se desdobra também na imposição de comportamentos por cômodo. A separação rígida entre espaços – quarto, sala, cozinha, escola, festas, banco, mercado ou dentro dos transportes – regula gestos, volumes de voz e posturas, restringindo a corporalidade ao ambiente. Essa organização do espaço como tecnologia, reforça não apenas hierarquias sociais, mas também regimes de sensibilidade que determinam como cada corpo deve existir e se mover. Os cômodos organizam e determinam as performatividades, funcionando como vetores de comportamento e interação social. Muitas das maneiras de organizar o que habita nesses cômodos são tecnologias ancestrais que aprendemos e aperfeiçoamos, mas a ordem civilizatória faz questão de criar mecanismos para padronizar a fim de facilitar a produtividade e controlar as materialidades das demandas. Assim como a presença das pessoas mudam nossas ações e intenções, quando juntamos mais de uma pessoa e um cômodo com determinadas funcionalidades, o espaço entra em uma composição coreográfica onde a interação e a produtividade são pontos-chaves dessa comunicação.

A cobra, enquanto símbolo ancestral, carrega significados diversos que foram transformados ao longo do tempo. Muitas culturas originárias viam a serpente como um signo de renovação, fertilidade e conhecimento. Com a imposição da lógica patriarcal e colonial, essas relações foram soterradas. A serpente, que antes era símbolo de saber, passou a representar engano, traição e pecado, especialmente no imaginário cristão com a narrativa da tentação de Eva. Esse deslocamento faz parte de um apagamento mais amplo de saberes ancestrais que não se encaixam no modelo civilizatório. O medo da cobra se tornou um medo do conhecimento não institucionalizado, da autonomia dos corpos e dos ciclos de transformação que escapam ao controle da norma.

A pichação surge como um elemento que se opõe a essa higienização da experiência artística. Diferente das manifestações visuais legitimadas pelo circuito institucional, a pichação não solicita reconhecimento; ela impõe sua presença na cidade sem curadoria, sem mediação e sem compromissos com a estética dominante. Ao contrário da arte de galeria, que exige um

olhar treinado e uma postura disciplinada do espectador, a pichação acontece no choque, na intervenção direta sobre superfícies controladas, quebrando a lógica da arte como algo distante, silencioso e refinado.

A necrodança se infiltra nessas estruturas ao impor a morte simbólica daquilo que não se encaixa nas normas estabelecidas. O que escapa ao controle ou à estetização mercadológica é marginalizado, precarizado ou apagado. Enquanto o obturador define o que pode ser visto, a necrodança age sobre o que pode ser experienciado. Ela se manifesta na imposição de requisitos para validar a existência, criando um labirinto de critérios que impedem o acesso a formas de vida que não seguem a linearidade temporal da lógica civilizatória.

3. O BOI CANARINHO

O Boi é um animal com o qual o ser humano pode desenvolver diversos aprendizados. Podemos perceber isso em narrativas e simbologias de várias culturas, onde o mesmo aparece como ícone de ensinamentos relevantes na construção da moral, da ética, da vida cotidiana e religiosa. Esse simbolismo criado em torno da figura do boi nos revela muito das visões de mundo que o acompanham, e de sua relação com a cosmologia mística universal. (Costa. Unilab. Redenção. 2019, p. 20)

O culto à figura do boi é um padrão universal que atravessa tempos e territórios, e ele aparece em diversas cosmologias como símbolo de força, fertilidade e conexão com os ciclos da vida, incorporando lições de ética, espiritualidade e coexistência. Entretanto, essa tradição tem sofrido processos de apagamento e deturpação criado pelo planejamento capitalista que se desenvolve na perspectiva da lógica colonial e desconsidera ou marginaliza as práticas culturais que não se alinham aos ideais eurocêntricos de progresso e racionalidade.

O manifesto do Boi Canarinho, que acontece desde 2021 na Barra do Ceará, em Fortaleza, é um exemplo de resistência a esses apagamentos. A tradição teve início quando o mestre da cultura popular Zé Pio, ofereceu os primeiros bichos – estruturas vestíveis que dão forma ao boi e aos demais personagens – para Hesse Santana realizar sua própria manifestação. Desde então, a Casa das Negas assumiu a responsabilidade por preservar e cultivar essa tradição, transformando o Boi Canarinho em um símbolo vivo da cultura popular, da espiritualidade afro-indígena e da resistência contra as políticas de exclusão que atingem territórios periféricos e manifestações culturais dissidentes.

Assim, os conhecimentos ancestrais afro-indígenas, permanecem bem distantes dos padrões de vida considerados aceitáveis para a ótica eurocêntrica. Sobrepõe-se a eles o conhecimento ocidental, fragmentado, disciplinado, racional. Sob o argumento da civilização, o colonizador europeu devastou, no Brasil e em outras colônias, conhecimentos milenares, negando seus avanços culturais, filosóficos e tecnológicos, e colocando-os no lugar de selvagens. Feridos pela colonização, continuamos a nos deixar educar pelo colonizador, que nos ensina a depender sempre de um intermediário ou de um senhor para prover o sustento, desaprendendo a resolver nossas próprias necessidades. Além disso, o pensamento colonizado, em tempos de imperialismo, cria outras necessidades próprias do capital. O acúmulo de riquezas parece natural, a jornada de trabalho exaustiva, que toma quase todo tempo da esmagadora maioria, aparece como dignificante. Trabalhar, acumular e descartar, numa continuada rotina, fazem a vida de um colonizado moderno, que em geral não

tem tempo nem para pensar sobre sua existência, consumido pelo próprio consumo, pelas grandes mídias, pelo fabricado senso comum, onde o elemento branco e masculino continua tendo privilégios, mesmo num lugar de profunda mestiçagem, como é o Brasil. (Costa, 2019, p. 45)

A manifestação da cultura popular é presente principalmente em territórios da periferia e ela carrega em suas causas, reivindicações pela retomada dos ensinamentos e práticas intuitivas de nossos ancestrais por infinitas possibilidades de decodificação da sensibilidade em linguagens artísticas. Entretanto, o fator movente das manifestações da cultura popular é o culto da espiritualidade e rituais religiosos de matrizes afrodiaspóricas, indígenas, afro-indígenas, povos ciganos e povos de terreiro. Os elementos das práticas da cultura popular são carregados de simbologias que fazem reflexões sobre a nossa existência, desde o que é natureza até a relação mercadológica com a natureza imposta pelo colonialismo. Afinal, a cultura popular é um manifesto de resistência contra-colonial.

Existem algumas variações de como o culto ao Bumba-meu-boi se popularizou ao redor do mundo, e apesar da narrativa da tradição aqui no Brasil trazer uma perspectiva central sobre a morte do boi. Essa não é a única aparição de morte dentro do manifesto, pois existem infinitas possibilidades dramáticas para dar vida às narrativas pulsantes da cultura popular, e cada Boi traz consigo suas possibilidades de narrativas dentro do seu ritual como forma de validar as poéticas de seus territórios. Quando nos voltamos para o Boi Canarinho, temos a presença dos elementos que contam as suas narrativas: Boi Canarinho, Jaraguá, Ema, Burrinha, Seu Anastácio, dois cordões¹, um azul e o outro vermelho, um rei, uma rainha, uma princesa, as pessoas que tocam os instrumentos chamadas de Regional, a tribo de índios, a caravana cigana, a vaqueira, a capitã, catirina, o capitãozinho e o doutor.

Quando entramos na narrativa da Matança, que é um ritual tradicional no Bumba-meu-boi em louvação a Oxóssi, acontece a morte do Boi com o intuito de distribuir seu sangue e sua carne para os mais necessitados e a morte do cordão vermelho representando a disparidade de acesso a tecnologias de morte. Todas essas mortes são causadas por interesses políticos dentro da narrativa da manifestação e que fizeram um norteador de questionamento para as perguntas que elaborei. Por que a espetacularização da morte se torna um artifício para a sensibilização dos apelos que a manifestação carrega? Se é utilizado simbologias em diálogo com estado de exceção para a dramaticidade do manifesto, é porque existe uma crítica sobre ter o direito de tirar a vida.

Para explorar a presença da Necrodança no manifesto do Boi Canarinho, é preciso compreender como o processo civilizatório impõe uma dança da morte sobre manifestações culturais não normativas. Necrodança é o fenômeno em que o avanço do modelo hegemônico tenta aniquilar práticas culturais que resistem à lógica dominante, sob o pretexto de insuficiência de investimentos nas políticas públicas de cultura popular. Nessa dinâmica, são criadas estéticas de morte que visam soterrar essas danças, forçando-as a desaparecer para que outras, mais "aceitas", possam emergir. O Boi Canarinho, assim como outras manifestações da cultura popular, está imerso nessa constante luta contra políticas de morte que buscam silenciar suas expressões, que muitas vezes confrontam os pilares do colonialismo.

Dentro do Boi Canarinho, a Necrodança não é apenas uma metáfora. Ela é concreta nas ameaças que a tradição sofre: o uso de símbolos e elementos da cultura afrodiaspórica e indígena, frequentemente alvo de intolerância e repressão. O fato de o Boi Canarinho ser realizado na Casa das Negas, um espaço que acolhe e fortalece a cultura popular e pessoas dissidentes, o coloca ainda mais na linha de frente dessa perseguição. A presença de elementos como os rituais de morte, a simbologia das cores e os próprios personagens da manifestação, todos carregados de significados que confrontam o status quo, tornam-no vulnerável a uma repressão ainda mais intensa. Nesse contexto, a Necrodança se revela como a tentativa do "civilizador" de subjugar as práticas populares que criticam a hegemonia.

As perguntas realizadas neste relato foram feitas por mim, que também faço parte da tradição do Boi Canarinho, e minha intenção foi captar um momento de reflexão sobre a autopercepção da produção de cultura popular no cotidiano contemporâneo, para que aconteça uma narração descritiva sobre quais caminhos poéticos os brincantes da manifestação do Boi Canarinho fazem florescer o cultivo da sua prática.

4. OS CAMINHOS E ESCOLHAS

A metodologia usada para a captação dos relatos dos brincantes do Boi Canarinho se fundamenta em uma abordagem qualitativa e sensível, que busca dar voz aos participantes por meio da narrativa de suas vivências e experiências. No processo de escuta e transcrição, a intenção não é apenas registrar os relatos de maneira objetiva, mas aprofundar-se nos sentidos e significados que emergem das histórias compartilhadas. Cada narrativa é tratada como um universo singular, que contribui para a compreensão mais ampla da manifestação do Boi Canarinho, sem que se busque uma padronização ou generalização das histórias individuais, por isso a escolha de não discorrer uma análise sobre cada relato, pois dentro de cada resposta já se descreve a identidade atravessada pela experimentação do manifesto. Assim, a metodologia adotada se insere no campo da pesquisa da história de vida, onde a subjetividade e os contextos históricos dos narradores são respeitados e considerados fundamentais para o entendimento do fenômeno cultural. Em consonância com a proposta de trabalhar com as narrativas de forma profunda, conforme nos ensina o artigo de Lima e Cia (2017), a preocupação com a quantidade de relatos, voltada à busca pela generalização, deve ser substituída pela ênfase no aprofundamento dos dados. A citação a seguir reforça essa perspectiva e orienta a forma como os relatos dos brincantes são analisados e interpretados:

“Como nos ensinou Lima e Cia (2017), a ‘preocupação com a objetividade do empírico abre espaço para a subjetividade como processo histórico’, ou seja, a preocupação com a generalização dos dados deve ceder lugar para a preocupação com o aprofundamento dos dados. Desse modo, se é possível falar de um ponto de saturação de sentido nas narrativas de história de vida, este deve ser considerado pelo aprofundamento da análise que se pode obter a partir da narração a qual se tomou contato. A preocupação com a quantidade adequada para se conseguir uma generalização dos dados deve ceder lugar para a consideração da qualidade da análise das narrativas, que dependerá da capacidade do pesquisador em trabalhar com as histórias que conseguir.”

Essa orientação metodológica é crucial para a forma como o estudo dos relatos se desvia da busca pela universalidade e foca na riqueza dos detalhes e significados individuais, reconhecendo que é através do aprofundamento das histórias de vida que se chega a uma compreensão mais verdadeira e complexa das identidades culturais e das práticas que elas engendram.

4. NARRATIVAS SOBRE O BOI CANARINHO

Estes relatos propõe contar como a manifestação do Boi Canarinho acontece na narração de alguns de seus participantes, abordando como a cultura popular resiste frente às lógicas de apagamento impostas pelo processo civilizatório. Focando nas práticas realizadas pela Casa das Negas, investiga-se como esse espaço cultiva pertencimento, espiritualidade e coletividade, especialmente em territórios marcados pela vulnerabilidade social.

Ao revisitar as histórias presentes na tradição, esta pesquisa ilumina o impacto da lógica civilizatória no apagamento de manifestações populares, ressaltando o conceito de necrodança como ferramenta crítica. A necrodança é compreendida como a dança da morte, resultado das políticas de exclusão que se aproveitam das culturas populares para atender a interesses mercadológicos. No entanto, o Boi Canarinho se opõe a essa lógica, reafirmando a riqueza das tradições através da coletividade e do poder espiritual que emerge em cada apresentação.

Esta pesquisa reúne relatos de brincantes e criadores da manifestação, com perguntas que exploram o significado da cultura popular, os percursos individuais até o Boi Canarinho e a relevância da intuição na construção narrativa e poética da tradição. Esses relatos revelam não apenas o caráter transformador da prática, mas também a conexão profunda entre memória, espiritualidade e resistência.

O que é a tradição do Bumba-meu-boi?

Liana: Bumba-meu-boi é uma manifestação que existe em todo Brasil, e ela tem várias formas de acontecer. No Ceará, especificamente nesse território onde a gente está, que é o território do Grande Pirambu, o Bumba-meu-boi tem uma característica bem própria, bem particular, que é diferente por exemplo dos bois do Maranhão, dos bois do Pará, que são onde se popularizou pelo Brasil a manifestação de outras maneiras. Aqui no nosso Bumba-meu-boi tem muito essa relação com essa população que fez a ocupação desse território né, do Grande Pirambu. Tem uma história muito forte dos imigrantes da seca vindos do sertão e dessa relação do encontro com o mar, então tem muito do mar e do sertão nesse universo do Bumba-meu-boi aqui. Aí essa manifestação tem vários entremeios, que nós chamamos de entremeios são vários bichos, a burrinha, o Bode, o Jaraguá e por último tem o Bumba-meu-boi, né? O Boi que dança e é a figura central. Ele é celebrado por essa comunidade como um símbolo de fartura de prosperidade, de levante e de coisas boas.

A brincadeira do Bumba-meu-boi trás muito dessa marcação forte, uma batida forte de pé no chão, ela tem bases muito marcantes de danças tanto africanas quanto indígenas na sua execução.

Na pesquisa que eu desenvolvi para o mestrado, eu procurei muito por revistas de jornais antigos, e eu tive acesso a eles através da Emeroteca Nacional. Que é uma ferramenta que eu sempre falo, porque antes era super difícil ter acesso a ela, e agora ela tá toda disponível online, dá pra fazer várias pesquisas nessas plataformas, da Biblioteca Nacional Emeroteca Nacional. E na Emeroteca Nacional você tem acesso a vários jornais antigos de vários estados, e aí eu fui pros jornais do Ceará para fazer essa busca pelo Bumba-meu-boi. E aí a gente localizou durante essa pesquisa, um primeiro registro de Bumba-meu-boi em Fortaleza de 1852 que é aquele que eu sempre comento com a galera que eu acho ele engraçadíssimo, por que ele fala que, foi uma pessoa né, que solicitou uma publicação no jornal, e essa publicação diz: que neste ano não seja feita a imoral brincadeira de Bumba-meu-boi como foram feitas nos anos anteriores. E aí essa publicação nos dá vários dados.

No sentido de dizer que desde antes de 1852 já existia a brincadeira porque ele está dizendo que, (incomodadíssimo né?) nos anos anteriores, já estava acontecendo e ele já estava fazendo essa chamada no jornal para chamar atenção; justamente da polícia né? As autoridades, para impedir que essa manifestação aconteça. Em todos os jornais que eu tive acesso nessa pesquisa, fica muito claro no tratamento que as elites dão e na forma como tratam essas pessoas brincantes, que é uma manifestação de pessoas pretas, pessoas periféricas, pessoas indígenas, com um ou outro caso isolado de pessoas que fogem desses perfis. Como é o caso do soldado que foi encontrado brincando de Burrinha e saiu em um jornal de Fortaleza gente?! De tão fatídico que eles achavam, escandaloso. E outra pessoa que foge um pouco esse perfil era o Padre que também brincava junto com a mesma galera do soldado que brincava de burrinha, diz o jornal que eles andavam juntos. E esse padre brincava inclusive de batina e a população de Fortaleza ficava em choque por que se esperava uma repressão dessas manifestações. Aí quando eles foram falar como era essa brincadeira, onde essas figuras foram encontradas, eles dão vários elementos, aí falam do personagem Mateus, das pessoas escravizadas que faziam parte, falam das fazendas onde eles iam brincar, do costume de passar o lenço. Por que antigamente em vez de passar o chapéu como a gente faz com o Jaraguá, se passava o lenço na Burrinha, tem alguns Reizados de Caretas ainda fazem isso, um lenço, aí você entrega o lenço e quem quiser botar o dinheiro enrola no lencinho. Aí eles falam do costume de passar o lenço, falam sobre alguns personagens, do uso da maraca e

do tambor. E aí é bem assim, embora a gente tem tomar conhecimento desses dados através de pessoas que... são relatos racistas, relatos preconceituosos, mas são relatos importantes para a gente entender como era essa manifestação no século passado. E é uma manifestação que no século passado já dava trabalho às elites culturais e sociais aqui de Fortaleza, aqui no nosso cenário específico. Então é uma manifestação bem complexa, bem africana.

O culto a figura do boi é uma coisa que remonta da África de várias localidades africanas. A gente tem o Boi Apis, no Egito, como um símbolo dos que ficaram mais conhecidos também por conta dos intolerantes por que ele é citado na Bíblia o Boi Apis. Ele é citado na Bíblia no momento em que a pessoa tá no deserto com Moisés e eles confeccionam um bezerro de ouro. Tipo tava todo mundo morrendo de fome, Moisés foi embora e o que nós vamos fazer? Eles fizeram um boizinho de ouro, esse boizinho de ouro é o Boi Ápis, que é um culto conhecido no Egito, um culto de prosperidade que se fazia no Egito. E o povo que andava com Moisés estava muito mais próximo das tradições egípcias do que das tradições hebraicas por conta do tempo de convivência. Então o Boi Apis é um exemplo, mas vários outros bois eram cultuados na África. Inclusive o boi Apis é cultuado, nas pirâmides você vai ver inscrições de bois, desenhos de bois, várias passagens relacionadas a bois e sempre relacionado a coisa da força, da prosperidade e de como combater os inimigos. Então esse culto ele chega aqui dentro dessa expressão, de celebrar a prosperidade de chamar a prosperidade de combater um forte inimigo. Entendemos que as pessoas escravizadas tinham interesse em combater fortes inimigos, elas tinham muitos fortes inimigos para combater. Aí esse contato também com as culturas indígenas, fez com que essa manifestação tomasse outros ares, que aí foi introduzido os maracares, foi introduzido os Encantados indígenas que antes talvez não existia mas aqui passou a existir. Então é uma manifestação muito brasileira e indo em cada lugar do Brasil ela trata a história desse povo, no nosso caso esse recorte que a gente tem aqui é um histórico de imigração.

Como a tradição do Bumba-meu-boi se manifesta do Boi Canarinho?

Liana: Aqui no Boi Canarinho a gente faz parte dessa tradição, e é um Boi recente. O Hesse ganhou esse Boi do Mestre Zé Pil em 2019, e a gente ficou pensando “queríamos botar o boi para brincar, mas como?” Porque é uma manifestação que exige muita coisa, além de serem muitos elementos é muito desprendimento de vida, você está mobilizando um boi exige muita dedicação e desprendimento, você tem que dedicar tempo da sua vida. A gente já mobilizava uma manifestação aqui, que é o Coko da Rainha do mar desde

2018, e foi um desafio grande pensar no como. E o que instigou a gente a botar o boi para brincar foi o lugar das pessoas dissidentes, principalmente as pessoas lgbtqiapn+, dentro das culturas tradicionais. É um grande problema pessoas lgbtqiapn+ são grandes colaboradoras das culturas tradicionais em todos os lugares, mas existe um preconceito muito grande. As pessoas lgbtqiapn+ constroem a cultura tradicional e ao mesmo tempo elas têm que conviver com uma série de preconceitos pra tá fazendo parte das suas manifestações, para está contribuindo das manifestação da sua comunidade, você tem que passar por vários processos de apagamento, que faz com que as pessoas percam a vontade e o interesse de estarem participando de uma manifestação tradicional para não ter que passar por determinadas situações de transfobia, homofobia e constrangimento. Então se evita né? E aí então a gente pensou que era importante sim a gente colocar esse Boi pra brincar pois era uma oportunidade para que corpos dissidentes se sentissem em um espaço de segurança para exercitar o estar em comunidade, o bem viver, o riso a brincadeira. Pessoas Lgbtqiapn+ têm direito a comunidade. Então é uma forma da gente está exercendo o nosso direito e dando a possibilidade de outras pessoas estarem também exercendo esse direito a brincadeira.

Hesse: Os mestres falam que a brincadeira do Bumba-meu-boi era feita único e exclusivamente por homens cisgenero heteronormativo. Só. Até os papéis ditos femininos eram feitos por homens, como a rainha a princesa, tudo era feito por homem. E as pessoas ganhavam até títulos por isso. Eu brinco Bumba-meu-boi desde 2014 e quando eu recebi do mestre Zé Pil o boi, eu fiquei com umas questões, por que a brincadeira do Bumba-meu-boi é uma brincadeira política. Antigamente a brincadeira virava a noite. E aí o domínio do poder, por que a fala é uma grande arma de poder, o domínio do poder ficava concentrado nos homens cisgenero daquela época, e até hoje com exceção do nosso boi. Por que os papéis com domínio de fala, que é o papel da vaqueira, da Capitã e das personas cômicas e aí a comédia dentro do boi é outra vertente pois não abrange nem as mulheres nem pessoas dissidentes. Mas dentro da cultura popular as pessoas dissidentes em papéis de protagonismo de fala são muito raras. Era concentrado esse poder, na minha perspectiva era uma estratégia de concentração e domínio de poder. E eu não queria reproduzir esse padrão. Eu amo a manifestação do Bumba-meu-boi, eu amo os mestres e mestras de embolada, mas tem muito lugar dentro da embolada, dentro dos versos que nos chamamos de versos de tradição, e aí chega entra num lugar da tradição que eu não gosto que é aquilo que não se modifica. Que são versos de emboladas que estão atrelados a desmerecer ou o corpo da mulher ou um corpo que é fora desse tido como padrão, ou uma pessoa lgbtqiapn+ ou uma pessoa trans. Tem muito esse lugar da comédia como forma de desmerecer as pessoas e eu não queria reproduzir, nem

os versos nem essa forma de brincar com a desculpa de que foi passado pra mim assim. Que é a mesma relação que eu tenho com as religiões de matrizes africanas, eu acredito no conhecimento que foi passado, mas a partir daquele momento você tem um papel dominante dentro dessa construção, foi passado para você assim, porém como é que sua cabeça pensa? O que é que hoje para você é uma questão de valor? Pois tem muito essa ligação com valores, mas as pessoas querem que a gente levante um discurso e uma bandeira dentro dos valores de uma sociedade entre aspas “tradicional” de famílias tradicionais botando mais aspas e aspas gigantes. Que é só uma forma essa questão de família tradicional de valores tradicionais é só uma forma de manter o mesmo discurso que já está enrijecido. E eu não queria reproduzir isso, e eu também queria brincar pois eu sou um brincante de boi, eu queria que outras pessoas brincassem mas que as pessoas sejam livres dentro da manifestação da brincadeira, por que não tem como você brincar de uma coisa se você tá sendo ameaçado, se você tá sendo forçado a fazer a brincadeira. Você não tem como brincar, você tá vivendo sobre regime de alguma coisa, mas brincando você não tá.

Liana: se você tá brincando e alguém tá lhe desmerecendo por quem você é ou falando de como você se veste ou do seu nome ou da forma como você existe. E tudo isso faz com que a brincadeira perda o sentido.

Hesse: E aí as pessoas, principalmente trans, vou voltar nas pessoas trans porque eu sou uma pessoa trans sou um homem trans negro. E as pessoas pra brincar dentro das manifestações populares de tradição ou brincam negando o seu gênero, ou brinca assumindo o seu gênero mas vivendo num ambiente de chacota. E aí nessa perspectiva de está nessa situação, é que muitas pessoas saem da sua localidade, pois a manifestação também tem muito a ver com o seu território, com o pertencimento do território. Então por que eu não posso brincar nessa manifestação? Só posso brincar sobre determinadas condições? E aí quando foi em 10 de Janeiro de 2021 me deu assim um negócio, pois eu não sei o que aconteceu. Eu estava em casa e era o aniversário de uma das pessoas do coletivo e antigamente o boi tinha muita essa questão de brincar nos aniversários, tipo “ah é aniversário do Enoque então eu vou botar a bandeira lá na casa dele e aí todo mundo vai saber que naquele dia naquele lugar vai ter a brincadeira do boi.” e aí me deu um aperreio pois ainda estava nos meados da pandemia e aí eu tinha um boi na época de costela, e eu não tinha confeccionado o boi, pois o boi tem que ser feito pelo dono do boi. Aí eu disse “Nemzinha hoje a gente vai fazer o nascimento do boi” juntamos umas pessoas umas roupas que poderiam parecer com roupas de ciganos, roupas de Reis e a gente fez essa brincadeira no fundo do quintal em homenagem no aniversário dessa pessoa com a intenção de que o boi era lgbtqiapn+ e juremeiro. E eu

acredito que tem algumas coisas que a gente não tem como mais negar, e uma dessas coisas é a espiritualidade, a espiritualidade do Bumba-meu-boi e a espiritualidade da Jurema sagrada. O Boi é aberto a todas as pessoas, mas entendendo que dentro do espaço do Bumba-meu-boi tem que se haver o respeito às pessoas lgbtqiapn+ o respeito ao nome social, todos os respeitos que são necessários para que, você que não é lgbtqiapn+ ou da jurema possa se manifestar ali dentro.

O que é a matança na manifestação do Bumba-meu-boi é como ela é feita no Boi Canarinho?

Liana: Então, a matança é uma festa que acontece sempre nas proximidades do dia 20 de janeiro, geralmente é no dia 20 de janeiro. E é uma festa que é feita em honração ao Sebastião, que dentro dessa questão do sincretismo religioso, ele é sincretizado no Orixá Oxóssi, na linha de Oxóssi. E ela tem uma dramaturgia própria, tem um enredo, é como se fosse um ritual que todos os anos ele se repete. Ele se repete com algumas diferenças, com algumas modificações, mas o ritual em si, ele é o mesmo, é o mesmo ritual. E ele se trata da vaqueira, no nosso caso, no boi canarinho.

Geralmente nos bois, sempre é um vaqueiro, figura de um vaqueiro. Então, é o vaqueiro que mata o boi e ele é preso, condenado pelo rei, e aí entra numa luta com a corte real, com a marinha desse rei e a vaqueira é ferida de morte. E quando ela está quase morrendo, esse vaqueiro, essa vaqueira, ele pede clemência a São Sebastião. Diz que tem um santo que ainda pode lhe salvar. E aí a capitã, o capitã pergunta, e aí ela responde, me valei-me São Sebastião, me valei-me São Sebastião, me valei em São Sebastião. Então, essa narrativa é uma narrativa que tem suas complexidades. Tem várias músicas que elas fazem parte desse ritual. Elas geralmente são cantadas, segundo a tradição, e tem personagens que ajudam que fazem parte desse enredo. Então, dentro desses personagens, temos a cigana, que quando o vaqueiro é ferido, a cigana vem para chorar a morte, não é que o vaqueiro não está morto, mas para chorar no momento que o vaqueiro é ferido, e ele pergunta o que é que ele tem, tudo, isso dentro de uma música. Temos o doutor, que é chamado também nessa hora para consultar o vaqueiro que está ferido de morte. Temos os índios, que são chamados para buscar o vaqueiro, para prender o vaqueiro, a mando da guarda imperial. Temos os cordões que lutam, o cordão azul representando a guarda real, a marinha real. Luta contra o cordão, o cordão vermelho que representa os vaqueiros, o povo. E o cordão vermelho também é ferido de morte, o cordão vermelho todo morre. E no final, todo mundo reaparece, ressurgue aos pés

de São Sebastião. Esse enredo é bem específico, tem vários momentos específicos, mas ele trata muito dessas questões de poder, entre o poder majoritário, as pessoas que se sentem donas dos destinos de outras pessoas. É muito sobre relações de poder, é muito sobre combater relações de poder. E a matança é isso. Essa história é contada todos os anos, sempre nas proximidades do dia 20 de janeiro e trata das memórias, traz essa população, trata das memórias desse povo, traz também essa ancestralidade que viveu essas e que vivencia essas histórias novamente cada vez que a gente repete. Essas histórias são revividas e é isso. É um ritual anual. E aí, durante o ano inteiro, tem apresentações do boi. Mas com todo esse enredo, né? E aí, durante o ano inteiro, tem apresentações do boi. E aí, durante o ano inteiro, tem apresentações do boi, com toda essa história, ela só acontece uma vez por ano.

Hesse: Na matança do boi canarinho, o enredo do boi, ele é o mesmo, né? Mas como a gente tem essa identidade de ser um boi LGBT juremeiro, então tem vários caminhos que a gente faz, que a gente coloca dentro da matança, como o arreio aos caboclos de juremeiro, arreio a oxóssi, tem toda essa preparação antes da matança, gente faz comida, a gente faz o feijão tropeiro, que é comida para a Légua. A gente traz algum desse tipo de elemento, tanto da culinária, quanto da própria espiritualidade mesmo, que a gente vive dentro do boi, porque... Relacionado à Jurema, não adianta só não negar. Para a gente é viver a jurema também, mais do que só não negar, ah, tudo bem, é da jurema. Mas é a jurema ali, eu que não, não tem esse distanciamento. As coisas acontecem ao mesmo tempo. Aí tem a questão do tambor, né? Que o tambor e a maraca que são também dois símbolos muito fortes que a gente está colocando dentro do boi, na verdade, a gente está colocando lá, a gente coloca dentro do boi, mas que já existiu e já foi retirado, né? Mas a gente coloca o tambor e a maraca. As pessoas trans e femininas como um papel de destaque.

Nessa perspectiva de descentralizar essa questão histórica da heteronormatividade masculina que existia dentro dos bois. Então para nossa matança existir, são muitas coisas, mas nessa perspectiva de não é nem diferente, a característica é essa, pessoas dissidentes em papéis que tem o poder de fala, as pessoas estarem bem vestidas na perspectiva de o melhor que a gente possa dar naquele momento é importante pra gente.

Como as relações de poder aparecem na narrativa da matança?

Liana: Então, como a gente tinha conversado, tem essa questão de que tem um rei, tem uma corte real, na verdade, tem o rei, a rainha, a princesa, que são figuras que fazem a representação desse poder, como se fosse o poder do Estado. Também é uma forma, sim, de a

gente estar homenageando pessoas da nossa comunidade, por exemplo. Já que tem esse lugar do rei e da rainha, muitas vezes os bois escolhem pessoas que são importantes para aquela comunidade, também para poder estar naquele ano fazendo... fazendo aqueles papéis. Então, tem esses dois lugares, a forma como a manifestação ressignifica esse lugar do rei, da rainha, da princesa, mas tem também esse lugar da corte representar esse poder. Dentro dessa narrativa, os bichos, a Ema, a burrinha, o boi, eles são da corte, então, eles são propriedade dessa corte. E o boi Canarinho é um boi, é uma propriedade muito estimada pelo rei. Então, quando a vaqueira mata esse boi do rei, ele condena a vaqueira de morte, diz que entrega a vida da vaqueira nas mãos da capitã. Porque para ele, tipo, a vida desse boi é mais importante, importa mais para ele esse boi enquanto propriedade do que a vida da vaqueira enquanto propriedade. Então, tem muitas reflexões que dá para a gente tirar disso sobre o contexto da escravidão, sobre como é que se dão essas relações de poder. Vários momentos da manifestação, em várias músicas, a vaqueira se refere ao rei como o amo se entendendo como uma pessoa em situação de escravidão e percebendo esse lugar desse rei de poder, e ao mesmo tempo quando ela mata esse boi ela desafia esse poder e ela sabe, tem uma consciência de estar desafiando esse poder, tanto que na matança, depois que ela mata o boi, ela se esconde, ela foge foge para a mata, porque ela sabe que a partir desse momento ela está correndo esse risco.

Hesse: a capitã tem com a vaqueira a vaqueira diz, quando tu era do povo pobre, tu era mais humilde então a capitã já esteve nesse lugar de quase escravizado, e agora está trabalhando para o rei, o Doutor nessa perspectiva de tentar pular essa essa loucura, a Catirina também, a Catirina, Doutor e o Mateus, as personas cômicas, é isso, e o rei, vivendo ali a monarquia dele ele exerce o poder dele em cima de todos os povos que estão representados ali dentro do boi os povos indígenas, os povos ciganos os vaqueiros as pessoas negras em sua maioria e aí quem não não for de acordo com as regras pré-estabelecidas pelo rei morre independente se, exemplo, a vaqueira era um vou falar funcionário, né era um funcionário, né do rei de de coração que era que era querida era uma funcionária querida mas era uma funcionária querida até determinado ponto, porque a partir do momento que a vaqueira matou o boi aí ela, tipo, a vida dela não vale mais nada e aí e eu acredito que os outros também tipo, os indígenas quando é pra entrar na mata virgem se eles não entrarem eles também e aí vai a guerra entre os indígenas e as forças armadas aí já é outra guerra então tem toda essa questão, né e aí o próprio enredo da matança é justamente uma grande crítica a esse contexto que é antigo mas que também é bem atua, sel a gente parar pra trazer o contexto da matança pro dia de hoje é bem atual a gente diz que essa questão de monarquia não existe, mas a gente

vive em pequenos círculos monárquicos tipo, que têm suas regras e têm uma hierarquia e que em determinado momento se a gente não tiver de acordo com aquilo ali a gente morre. E aí é muito complicada e aí como é que a gente expressa a nossa nossa revolta, a nossa indignação em determinados contextos, né? Como é que a gente rompe esse lugar? No caso da vaqueira, ela apelou para a fé. Tipo, o que fez a vaqueira vencer foi o santo, né? Que no caso São Sebastião e Oxóssi. Que ela apelou para o santo, ela apelou para uma força espiritual acima da força ali. Porque humanamente não tinha ninguém que fosse lutar pela vaqueira não, porque ia morrer junto com ela. Então ela teria que apelar para algo maior do que ela. E aí como é que é esse lugar do que é maior? Se essa fé que é da vaqueira, que é dos povos, que também é da capitã, que está ali. Na minha perspectiva, a fé, a representação, o chamamento a São Sebastião além da fé, é uma coisa que fosse forte o suficiente para que ligasse todos aqueles povos, inclusive as forças armadas. E aí é o que eu penso, que eu estou misturando tudo, mas é o que eu penso. Que os povos, a luta dos povos só vai ter, só vai ter não, vai ter mais força quando todos os povos andarem juntos. Os povos indígenas, os povos terreiros e os povos ciganos. Por que enquanto a gente tiver lutando em micro lutas a gente não vai conseguir, principalmente que o governo, e fazendo esse paralelo com a corte, força assim como os indígenas os ciganos o povo vaqueiro, o governo força os povos a estarem brigando por uma existência, e que só tem espaço e políticas públicas para determinadas quantidades de pessoas. E não é assim, eu acredito que esse lugar, essa ruptura que faz é a força do povo, aí a força do povo pode sim derrubar o governo, pode derrubar várias coisas. Aí entra várias estratégias, e a manifestação do Boi é uma delas.

Como a intuição age na contação de narrativas, dramaturgias e necessidades específicas dentro do culto do boi canarinho? Dentro da manifestação da matança, existe uma parte onde a gente canta para o boi. E dentro dessa letra, existe uma transmutação que vai partindo de necessidades específicas, vai partindo da dramaturgia, das intenções, mas que isso tudo é carregado pela intuição que os manifestantes têm em estar fazendo a manifestação. E o exemplo que eu trago aqui é sobre a música do boi, que é “Jurema, minha Jurema, Jesus mandou me chamar...”. E existem algumas versões da continuação. Eu anotei cinco continuações, mas são várias possibilidades que vão aparecendo intuitivamente. Entre elas tem... “Abre a porta da ciência para boi canarinho passar”/ “abre os portões da Jurema para boi canarinho passar”/ “ traz a chave da ciência para boi canarinho passar” / “abre a chave da ciência para boi canarinho passar” e “abre a chave e a ciência para boi canarinho passar.”.

Esse é um ponto da Jurema, é uma louvação à Jurema Sagrada. No Boi Canarinho, a gente canta, tem dois momentos de louvação à jurema sagrada. É logo no começo das

apresentações e também no momento em que o boi entra para dançar, a gente tem esse outro momento de louvação. Então, são momentos mais demarcados, nada impede que a gente queira louvar a Jurema sagrada também em outros momentos, mas esses dois momentos já são momentos que a gente, desde o início do Boi, já estabelecemos que nesses momentos a gente louva a Jurema Sagrada. Sobre a questão do improviso, nesse ponto, esse ponto ele... A letra dele é “abre as portas e a ciência pra Boi Canarinho passar” ou “abre as portas da ciência pra Boi Canarinho passar” e a ciência para s vezes a variação desse ponto, de mudar um pouco a letra desse ponto, tem a ver com o meu pensamento, o pensamento de quem está cantando, com as coisas que eu estou afirmando, com a minha espiritualidade naquele momento. Porque o boi também é muito da nossa espiritualidade. A gente traz muito da nossa espiritualidade. Então, depende muito das coisas que eu estou pensando junto com a minha espiritualidade, do que eu estou querendo junto com a minha espiritualidade. E aí eu posso, em alguns momentos, alterar esse ponto, incluir nessa louvação à Jurema alguma palavra, para alguma coisa que eu gostaria de reforçar para aquele trabalho que também é espiritual, que eu estou fazendo na minha cabeça e que está se manifestando na manifestação. Então, é isso. Geralmente, essas mudanças têm a ver com a forma como a gente está se sentindo. Pode acontecer, tem esse ponto, mas pode acontecer com qualquer música do Boi. Eu posso modificar uma letra ou outra de acordo com o que eu estou pensando no momento, alguém que eu vi naquele momento, ou o lugar onde eu estou. E isso tudo pode alterar um pouco as letras das músicas. E tem a questão também, que não se aplica a esse ponto, mas se aplica a outras músicas do Boi, que é a questão dos versos. Geralmente, as músicas têm um refrão que o puxador vai puxar e todo mundo vai repetir, e depois do refrão, tem os versos. Os versos, a gente tem aqueles versos que eles já são marcados, que eles já existem, já são marcados. E tem também aqueles versos que podem ser improvisados. Então, eu tanto posso cantar aqueles versos que já são tradicionais, que eu já conheço, que já me foram repassados, mas eu também posso inventar versos. É livre para quem está puxando essa possibilidade de criar novos versos.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Liana: A cultura popular que as pessoas chamam, tem várias nomenclaturas possíveis, eu acho que o termo cultura popular é um dos menos ofensivos, tem outros mais complicados. Mas nós tratamos culturas populares, quando nos referimos a essa cultura que é produzida pela população, que é diferente da cultura de massa, dessa cultura que parte de

outro lugar da produção cultural. E as culturas populares elas partem de manifestações próprias das comunidades, que fazem parte dos estilos de vida de cada comunidade, dos costumes, dos modos de viver, e engloba muitas coisas, né? Tanto as manifestações quanto as vestimenta e as comidas... muitas coisas.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Hesse: Aquilo que caracteriza o povo daquela localidade. De uma firma mais abrangente. E pensar na perspectiva do que não é a cultura popular. O que não é popular? E o quanto essa questão do que não é popular, vem interferindo dentro das manifestações de culturas tradicionais populares. Tanto relacionado aos recursos, quanto as políticas destinadas as culturas populares. Porque o popular, o que é popular? É de todo mundo? Tem um ditado bem popular que o diz “o que é de todo mundo não é de ninguém”. E aí que meio que se solta a mão relacionada às políticas e direitos referentes à valorização das culturas. E eu não tô falando só da Arte, mas da cultura popular como modo de viver, modo de pensar, modo de agir. A culinária local, as pessoas e como elas se portam. E tudo que não é popular, na minha perspectiva hoje em 2025 tem esse olhar de marginalizado. Voltando a cultura popular no sentido de arte, como levar a manifestação do Bumba-meu-boi, aos teatros. Os teatros não são feitos para a cultura popular aqui em Fortaleza. Eles não têm entre aspas, um “espaço” que caiba um Bumba-meu-boi. Ou pelo menos eles dizem que não tem. As culturas para receber a manifestação do coco, da caninha verde ou Bumba-meu-boi, sempre quer que a gente reduza a manifestação para caber num lugar que eles estipularam. Uma manifestação de 50 pessoas é reduzida para 9. “Ah mas vocês não podem levar só 9 pessoas?” Mas aí pro balé clássico que vem 200 eles não fazem essa pergunta. Aí o que é popular e o que não é popular, é qual a diferença dessas duas manifestações enquanto arte e a valorização dos poderes ne? Como é que é visto? Como é lembrado? Como é que é pensada a cidade? As culturas populares em sua maioria das vezes estão nas periferias de Fortaleza, como é que é essa distribuição do pertencimento ao território, a cidade.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Yasmin: Bom, a cultura popular é algo que eu, vindo de Brasília, foi algo que eu construí aqui, que eu comecei a observar aqui dentro do Ceará. Então, a cultura popular, para mim, é uma forma de historicidade ancestral, histórica, falando sobre, não só sobre a

sociedade que aqui habita, mas sim sobre a encantaria que existe dentro dessa cidade do Ceará, que é Fortaleza. Então, a cultura popular, para mim, ela veio de uma forma muito orgânica, que eu consegui, dentro dela, entender uma forma de viver mesmo, uma forma de como interagir com o povo daqui, como que o povo pensa, quais são as formas de entrosamento entre eles. Então, a cultura popular, ela faz sentido para mim dentro desse âmbito da fé. Ela chegou para mim, o boi, ele chegou para mim de uma forma muito bonita, assim, como uma louvação ao Oxossi. No começo, antes, eu não sabia muito bem o que era, eu pensava que era um brincante, o que era uma reza. E, hoje em dia, eu consigo perceber que são os dois. É um algo muito bonito, porque, como é algo ancestral, algo que vem do cearense, faz sentido. E isso é uma preservação de memória muito grande, uma lembrança muito bonita, uma memória muito bonita sobre o povo e sobre o que é a fé desse povo aqui dentro. É uma história contada através de vários e vários bois, é uma história contada através de várias e vários personagens, e isso é algo muito bonito, porque é uma encantaria que somente aqui tem, aqui em Fortaleza tem. Não que só existe o boi aqui, mas o boi e canarinho existe aqui, e ele faz e transforma a sociedade que está aqui dentro. Então, a cultura popular, para mim, ela vem muito sobre o que é a fé, sobre como que essa fé se manifesta dentro de nós e a partir de nós, e ela vem também como algo para todo mundo entender, seja criança, velho, adulto. Então, ela vem como algo para situar-nos diante do que nós estamos tendo, uma esperança, uma preservação, uma memória, uma ancestralidade.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Baião: Quando eu penso em cultura popular, eu penso muito em acontecimentos frequentes de um povo, de uma galera, e que as pessoas têm acesso a ela, né? Me remete a acesso e a cultura, né? A cultura é o que está lá, o que está acontecendo, os costumes, os hábitos, as festas, as brincadeiras, enfim. O que acontece num local com um povo, com algum agrupamento. E eu penso muito sobre acessibilidade, sobre aquela população ter acesso a isso, né? Não ser restrito como muitas vezes é nesses ambientes mais elitizados e brancos, né? De teatro, de... enfim. E... Não que não possa ocorrer também no teatro, né? Acho que pensando na ancestralidade da cultura popular, eu acho que não vem desse lugar, né? Vem de um espaço de acessibilidade, por isso que eu acho muito importante também o Hesse falar sobre ocupar esses espaços na cultura popular, né? As pessoas LGBTs ocuparem esses espaços, né? Porque é também tornar mais acessível, né? Não só socialmente, né? Falando no sentido financeiro, mas também no sentido de outras pessoas terem acesso, poderem fazer, também. Na minha

vida, eu acho que ela habita muito como um espaço de não cobrança dentro do fazer artístico, né? Porque eu acho que... Esse fazer artístico de dentro da academia, né? Que é uma coisa que eu tô vivendo mais intensamente de uns anos pra cá, por conta da faculdade. O fazer artístico também... Que tem toda essa criticidade do teatro, da dança, de tem que ser bom, né? De... Tem pessoas que vão estar nesse olhar de observador, não necessariamente pra contribuir, mas pra criticar, pra tipo assim... Quero julgar mesmo a qualidade artística disso, né? E... É... Eu acho que a brincadeira da cultura popular vem muito desse espaço de brincar, cantar, dançar, desenhar também, porque aquelas cores, né? O figurino, tudo isso também possibilita o desenho, né? Artes visuais, enfim. Vejo muito como um espaço de acessibilidade. E também um espaço de não cobrança de uma estética, de uma qualidade, porque é sobre se você estiver brincando, se você estiver entregue à brincadeira, participando, contribuindo, fazendo ela acontecer, ela tá acontecendo.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Thame: Então, desde criança, eu sou de uma família que tem uma raiz muito católica, mas eu nunca gostei muito do que eram as manifestações em torno do catolicismo acima da missa e tal. Eu gostava das coisas que eram relacionadas à cultura popular. Então, São João, Kermesse, festa na rua, carnaval, lá em Alagoas, que eu morei em vários lugares, então eu experienciei as manifestações de cultura popular em vários lugares. Alagoas, interior de Alagoas, Pernambuco, interior de Pernambuco, Maranhão, interior do Maranhão e aqui em Fortaleza. E aí eu sou autista, não sabia o que era na época, mas eu senti uma coisa que hoje eu sei que tem muito a ver com autismo, que é, esses espaços eram espaços em que eu me sentia pertencente, por algum motivo, assim. Então, eu sempre me senti muito estranha na escola, até na própria missa, na igreja, eu nunca gostei daquilo. Mas quando eram esses espaços, inclusive quando envolvia a parte do catolicismo, o mar do catolicismo, que se chamaria do catolicismo popular, com esses ritos e tal, que eu não tenho nem memória quais eram os santos, mas minha família é muito devota à Nossa Senhora. Mas eu tenho... Essas memórias dessas manifestações de rua, e com o tempo, desde criança eu queria ser artista, queria ser atriz. Não sei também de onde que veio, é um negócio muito... Eu não tenho essa tradição na minha família, que seja uma tradição recente. Nesse processo que eu tenho vivido, eu tenho encontrado coisas, mas tudo muito relacionado às práticas ritualísticas católicas, às práticas de devoção. E aí, enfim, dentro dos caminhos eu fiz biologia, por gostar muito de natureza, mas porque a família não aceitava que eu fosse para esse lugar do teatro, esse lugar

da cena, e esse lugar da brincadeira, que é um lugar muito presente. Eu tenho fotos desde criança, brincando com teatro de bonecos, com marionetes, com fantoches, eu montava as coisas, e era tudo muito... Aquela brincadeira que vinha de dentro mesmo, sabe? E aí, no processo de fazer o curso de biologia, depois o mestrado, eu muito nova, não sabendo que era artista, eu tive um bernal, com 21 anos, morando em Salvador. Em Salvador, eu estava lá para estudar ecologia, mas a cidade, o campo que eu estudava, o campo da Ufoba, tinha muita manifestação artística de tudo que é tipo. E a cidade, em Salvador, tem um calendário de manifestações populares que é assim, você tem festa de rua quase todo dia. E aí, eu fui, enfim, tive esse burnout e no processo de entender o que estava acontecendo, eu fui redirecionando toda a minha vida para o trabalho com arte. E aí, nesse processo de estudar arte, eu fiz curso livre de teatro lá, fiz oficina, fiz disciplinas do BI de arte, e eu fui percebendo uma afinidade muito forte com festas de cultura popular, com elementos da cultura popular, mas não era nada que eu compreendia muito. Era um negócio meio que... onde eu me sentia melhor, né? E que, inclusive, do ponto de vista corporal, existe esse lugar, né, que muitas vezes as pessoas relacionam com a comédia del'arte, que é essa coisa muito grande, essa coisa dos arquétipos, que existe, por exemplo, na manifestação do Boi, né, desses personagens que precisam estar em cena, e é um corpo muito grande, é um corpo muito expansivo. E aí, à medida que eu fui estudando... Estudando teatro, cinema, não sei o quê, a tendência é que essa técnica que está nessas estruturas das universidades, ela vai te comprimindo, ela vai diminuindo, né? E aí, nesse processo também, percebendo que eu sou uma pessoa autista, uma pessoa atípica, eu fui percebendo quanto que os lugares em que eu consegui perceber que o meu corpo conseguia se manifestar de forma mais vital, com a vitalidade maior, com a presença maior, eram espaços de cultura popular. E aí, eu fui para Alagoas, isso, enfim, resumindo o processo em Salvador, eu adoeci a um ponto que eu precisei voltar para Alagoas, que era onde minha mãe morava, e lá eu entrei no curso técnico de arte dramática na UFAO. E aí, dentro desse curso técnico, tinha um professor, que é o Tony Edson, que é o mestre, infelizmente ele já faleceu, muito jovem, né, um homem negro retinto de Sergipe, que trabalhou com cultura popular há 14 anos lá. Ele morava em Santa Catarina, e aí ele voltou para o Nordeste, professor lá da UFAO, e ele tinha isso muito forte nas brincadeiras de preparação de corpo, no cotidiano, nas músicas, enfim. Eu entrei em contato com outra forma de fazer teatro, né? E aí, entrei em contato com a manifestação do boi pela primeira vez, graças a esse professor, na disciplina, tópicos de não sei o que lá, que era para cada um estudar uma coisa. Uma galera estudou teatro musical, outra galera estudou teatro clássico, e eu fiquei com o estudo do teatro de vertente popular, e ele quis trabalhar o boi, o boi de Alagoas, e o boi de Alagoas é chamado de boi de carnaval,

que é um boi no carnaval, que é vinculado às manifestações do carnaval, e aí a gente estudou, foi em vários lugares lá, né, em vários bairros, porque também tem essa relação com o território. Cada território tem o seu boi, é o boi do cruz das almas, o boi do poço, e a gente foi conversar, e eu fui percebendo o quanto que, em torno daquela manifestação, resistia um lugar de vitalidade das pessoas, que não era por questão financeira, não era por questão de disputa política, de poder, era simplesmente pela brincadeira. E eu fui me encantando com isso também do ponto de vista da pesquisa, da minha pesquisa como artista mesmo, né? Agora estou aqui, em Fortaleza, estudando licenciatura em teatro, e sigo me encantando com as possibilidades de construção do nosso corpo, de libertação do nosso corpo, de potência mesmo, que é a cultura popular, que é a primeira pergunta, o que é cultura popular para você? São as práticas de vitalidade, são as práticas de vitalidade, de folgança, de felicidade, de troca, que foram práticas que elas passaram por fora do que a elite chamava de arte, né? Mas que também são práticas artísticas, e que geralmente são manifestações de determinados territórios, de determinadas comunidades, de vivências que são vivências dissidentes, contra-hegemônicas, geralmente vivências que não tiveram as oportunidades, estruturais que as elites, né, dentro do processo de colonização, foram chamando de isso é a cultura e isso é a arte. E aí a cultura popular, dentro da minha compreensão hoje, é esse grande guarda-chuva dessas práticas de bem viver.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Maiara: A cultura popular para mim, eu acho que são os saberes ancestrais, mesmo assim, esse resgate do saber ancestral que as pessoas já faziam antes, das representações de cada lugar e que foi repassado, pelo menos eu entendo assim, né? Do que foi repassado a partir da vivência das pessoas do território ali, ela viveu experiências brincando em família, em comunidade e a partir disso foram sendo construídas essas vivências, a cultura popular a partir dessas brincadeiras, que um dia foi brincadeira, foi se repassando... Eu acho que ela habita em espaços de cuidado de mim, assim, espaços de cura, um lugar, geralmente, os espaços onde eu sinto a cultura popular, assim, são lugares que eu me sinto bem, que eu me sinto à vontade.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Rayssa: A cultura popular para mim é uma manifestação de tradição, de saberes e fazeres das histórias de resistência de um povo, de uma luta. E para mim ela é uma forma de expressão, é uma forma de... de continuar contando uma história de um povo que tentaram apagar, mas que resiste e insiste. A cultura popular também para mim tem uma vivência muito ligada à espiritualidade. E aí é onde eu acho que ela chega para mim. É aí onde ela habita na minha vida. Porque... Na tristeza, eu posso estar no caos da vida, na tristeza. Mas se eu sair para brincar, se me falarem assim, “Raíssa hoje tem boi”, “ Raíssa hoje tem reisado”, “ Raíssa hoje tem maracatu” eu vou. Porque para mim é uma forma de colocar também meus agradecimentos àquele divino, né? E também de pedir. Então quando eu vou brincar a boa, ou quando eu vou brincar reisado, ou quando eu vou brincar maracatu, enfim. Eu percebo que esses brinquedos, eles estão muito ligados a essa manifestação divina também, da espiritualidade, da ancestralidade, né? E por todo esse processo de sincretismo que se tem, que foi se dado num processo de colonização do Brasil, a gente consegue compreender que os brinquedos e as manifestações de tradição também são politeístas, né? Então, sei lá, vou tirar um risado pra Santa Luzia, vou tirar um risado pra Nossa Senhora Aparecida, vou tirar um risado pra Nossa Senhora Nazarela, e eu também vou colocar os meus pedidos e meus agradecimentos do ano, né? E assim é quando eu vou brincar boi Xanarinho, quando eu vou brincar... Quando eu vou brincar boi, quando eu vou assistir uma matança, a primeira vez que eu vi uma matança de boi, e foi ali que eu me encantei, foi quando eu tomei o sangue do boi. Foi uma matança do Boi Juventude, que acontece, uma festa de tradição também, aqui de Fortaleza, que acontece lá na Barra do Ceará, ali no Vila do Mar. E eu fui só assistir, e vii toda a comunidade reunida, mas na hora de tomar o sangue do boi, quando eu bebi aquele sangue, eu me encantei, assim. E aí eu nunca mais saí do boi. Eu não tava num boi que eu tô brincando hoje, né? Eu tava assistindo um boi, boi juventude, que é um dos bois mais antigos também daqui. Mas como eu tava no ciclo da matança, na época, eu tava assistindo os ciclos de matança, acabei chegando no boi canarinho, numa apresentação, não sei, acho que em Povos do Mar. E aí tem um momento em que ele chama a gente pra brincar, né? E eu fui brincar. E ali, pra mim, era só uma brincadeira, né? E aí eu continuei. Numa outra apresentação que teve, eu fui brincar. E aí eu tava vestida toda de azul, e me botaram pro cordão azul. E aí eu entrei no cordão azul. Então eu fiquei sendo a segunda galante do cordão azul, na época. Era a Ilton, depois eu. E ali brinquei. E aí depois passei pro cordão vermelho. E hoje eu sou a primeira galante do cordão vermelho e brinco o boi canarinho. É o boi que eu vejo ali na minha força, né? Que é onde eu encontro força, o senso de comunidade, o senso de pertencimento. É onde eu chego, não só no dia da brincadeira, mas na convivência do dia a

dia, na rotina mesmo. Que eu chego contra minhas dores, contra minhas alegrias. E escuto também de todo mundo, né? E a gente partilha ali a comida, partilha ali a bebida. Então, eu vejo hoje, na minha vida, a cultura popular, não só no dia que eu tô brincando, mas 24 horas, né? 24 horas é a brincadeira na minha vida. Nesse processo de compreensão e senso comum. Esse processo de conexão com a ancestralidade, né? Que cada vez mais que você vai entrando, você vai se encontrando, assim. E aí é legal porque isso também cria conexões, confluências com outros grupos, né? Não só de Fortaleza, mas os grupos de Cariri, os grupos de boi de reisado, boi de careta, né? Tem outro tipo de boi. E aí, quando você encontra um brincante e fala assim, ah, eu brinco boi. Aí eu falo, ah, eu também brinco. E aí, parece que tá todo mundo no mesmo... Ah, então vamos brincar, né? Tipo, tá todo mundo na mesma irmandade, assim. Eu sinto essa conexão quando você chega num lugar que você tá indo só pra assistir, né? Mas que as pessoas reconhecem o boi que tu brinca, reconhece você como brincante e lhe carrega pra brincar. Então, eu penso... Pra mim, a cultura popular é esse processo, esse senso de comunidade, né? Principalmente de comunhão.

O que é cultura popular e onde ela habita na sua vida?

Pepe: A cultura popular é todo dia, é cotidiano. É a minha vida, é o que dá sentido, o que deu sentido na minha vida. De estar em movimentos, conectando com pessoas, brincando, mantendo a criança viva dentro de mim. Aprendendo a cantar, aprendendo a dançar, aprendendo a tocar. Aprendendo a lidar com as pessoas, com a comunidade. E é caminho.

Por quais caminhos você percorreu para chegar na manifestação do Boi Canarinho?

Yasmin: Através do terreiro, né, General de Brigada e Rainha Pomba Gira, foi lá que eu comecei a ter entrosamento com o Hesse e a partir daí eu comecei a vir às manifestações do Boi. Mas foi no Povos do Mar, que foi algo muito chocante assim pra mim, que fez com que eu viesse mesmo, assim, entendesse o que era o Boi Canarinho e estivesse dentro dele mesmo e me colocasse aqui dentro.

Por quais caminhos você percorreu para chegar na manifestação do Boi Canarinho?

Baião: Eu comecei, eu acho que brincando de “dono da rua”, “pega, pega”, “jogo a cola”. Dessas coisas, jogando futebol na escola, mas não tive muito incentivo, né? Por ter sido socializado enquanto uma mulher, então eu não deveria focar nisso e sim no balé. Por exemplo, que era outra coisa que eu fazia, né? E aí fui muito incentivada dentro do balé. Mas o que me deu, né? Um retorno de uma consciência corporal massa e tal, mas também me trouxe muitas travas, né? Aí depois de sete anos dentro do balé clássico e do contemporâneo, e tendo deixado de brincar, porque esse espaço eu achava que não era muito pra mim, né? Porque eu tinha que também ser adolescente, tinha que amadurecer, aí o espaço da criança fica mais jogado de lado. É, saindo do balé, eu fiquei sem fazer nada, né? De dança. Aí eu comecei a fazer teatro. E eu percebi que eu podia brincar com minha voz, né? Oscilar minha voz, fazer vozes diferentes, eu poderia brincar com meu corpo, continuar dançando dentro do teatro. Eu podia brincar em cena, fazer jogos teatrais, jogos de resposta rápida, de improviso. E tudo isso eu enxergava uma brincadeira, mas ainda não era o que eu queria porque dentro do fazer artístico teatral, principalmente dentro da academia, é muito difícil porque tem essa cobrança do precisa ser bom, mas o que é ser bom, né? Por quê? Porque esses padrões de ser bom, existe toda uma técnica que tal hora mais se aproxima dessa técnica excludente desse balé clássico, né? Que eu fiz parte de que existe sim um certo e um errado, né? Acredito sim que tem coisas que são boas e coisas ruins, né? Na arte, né? Cada um tem o seu gosto, sua opinião. Pesquisa suas técnicas, mas eu acho que esse espaço do ser certo e errado é o que a academia leva mais. E conhecendo o Coco de Roda, depois que eu voltei a fazer teatro, que eu comecei a fazer teatro, né? Comecei a levar o Coco de Roda pro teatro, e aí eu vi uma nova possibilidade de dançar e também de fazer cena sem ser daquela forma mais quadrada do teatro, né? Que muitas vezes eu tive contato na academia. E aí eu tive a passagem de um professor na minha vida acadêmica que me marcou muito, que é o Gil Brandão, e que ele trouxe muito, ensinando sobre teatro brasileiro, sobre brincadeiras, sobre as manifestações populares religiosas, também, sobre tudo isso, fazer parte da constituição do teatro brasileiro, mas não ser levado em conta historicamente. Então isso foi uma virada de chave pra mim, de que nesses espaços de cultura popular eu também poderia encontrar alguma teatralidade que satisfizesse minha vontade de fazer teatro. E aí eu entrei, eu participei do Reisado do Garajal em 2024, que também foi um divisor de águas. E aí assim que eu voltei dessa viagem, que eu participei do Reisado do Garajal, eu conheci o... Terreiro de Mãe Bia e conseqüentemente vim pra o Boi Canarinho, né? E aqui estou eu, brincando com o Boi Canarinho.

Por quais caminhos você percorreu para chegar na manifestação do Boi Canarinho?

Maiara: Eu me lembro que eu ia para as capoeiras, sempre de forma muito esporádica, com as meninas. Aí foi pelo terreiro, sabia que eu conheci a Liana e vi Hesse essa é a primeira vez. Eu fui para o terreiro da Mãe Bia. Aí, depois disso, eu comecei a ver mais. Aí todos os lugares onde eu andava, tipo o pessoal da capoeira, todo mundo conhecia Hesse, essa Liana. Já conhecia, então sempre tinha essas pessoas que eu conhecia, era como se fossem em comum. Aí eu comecei a ver os movimentos, aí teve uma formação que Liana tinha feito sobre dança. Aí eu vim para essas formações sobre dança. E sobre o boi. Aí Liana falou sobre o TCC dela e tal. Aí eu comecei a vir com mais frequência. Aí depois me chamaram para dançar no boi também, mas eu sempre fui muito assim. Vinha e depois não vinha, passei um tempo sem vir, depois voltei. Foi assim.

Por quais caminhos você percorreu para chegar na manifestação do Boi Canarinho?

Thame: Acho que começa esse lugar lá de Alagoas, dessa experiência que eu tive com os bois de lá, e como eu me encantei por tudo que tem ao redor do boi. A minha mãe é maranhense, do interior do Maranhão, e aí eu conheci o boi, a partir da minha mãe, pela manifestação de lá, do Bumba-meu-boi, é uma outra viagem. Só que assim, a gente na escola, na minha época, hoje a gente tem umas legislações que tentam fazer com que se ensine a cultura popular, a cultura indígena e afro-diascórica diferente, mas é uma batalha. Então, na minha época, era tudo muito totem. Você tem o boi, você tem o boi, é só isso. É o Bumba-meu-boi, ponto. E aí, quando eu fui percebendo a diversidade que existia em torno dessa figura do boi, que é uma figura que eu sempre fui apaixonada por vaca, quando era criança. Eu gostava de tirar leite de vaca, porque eu amava as vacas. Eu sempre achei o bicho meu fascinante, que é um bicho muito grande, muito robusto, mas muito dócil, muito fofo. E a vaca tem isso, que ela se apega mesmo às amigas vacas, aos seus cuidadores. E aí, a partir dessa experiência que eu tive em Alagoas, quando eu vim pra cá, faz dois anos que eu tô morando aqui, eu vinha pra cá na minha infância e tal, mas na minha vida adulta, faz dois anos e pouco, eu fui nesse processo de me encontrar na cidade, de ver quais espaços eram espaços para o meu corpo, pra construir esse lugar de comunidade. E aí, lá no Dragão do Mar, acabei passando pra trabalhar lá na Vaqueiros, lá no Museu da Cultura Cearense, e entrei mais ainda em contato com essa cultura sertaneja daqui, e com o que é o boi aqui. E aí, nessa busca por entender, por fazer trabalhos de mediação melhores e tal, eu acabei indo fazer uma oficina com a Liana, no Theatro José de Alencar, numa busca, por um lado, profissional, né? Pra eu

poder entender melhor essas manifestações, porque, por exemplo, lá na exposição, a parte que a gente hoje tem tentado elaborar melhor. Porque é uma parte que ela não é dada tanta importância. A gente tem hoje educadores que têm ido atrás, batalhado mais, pra que as mediações falassem mais dessas manifestações, mas teve esse lado, teve outro lado da minha espiritualidade também. que desde Salvador eu vou traçando o caminho no axé, enfim sem entrar muito em profundidade porque é uma questão muito complexa, mas quando eu vi a oficina dela que envolvia essa figura do Bumba Meu Boi e tudo mais e era oficina de macumbarias aí eu fiz, ah, eu preciso fazer isso e aí foi a partir dessa oficina que eu entrei em contato com a Liana foi muito transformadora porque sabe quando você chega num espaço e você percebe uma vibração que você se sente pertencente e esse é um caminho pra eu estar eu estou me sentindo segura aqui é um pouco do que o Hesse falou dessa tentativa que eles têm de ser um espaço em que corpos dissidentes possam vivenciar a brincadeira sem medo, sem todos esses medos. E si eu estou aqui nessa busca coletiva nessa construção.

Por quais caminhos você percorreu para chegar na manifestação do Boi Canarinho?

Rayssa: Foi uma vez que eu fui assistir a matança de um boi, que nem era o Boi Canarinho. E aí eu tomei o sangue do boi, e aí eu digo que eu faço até a brincadeira que eu fui encantada, né? E aí como estava no ciclo de matança, eu fui assistir a matança do Boi Canarinho. E numa apresentação lá no Sesc, acho que era o Povos do Mar, as pessoas têm o costume de chamar as pessoas que não são da brincadeira para brincar, né? E aí eu entrei na brincadeira, e agora que eu estou lembrando que eu também brinquei em cordão azul, brinquei do lado da Ilton, né? E aí depois dessa apresentação, achei que ia ficar por isso mesmo, Liana e Hesse mandaram mensagem dizendo que ia ter uma apresentação lá no BNB. E aí lá no BNB, Liana e Hesse, ia ter uma apresentação do Boi Canarinho. E aí tinham dado toque para a gente chegar lá, para brincar, né? Eu ia só assistir. E aí eu fui vestida toda de azul, mas eu não entendia essa noção, né? Do cordão vermelho e do cordão azul, mas eu fui vestida toda de azul. Aí eu entrei, brinquei. Aí no final da brincadeira, Liana e Hesse falaram assim, ah, a gente está aqui batizando os novos integrantes aqui do Boi, né? Aí isso aí... Era eu e a Pepe na época, né? A Pepe no cordão vermelho e eu no cordão... E aí eu fui chegando, né? Ia vindo para as apresentações, para os ensaios. Isso foi finalzinho de 2022. Finalzinho de 2022. E aí foi, eu fui brincando. E aí eu fui entrando ainda mais na brincadeira, entendendo o fundamento da brincadeira, entendendo o figural, entendendo os bichos, entendendo os passos, entendendo as peças do Boi, que são as músicas, que são as canções. Aí hoje eu sou a

primeira galante do cordão vermelho, eu sou a miola da burrinha, Vamos botar agora o velho Anastácio, vai se integrando, né? Então eu entendo que também o brinquedo vai lhe puxando, né? E é uma coisa que mexe, a gente fala muito. Quem é do Boi é do Boi. Então, depois que você entra na brincadeira, você diz que quer sair, que não vai dar certo, mas... Não tem como tu tá aqui no outro ano brincando Boi.

Por quais caminhos você percorreu para chegar na manifestação do Boi Canarinho?

Pepe: Teve um dia que eu estava lá na Iparana, na casa da Raíssa. Aí falaram assim, vamos lá ver o Boi Juventude, a matança do Boi Juventude, lá no calçado no Vila do Mar. Aí foi eu e Raíssa lá da Iparana de bicicleta, fomos bater lá no Vila do Mar. Aí a gente viu o Hesse, a Liana e outras pessoas brincando no Boi, né? Porque o mestre Zé Pio e botou todo mundo pra brincar. Aí a gente falou assim, eu vou ficar só olhando, eu vou dançar também. Aí a gente foi dançar, aí a gente gostou. Aí a gente deu fé e já estava no Boi Canarinho.

5. ALGUMAS CONSIDERAÇÕES SOBRE O BOI CANARINHO E A SUSPENSÃO TEMPORÁRIA DE NOSSA CONVERSA

A pesquisa sobre a necrodança e suas interseções com a manifestação cultural do Boi Canarinho revelou um entrelaçamento profundo entre arte, espiritualidade e resistência política. O conceito de necrodança, fundamentado na crítica à lógica civilizatória e suas dinâmicas de apagamento cultural, surge como uma chave interpretativa que evidencia as formas como sistemas de poder utilizam narrativas e políticas públicas para controlar, fragmentar e, em última instância, suprimir expressões artísticas, espirituais e populares que não carregam fundamentos eurocentrados.

Dançar a cultura popular é entrar em diálogo com o conceito de hackeamento, um processo de subversão de valores impostos que não contemplam nossos desejos. Ao adentrar nesse universo, somos convidados a desenraizar uma linguagem opressora, que perpetua violências e impede a liberdade de expressão autêntica. A dança, assim, se torna uma forma de resistência que cria caminhos serpenteantes para ultrapassar as colisões com a imposição normativas, a fim de florescer nas lacunas mais profundas. Essas lacunas, longe de serem vazios, são espaços de invenção, onde as dores se transformam em possibilidades de cura e reconfiguração identitária.

Como uma espécie de antimodalidade, a manifestação do Boi Canarinho é um exemplo dessa subversão. Ao rasgar as bolhas da linguagem estabelecida como normativa, essa manifestação permite o surgimento de novos caminhos para se acessar sensações que, dentro da perspectiva eurocêntrica, são indecodificáveis. O Boi, nesse sentido, não se limita a ser um simples espetáculo cultural; ele é um manifesto de resistência, uma afirmação de nossa ancestralidade e uma recusa a ceder à negação do que somos.

O Boi Canarinho, enquanto manifestação cultural afro-indígena realizada na Casa das Negas, transcende a simples celebração artística. Ele se afirma como um espaço de contestação às normatividades impostas, especialmente ao valorizar a presença de corpos dissidentes e ao romper com hierarquias históricas que marginalizam mulheres, pessoas LGBTQIAPN+ e outros grupos vulneráveis. E nesse contexto, a necrodança não é apenas uma metáfora, mas uma prática vivenciada nas estratégias de apagamento enfrentadas por essas comunidades, que incluem desde a exclusão econômica até a violência.

O culto ao boi carrega memórias de um passado de resistência e adaptação, de lutas contra a exploração e a subalternização. A figura do boi, por exemplo, não é apenas uma representação da morte e ressurreição dentro das tradições folclóricas, mas se constitui como

um símbolo de resistência contra o apagamento de saberes ancestrais e contra a imposição de um ideal civilizatório eurocêntrico que nega e marginaliza as culturas afro-indígenas e populares. Essa resistência, manifesta-se no Boi Canarinho, que, ao ser praticado na periferia de Fortaleza, carrega consigo os ecos da luta contra o colonialismo, a luta pela autoafirmação e pela preservação das práticas espirituais e culturais de povos originários e africanos. Ao refletir sobre o conceito de necrodança, ficou evidente que a morte que se representa nas danças, como a morte do boi e a dramatização da violência simbólica, é, na verdade, uma crítica direta à lógica do capital e à violência estrutural que mata não apenas os corpos, mas também as culturas e as linguagens artísticas. O conceito de necrodança expõe como as políticas de morte impõem um apagamento das danças não normativas, e como as manifestações de cultura popular, como o Boi Canarinho, são constantemente desafiadas por forças externas que buscam deslegitimá-las e desestruturá-las.

Ao incorporar e resgatar elementos da Jurema Sagrada e ao priorizar práticas de inclusão, o Boi Canarinho não apenas recupera ancestralidades silenciadas, mas também atualiza essas práticas para responder aos desafios do presente. A intuição, destacada como um eixo criativo central na dramaturgia da manifestação, reitera que a arte popular está intrinsecamente conectada às vivências espirituais e sociais dos brincantes.

O Boi Canarinho, e as manifestações culturais de matriz afro-indígena, reafirmam a importância da cultura como caminho de resistência, de preservação das identidades e das histórias não contadas pelas narrativas oficiais. Essas manifestações não apenas resistem ao apagamento, mas também subvertem as lógicas impostas pelo mercado e pelas políticas públicas que visam domesticar e padronizar as expressões culturais. Cada rito, cada gesto, cada dança dentro do Boi Canarinho é uma afirmação de que, apesar das estruturas de poder que tentam nos reduzir e submeter, ainda somos capazes de criar e recriar nossas próprias histórias, nossas próprias narrativas de vida e morte.

Portanto, ao refletir sobre o papel da dança na construção e na desconstrução da realidade social, podemos perceber que a dança não é apenas uma forma de expressão, mas uma forma de comunicação vital para o enfrentamento das forças que tentam desumanizar e apagar a diversidade cultural. A necrodança, embora simbolize as coreografias de morte impostas pelo progresso civilizatório, também aponta caminhos para a ressignificação cultural. O Boi Canarinho, com sua energia vibrante, emerge como um exemplo de resistência cultural, ritual e espiritual contra a necrodança imposta pela lógica capitalista. Ele não apenas dança contra a morte, mas dança pela vida, pela memória ancestral e pela libertação das narrativas que nos foram negadas.

REFERÊNCIAS

- AZOULAY, Aïsha. História potencial: desaprender o imperialismo. Tradução de Célia Euvaldo. São Paulo: Ubu Editora, 2024. 272 p.
- KRENAK, Ailton. Idéias para adiar o fim do mundo. São Paulo: Companhia das Letras, 2019.
- KRENAK, Ailton. Futuro ancestral. São Paulo: Companhia das Letras, 2020.
- MBEMBE, Achille. Necropolítica. São Paulo: N-1 Edições, 2018.
- PITTY. Admirável chip novo. 2003 (álbum musical).
- COSTA, Liana Cavalcante. Cultura como caminho de resistência: um olhar sobre o grande Pirambu a partir do Bumba-meu-boi. Redenção: Unilab, 2019.
- MOSÉ, Viviane. Do pensamento e da expressão. YouTube, 2024. Disponível em: <https://www.youtube.com/live/dPIaJMyLy54?si=Gc2hmVi29kTaIv3w> Acesso em: 04 fev. 2025.
- LIMA, Aluísio Ferreira de; CIA, Antonio da Costa. "Sem pedras o arco não existe": o lugar da narrativa no estudo crítico da identidade. *Psicologia & Sociedade*, v. 29, e171330, 2017. DOI: 10.1590/1807-0310/2017v29e171330.
- NOGUEIRA, Renato. Economia dos afetos e o fetiche neoliberal do desejo. YouTube, 2024. Disponível em: https://youtu.be/wojNMewE5QE?si=2Cfk-PWKqOH_oqN3 Acesso em: 04 fev. 2025.
- Allen, Amy. "O Fim do Progresso". Trad. Bárbara Thaís de Abreu dos Santos. *Dissonância: Revista de Teoria Crítica*, v.2, n. especial, p. 14-42, junho de 2018.