José Guilherme dos Santos Fernandes

o Boi de Máscaras

Festa, Trabalho e Memória na Cultura Popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará

Belém-Pa
2007

Universidade Federal do Pará

Alex Bolonha Fiúza de Mello
Reitor

Regina Fátima Feio Barroso
Vice-Reitora

Iracy de Almeida Gallo Ritzmann
Pró-Reitora de Administração

Licurgo Peixoto de Brito
Pró-Reitor de Ensino de Graduação e Administração Acadêmica

Ney Cristina Monteiro de Oliveira
Pró-Reitora de Extensão

Roberto Dall'Agnol
Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação

Sinfrônio Brito Moraes
Pró-Reitor de Planejamento e Desenvolvimento

Sibele Maria Bitar de Lima Caetano
Pró-Reitora de Desenvolvimento e Gestão de Pessoal

Marcus Vinícius Menezes Neto
Prefeito do Campus

Sílvia Arruda Câmara Brasil
Chefe de Gabinete

Edufpa
Diretora: Laïs Zumero
Divisão de Editoração: José dos Anjos Oliveira
Divisão de Distribuição e Intercâmbio: Wilson R. Nascimento

Revisão
José dos Anjos Oliveira

José Guilherme dos Santos Fernandes



Festa, Trabalho e Memória na Cultura Popular do Boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará

Belém-Pa
2007

Ficha Catalográfica

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

Fernandes, José Guilherme dos Santos
O boi de máscaras: festa, trabalho e memória na cultura popular
Do boi Tinga de São Caetano de Odivelas, Pará / José Guilherme dos Santos Fernandes. Belém : EDUFPA, 2007.
188 p.
Originalmente apresentada como Tese (Doutorado) Universidade Federal da Paraíba, Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Pro-Grama de Pós-Graduação em Letras , João Pessoa, PB, 2004.

ISBN : 978-85-247-0375-1

1. Boi Tinga São Caetano de Odivelas (PA). 2. Cultura popular São Caetano de Odivelas (PA). I. Título.

CDD 20. ed. 398.098115

Capa, layout e editoração eletrônica
Oficina de Criação - UFPA
(91) 3201.7526

Revisão textual
Editora da UFPA

Impressão
Gráfica da UFPA

Aos meus pais Mario e Carmen: ele *(in memoriam)*
por ter me ensinado a amar o Boi Tinga, ela
por ser o exemplo de amor incondicional;

À minha "eterna" companheira Ana Cristina:
entre idas e vindas, ensinou-me que amar está
além do discurso, está no fato; eis o caminho
do intelectual, ou amante, orgânico;

Às minhas filhas Joyce e Jéssica: eterna
relação de recíproco aprendizado e amor.

AGRADECIMENTOS

Não poderia me esquecer destas pessoas, que não só me ajudaram a desenfronhar as teorias científicas, mas, primordialmente, deram-me a sustentação emocional necessária para chegar até aqui:

Maria Ignez Novais Ayala, que, muito mais que professora e orientadora, foi amiga, descortinando um novo universo para minhas pesquisas para daqui em diante e aceitando minha proposta, tantas vezes reelaborada;

O POVO de São Caetano de Odivelas, em especial os narradores que me ajudaram a construir este trabalho, que, com toda certeza, é deles também;

Meus irmãos Daniel e Eliana, ele por ser minha razão, ela a minha emoção; ao meu distante irmão Mário, tradução da necessária memória;

Professores Andrea Ciacchi e Marcos Ayala, pelas profícuas discussões em sala de aula e nas vezes em que, cheio de dúvidas e quase certezas, os procurei;

Os amigos de João Pessoa, não só os da Universidade Diógenes, Ana Cristina, Andréa, Simão, Wiliam, Nilza, Tânia, e outros que a memória não me permite lembrar, mas também os dos bastidores acadêmicos: o pessoal do Cabo Branco, em especial Sônia e Paulo; e o povo do além sala de aula da UFPB: Beto, Socorro (Secretaria), Izabel e, em especial, Lucinha, que não apenas me proporcionou ótimos livros, mas principalmente sua amizade;

Os companheiros professores, estagiários e técnicos da UFPA, em especial do Departamento de Língua e Literatura Vernáculas, que apostaram em mim e proporcionaram a liberação para cursar o doutorado; agradecimento particular à Profª Socorro Simões, que, em tantos anos de convivência, se tornou mais que uma companheira profissional, tornou-se uma amiga; não posso esquecer da Gleisy e do Cleber, da FADESP; e também do pessoal do laboratório de Geografia, na figura do Prof. Cincinato, estes últimos pelo apoio na finalização deste trabalho.

Os amigos de Recife, que seguraram a barra para que eu não morresse de solidão: Ronald, Salete, Fábio, Batata e companhia limitada;

CAPES, órgão de fomento que me possibilitou a bolsa necessária para me manter vivo, e estudando; FUNTELPA/Rádio Cultura, pelas informações prestadas, sempre de boa vontade, nas figuras de Toni Soares e Rosana;

Peço desculpas àqueles que não foram citados, mas que contribuíram para a realização deste trabalho: de tanto trabalhar com memória, ela falha!

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 17

CAPÍTULO I: DANDO NOME AOS BOIS
1.1 Entre o muro e as torres 23
1.2 A ópera da floresta ou a peleja dos bois contrários 27
1.3 Da unidade do homem às culturas populares 39

CAPÍTULO II: O BOI DE MÁSCARAS
2.1 Caminhos, paisagens e cenários 53
2.2 Quando o Tinga sai (...) 62
2.3 Boi-bumbá ou Boi de Máscaras? 81

CAPÍTULO III: ABOIANDO
3.1 Do festim ao festival 125
3.2 Em festa, trabalho e pão 139

CAPÍTULO IV: CULTURA POPULAR E CULTURA ESPE(TA)CULAR
4.1 Além do espelho e do espetáculo 161
4.2 O retorno à aldeia 170

EPÍLOGO: OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO 178

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS 182

ANEXO 191

PREFÁCIO

Este livro é resultado de minha tese de doutorado em Literatura Brasileira, na área de Literatura e Cultura, defendida na Universidade Federal da Paraíba (UFPB), em março de 2004, sob a orientação da Professora Doutora Maria Ignez Novais Ayala. Preferi não fazer alterações substanciais em seu texto, por entender que entre o discurso acadêmico e o discurso mais acessível ao público em geral não há uma "verborragia" desnecessária e empafiosa, por vezes tão "comum" à academia. Mas decorridos três anos de sua apresentação, faz-se necessário compreender o contexto da produção em relação ao momento desta publicação, assim como compreender a concepção do método utilizado, não só na pesquisa como na confecção da tese. É o que me proponho a tratar neste prefácio.

Em princípio, é necessário lembrar que o livro é resultado de um trabalho a várias mãos, ou melhor, a várias vozes na medida em que trabalhei com a história oral enquanto método primordial, o que implica em dizer que o dialogismo é quem determina a estrutura do texto, não como uma construção em que reine a igualdade, com concordâncias tácitas do pesquisador em relação às opiniões do narrador, ou com este dizendo somente aquilo que o pesquisador "gostaria" de ouvir. O dialogismo na entrevista é o das diferenças, com a preservação da idéia dos interlocutores eu e os entrevistados, que prefiro intitular de narradores , num processo o mais dialético possível, preservando as teses de cada um, tendo como resultado não uma síntese, mas uma nova tese por mim relativizada.

Como resultado desse dialogismo, a construção textual é marcada por transições entre o oral e o escrito, o que procuro deixar bem evidenciado. As vozes do narrador/entrevistado e do pesquisador/entrevistador foram marcadas distintamente no texto. Utilizou-se a fonte GARAMOND na transcrição da voz do pesquisador durante a entrevista, assim como na escritura do texto. No caso da transcrição da narrativa do entrevistado, alterou-se a fonte para MARITA SCRIPT HMK[1], pois outro destaque deve ser dado ao texto de gênese prioritariamente oral, ou seja, procura-se ressaltar a procedência diversa dos discursos presentes, cultura escrita

[1] No Projeto de Pesquisa Rotas do Mito, da Universidade Federal do Pará, o qual coordeno, no momento, utilizo a fonte COMIC SANS MS, mas por indicação dos responsáveis pelo projeto gráfico deste livro optei por esta fonte. Mais detalhes sobre entrevista e transcrição, ver FERNANDES, José Guilherme dos Santos (org.). "Do oral ao escrito: implicações e complicações na transcrição de narrativas orais". In: *Rotas do Mito*; estudos e pesquisas em literatura, oralidade e cultura. Belém: UFPA/NUMA, 2006.

e cultura oral (neste particular, considero o texto do pesquisador como privilegiadamente escrito, por mais que durante a entrevista ele "oralize" as perguntas, mas sua estrutura é da cultura acadêmica escrita), para chamar atenção que estamos face a um saber da ciência e outro da experiência, que devem ser somados, no entendimento de que diversas e, por isso, ricas são as formas do conhecimento, sem hierarquizações minimizadoras ou superlativas de uma ou outra forma. A opção por esta fonte, no discurso oral dos entrevistados, é em decorrência dela simular, por seu caráter mais cursivo, o manuscrito, que em meu entender está mais próximo do corpo, como a voz, sem intermediação de instrumentos mais mecânicos, como o computador, a caneta ou a máquina de escrever. Todavia, tanto no texto do narrador como no texto do pesquisador, preserva-se o tamanho da fonte e o espaçamento, para se oferecer uma melhor visualização na leitura e garantir uma eqüidade no "espaço" que compete a cada discurso.

Decorrente também desse dialogismo, fez-se a necessidade de "ocultar" algumas identidades dos entrevistados, assim como de algumas figuras de expressão política que foram referenciadas por estes, a fim de não provocar "saia-justa" em uns e outros, o que é natural, uma vez que o que presidiu o método foi uma tensão de pontos-de-vista, provocada pela questão de que a cultura, suas ideologias e práticas, é uma constante luta pela hegemonia. Por mais que, enquanto perdurar esse modelo social, mudam-se os tempos, decorrem-se os anos, os atores são outros mas os actantes são os mesmos. Portanto, três anos decorridos e, talvez, apenas a paisagem tenha se alterado em São Caetano de Odivelas, mas o espaço traz as marcas cumulativas da história social e econômica, mesmo a despeito de uma mudança no cenário político, em que o atual Prefeito Municipal é o Sr. Jacob Valentin.

Para finalizar, gostaria de público agradecer ao Banco da Amazônia pela oportunidade em publicar este trabalho, feito com afinco e dedicação, não só por mim, mas principalmente pelos que cotidianamente constroem a cultura odivelense. Isto demonstra que esta instituição bancária, mesmo sendo arauto do "capitalismo" (afinal, são todos os bancos), importa-se com a superestrutura, com a cultura, o que me faz acreditar que o mundo é possível, com todas as suas diferenças. Obrigado a todos.

O AUTOR

APRESENTAÇÃO

É com grande satisfação que apresento este livro de José Guilherme dos Santos Fernandes. A primeira versão constituiu sua tese de doutorado. Passados quase três anos, a releitura de *O Boi de Máscaras* reforça minha primeira impressão: este não é apenas um trabalho acadêmico para obtenção de título. Vai muito além. Passa pela experiência familiar em São Caetano de Odivelas, pela própria experiência construída pela pesquisa de campo cuidadosa, o que lhe possibilita a volta à aldeia, isto é, o auto-reconhecimento como indivíduo nascido na Amazônia, descendente de odivelense, empenhado em pôr sua atividade intelectual a serviço das populações tradicionais ribeirinhas. Através de seus infindáveis questionamentos, não se cansa de estimular seus leitores a somarem esforços contra as desigualdades sociais e econômicas, contra a exploração e expropriação cultural.

Trata-se, pois, de um trabalho de militância cultural em um país que não consegue visualizar, ainda, sua enorme diversidade cultural e as referências culturais de cada lugar, de cada município. Este livro começa a ensinar a nós, leitores, que a Amazônia é uma zona cultural em que predominam os bois bumbás e cada brincadeira tem sua história. As diásporas causadas pelos fluxos migratórios de antigos moradores de diferentes estados do Norte e Nordeste, por exemplo, motivaram a criação de diferentes brincadeiras de bumba-meu-boi, as quais têm em comum a figura do boi, mas os personagens e elementos de cada grupo são responsáveis por um número incontável de soluções. A visão oficial, que privilegia o Festival de Bois de Parintins ou os Bois de São Luís do Maranhão, ao nivelar tudo como se fosse uma coisa só, impede que se conheça a história e a riqueza de informações que cada manifestação guarda através de seus participantes.

José Guilherme começa a apresentar seu trabalho etnográfico, indo a Parintins, no Estado do Amazonas. Não se satisfaz com as informações para turistas e demonstra qual o lugar do popular em uma festa que surgiu de um costume tradicional, o boi de promessa, através da fala dos responsáveis pelo Caprichoso ou pelo Garantido. Entre muitas indagações, que traz para o texto, arrastando consigo o leitor, desvenda os vários artifícios ideológicos do poder dos grupos que lucram com a expropriação de uma festa que, hoje, tem proporções gigantescas em Parintins, preparando o terreno para os conflitos e interesses detectados em São Caetano de Odivelas, município paraense, que motiva seu estudo. Também não deixa passar sem crítica os nivelamentos criados pela Indústria Cultural e pela indústria do turismo, estampado até em cartão telefônico.

Da primeira à última página constrói-se uma reflexão sobre a cultura popular "como espaço em que se concretiza o conflito, entre grupos hegemônicos e subalternos da sociedade", ao mesmo tempo em que, delicadamente, se chega a um conhecimento sobre as diferentes brincadeiras do boi (no Amazonas, Pará e

Maranhão), através do cruzamento de falas de vários participantes ativos de diferentes bois. O estudo de caso é o Boi Tinga, de São Caetano de Odivelas, cidade de menos de vinte mil habitantes, situada à beira do rio Mojuim. Este rio e o enorme manguezal no entorno do município garantem, através da pesca e da caça de caranguejos , a subsistência da quase totalidade da população que ali vive. José Guilherme intercala a sua voz com a dos principais responsáveis por este boi de máscaras, e também com outros moradores. Amplia-se a voz dos interlocutores nos comentários do autor do trabalho, que manifesta sua cumplicidade com aqueles que fazem parte da vida cultural do lugar no mês de junho (os brincantes e os mutucas o público que vê o Boi Tinga passar). Entram, nas nossas vidas de leitores, os interlocutores de José Guilherme: Zé do Lode, Bau, Lúcio, Seu Luci, Anilson, Mucá, Synthia, Seu Silvano e Fernanda, que sabem contar a história do ponto de vista de quem faz, de quem tem experiência e guarda na memória o que os pais e outros contaram sobre o Boi Tinga, sobre o início da brincadeira do boi em São Caetano de Odivelas.

É aí que reside, a meu ver, a grande contribuição deste trabalho. São estas as pessoas que detêm o conhecimento do patrimônio imaterial de São Caetano de Odivelas. Nas falas, cruzam-se experiências de trabalho e de diversão. Como aprendeu a pescar com o pai, como participa da brincadeira, desde criança. Afinal, as pessoas vivenciam as horas de trabalho e as horas de folga, em que se constroem os momentos festivos memoráveis. Desse modo, nós leitores, ficamos muito próximos dos que são os verdadeiros agentes culturais, porque agem, participam da vida da cidade, dos conhecimentos transmitidos, na maioria das vezes, pelo convívio comunitário. Longe de ser pitoresco, cada relato traz a pulsação da difícil luta pela sobrevivência desta população ribeirinha e dos esforços para manter suas atividades culturais preferidas.

A este pulsar, "impulsionado" pelas experiências de vida e pela memória, que traz, para o presente, acontecimentos de mais de sessenta anos, fazem contraponto o discurso dominante e o texto de documentos de políticas públicas locais que distorcem muitas vezes o significado dos artigos das normas e leis, canalizando-o para interesses próprios de políticos ou de pessoas e grupos que vivem à sombra do poder. São estes os responsáveis pelas invenções de tradição e pela deterioração do meio ambiente. Estes, apesar de investidos de poder, nada sabem sobre o patrimônio imaterial, com o qual a população de São Caetano se identifica.

Para finalizar, devo ressaltar que é extremamente oportuna a publicação deste trabalho neste ano de 2007. Desde 2005 tem crescido no Brasil o interesse pelo patrimônio imaterial, a partir dos documentos da UNESCO, que buscam criar salvaguardas para o conhecimento transmitido oralmente através de gerações em

vários países. Instituições como o IPHAN, Fundação Palmares e outras secretarias do Ministério da Cultura têm se mobilizado para defender a diversidade cultural brasileira e para conhecê-la, pois só assim poderão ser criados mecanismos de salvaguarda deste patrimônio que não é de pedra e cal, mas é também histórico. Espero que os leitores, a partir deste estudo de caso, passem a fazer releituras do que entendem por cultura no Brasil e consigam ter maior percepção e sensibilidade para o que é diferente.

Agradeço a José Guilherme dos Santos Fernandes pelos vários anos de diálogo durante o período de orientação para doutorado e pela grande oportunidade que me deu de acompanhar, em primeira mão, as falas destes que são os reais responsáveis pelo patrimônio imaterial de São Caetano: pescadores, catadores de caranguejos, pedreiros, jovens, que nos dias de junho, após o longo período de chuvas, fazem pulsar a vida de todos com o Boi Tinga e suas quatro pernas, pierrôs, cabeçudos, buchudos, tocadores de curimbós e de tantos outros instrumentos que compõem as orquestras, tripas de tantos bichos (do "Boi" Zebra, do "Boi" Caribú, entre outros) e dos mutucas e carrapatos que agitam com aplausos, risos e comentários o cotidiano da cidade nos dias de junho.

João Pessoa, 05 de fevereiro de 2007.

Profa. Dra. Maria Ignez Novais Ayala

INTRODUÇÃO

A vida inteira é aqui no Marajó. A vida inteira porque isso aqui é Marajó. . vivi esses anos todos lá naquele rio, pra onde eu andei foi de lá pra cá. Não sei contar nada.

Nas palavras de Seu Antônio Félix de Lima, 92 anos, encontrei a primeira razão e certeza para pesquisar sobre cultura popular e populações periféricas na Amazônia, especificamente o homem nativo da região caboclo ou ribeirinho , através de suas construções culturais, no tocante à linguagem e suas realizações, e mediante as tensões sociais geradas pelas diferenças entre os vários grupos, particularmente a luta de classes pela hegemonia cultural. Deparei com o relato de Seu Antônio Félix em uma manhã de março de 2001, em sua casa na periferia da cidade de Breves, região dos furos na ilha do Marajó, onde havia ido acompanhar uma amiga minha, Josebel Akel Fares, em sua pesquisa de campo, realizando gravações sobre mitos e lendas da cidade. Naquela manhã, que já prenunciava o inverno amazônico, ouvi e vi aquele homem de fala mansa e tez morena, resultado da mestiçagem racial e cultural e de seu trabalho, de sol a sol, como agricultor, franzino, mas cheio de vida e história. No entanto, como memória viva e do alto de seus 92 anos, o que lhe restou além de uma casa de madeira mal-conservada, estilo palafita, em uma rua sem pavimentação e na iminência de alagamento com as grandes chuvas da região? E o que mais maltratava, a mim e talvez a ele, era saber que todo o seu conhecimento acumulado sobre o espaço de nada valia: "Não sei contar nada", disse, como quem diz: eu nunca saí daqui, não conheço o "mundo", o mundo que deve ser conhecido para que nós possamos ser reconhecidos. Mas que mundo, qual reconhecimento? Será o conhecimento que nos propicia o reconhecimento político pelo acumulação de capital e bens? A tudo isso veio se juntar a minha história: meu pai, muito provavelmente, seria um Antônio Félix se permanecesse em São Caetano de Odivelas como caranguejeiro, pescador ou agricultor. Em busca do mundo e do "reconhecimento", partiu com 12 anos para Belém: foi empregado doméstico, cozinheiro até chegar a ser militar da Marinha, quando iniciou uma carreira mais "digna". Não que não haja dignidade no trabalho e na vida de Seu Félix ou dos caranguejeiros de São Caetano, mas quem a confere, quem diz o que é melhor ou pior para a dignidade de um homem? Podemos escolher plenamente o que queremos ser e como queremos ter aceitação e respeito? A estas perguntas deveria encontrar respostas, e eu passei a considerá-las como tônica em meu trabalho.

Essa condição de ser que não se reconhece como histórico, que não compõe um sistema cultural, presente em Seu Félix, vem de muitos anos, por obra e graça da visão dos estrangeiros que primeiro relataram a região.

Basta lembrar de Spix e Martius ao descreverem as camadas mais pobres de Belém, por volta de 1820, ano de suas estadas na cidade:

> Formam, finalmente, a classe mais baixa da população os negros e os índios. São livres estes últimos; todavia, como discrimina a língua, não são civilizados, porém apenas índios mansos, restantes da antiga população indígena, que ficaram entre os imigrados. Essas duas últimas raças, formando numerosa classe do povo na província do Pará, vivem semi-civilizadas, sem conhecimentos, nem instrução, nem ambição, e apenas dispostos a satisfazerem as suas poucas necessidades, entre as quais figuram, principalmente, o *dolce far niente*, a cachaça e mulheres. Águas piscosas, o pedacinho de terreno fértil em volta da palhoça, dão-lhes o necessário, sem que muito se esforcem[1].

Parece que desde o momento da Colonização e da formação das classes no Brasil, a "sorte" dos subalternos, correspondentes ao povo mais despossuído e sem instrução escolar, estava selada pelo Poder, e o estigma de preguiçoso, indolente e "burro" estaria para sempre ligado ao "homem do povo" na Amazônia, em outras palavras, ao caboclo. Mas até que ponto seria um "fato" e até que ponto uma construção de interesses obscuros do colonizador, que hoje se faz presente de outras formas mas que continua ratificando a ideologia dominante? De "fato", não haveria uma sabedoria nesse homem? Haveria uma organização social própria, que fugiria à razão instrumental do colonizador, este que preferia considerar o caboclo, os índios e os negros como semicivilizados? Todas essas questões me conduziram para uma releitura não propriamente desse homem, mas de suas manifestações culturais - sejam os costumes e usos, as narrativas míticas e lendárias, as festas religiosas e profanas - enquanto formas por meio das quais esses homens, tão alijados e marginalizados pelo rolo-compressor do capitalismo e da burguesia, possam se ter como um grupo social, com expectativas, histórias e memórias que lhe pertençam e que lhes garantam a identidade, tão necessária para o homem como ser social, e que lhe é necessária também não apenas para manter uma concepção de mundo, mas mesmo ser a condição para as trocas culturais, inevitáveis no mundo moderno e freqüentes na Amazônia, considerada fronteira cultural. Por outro lado, não se pode esquecer que o caboclo, síntese do amazônida nativo, é um homem que trabalha o seu espaço, isto é, produz, e por isso tem cultura própria, que se estende através do tempo, criando uma tradição, por obra e graça de sua memória e oralidade, meio preferencial de registro de sua experiência. Resultantes desse fato histórico, surgem as manifestações de sua cultura, dada como popular em razão de esse indivíduo pertencer às classes subalternas, como já ficou atestado desde Spix e Martius. Os Bois-Bumbás são o resultado mais palpável da criação coletiva da cultura popular do amazônida, e adquirem tanta importância, ainda hoje, que em Belém, uma cidade que mesmo sendo reconhecida como uma das metrópoles

da Amazônia (com seus aproximadamente 1,2 milhão de habitantes), ao lado de Manaus, existem nada menos que vinte grupos de Bois[2]. Como resultado dessa visão, minhas hipóteses neste livro são: a) a cultura é o espaço, por excelência, de luta pelo poder, em que diferentes grupos sociais disputam posições para impor seus valores à sociedade mais ampla, uma luta de movimento e de "trincheiras" pela hegemonia, no sentido mais genuinamente "gramsciano" do termo; b) nesta luta, não existem propriamente "classes" bem determinadas, quanto a um atrelamento irrestrito com o poder econômico, mas muito mais "o povo *versus* o bloco do poder", o que me leva a considerar que infra-estrutura e superestrutura reciprocamente se influenciam; e c) decorrente dessa dinamicidade da cultura, particularmente em sua vertente popular, posso afirmar, com as palavras de Stuart Hall, que "a cultura popular é um dos locais onde a luta a favor ou contra a cultura dos poderosos é engajada; é também o prêmio a ser conquistado ou perdido nessa luta. É a arena do consentimento e da resistência[3]".

De posse dessas hipóteses, e sensibilizado pela história de vida desse homem amazônida, que é, em parte, minha história por meio de meu pai, iniciei meu trabalho, em uma perspectiva sócio-histórica da cultura popular, sendo a organização dos capítulos um pouco dessa perspectiva, aliada à trajetória em busca de respostas para minhas inquietações. Por isso, no 1º capítulo, trato da construção da imagem da Amazônia e as implicações que visões discriminatórias e externas trazem ao homem da região. Em particular, refiro-me a uma manifestação cultural, o Boi-Bumbá de Parintins (AM), vista internacionalmente como uma manifestação "autenticamente" amazônica, por pretensamente ser realizada pelo homem "simples e humilde" da floresta o caboclo e, por esta condição, aceita como "símbolo" da tradição amazônica, uma vez que se força uma relação nada evidente entre nacional/regional e popular, no que me apoio em Gramsci para a discussão. No entanto, o que se percebe é que essa aparente manifestação de esplendor da cultura amazônica está eivada de conflitos de ordem social, que são ocultados em razão de uma alegada unidade da cultura amazônica, implementada pelas classes hegemônicas que patrocinam a festa. É oportuno ver em Canclíni que essa relação entre hegemônicos e subalternos é determinada pelo modo como as culturas populares são vistas pelo capitalismo, não distante do uso da festa como reprodução da dominação.

No 2º capítulo, procuro tratar mais especificamente de meu objeto de trabalho, o Boi-Bumbá, ou melhor, o Boi de Máscaras "Tinga", manifestação da cultura popular da cidade de São Caetano de Odivelas, na região Nordeste do Estado do Pará. Há 67 anos saindo no mês de junho pelas ruas da cidade, o Tinga já faz parte do

calendário festivo da população, arrastando uma multidão a mais diversa possível quanto à composição social, num autêntico carnaval fora de época. Mas não se pode negar que essa manifestação é preponderantemente das classes mais populares e aí está meu interesse de pesquisar prioritariamente o homem do povo, no caso o odivelense. Assim é que, utilizando-me da história oral[4], entrevistei dois segmentos que participam do Boi: os que o realizam diretamente, divididos entre os brincantes (os que dançam e tocam) e os mutucas (os que acompanham como audiência), e os que querem apropriar-se da manifestação e transformá-la em produto cultural de uma tradição inventada, ou seja, os empresários. Entrevistei Seu Zé do Lode, Bau, Lúcio, Seu Luci, Anilson, Mucá, Seu Silvano e Fernanda, como indivíduos que me proporcionassem uma visão dos subalternos, enquanto os discursos de Castilho, Syntia, o da Prefeitura e o de outras instituições públicas e privadas, que utilizam o Boi de Máscaras com finalidade industrial, como a visão dos hegemônicos; no entanto, são visões que se contaminam, não havendo uma "pureza" que conduza ao sectarismo do certo ou errado: são versões. Não apenas me detive na história oral, com intento de "cartografar" essa manifestação do Bumbá, e sua relação com a realidade sócio-histórica imediata, mas também lancei mão de documentos etnográficos já publicados, como os de José Veríssimo, Cristina Maneschy e Bruno de Menezes; documentos não-oficiais, como o cordel de Apolinário de Souza; e, por fim, produzi minha própria etnografia do Boi, mediante observação participante e anotações diversas, oriundas de conversas informais com a população.

Observei, em minha pesquisa de campo, que o Boi Tinga estava permeado de diversidades discursivas e práticas culturais que permitem encarar a cultura popular não no singular, mas como culturas populares, ou seja, internamente existem sistemas culturais em confronto, o que é decorrente da sempre iminente transformação da organização social da comunidade. Por isso, o 3º capítulo é dedicado à discussão de como cada segmento que participa do Tinga o utiliza para afirmar a necessidade de permanência ou de transformação dos elementos do Bumbá. Além de referências teóricas nas áreas da sociologia, da antropologia, da análise do discurso e dos estudos culturais, consultei documentos oficiais como a Lei Orgânica do Município, e documentos jornalísticos, como reportagens do jornal O Liberal. Também estendi a questão à Academia, ao modo como certos setores da Universidade olham a cultura amazônica: uma construção que prioriza, por vezes, uma fenomenologia poética, em que a forma não é vista historicamente, sendo independente do homem que a cria. E. P. Thompson dá a medida que marca a diferença entre os discursos sobre o popular: é uma demanda que passa pelas temporalidades, uma ligada ao tempo comunitário e outra ao tempo industrial. Amplio a discussão, no 4º capítulo, para os modos e finalidades que a cultura popular

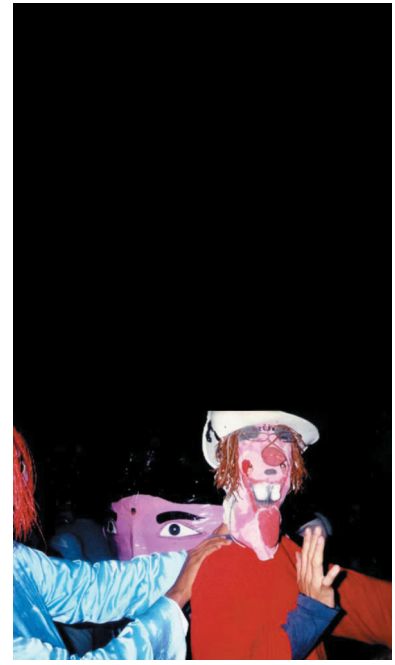
adquire ao ser apropriada pela cultura artística e pela indústria cultural, o que leva, no extremo, a duas posturas no acesso ao bem cultural resultante dessa apropriação: a alienação e a elitização. Porque esquecem-se os arautos da arte e da massificação que

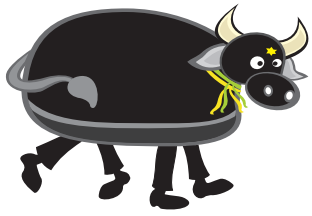
> Alguns aspectos da cultura popular podem desaparecer, enquanto outros podem ser reelaborados, passando a responder às novas condições enfrentadas. Tanto pode ocorrer uma adaptação ou sujeição às transformações quanto uma reaglutinação de elementos, antes difusos, em determinadas manifestações culturais, que passam a se configurar como formas de resistência à imposição de padrões culturais dominantes[5].

Para retratar esses aspectos do popular, tive o apoio na teoria da Escola de Frankfurt, notadamente em Adorno e Benjamin, quando trato da recepção da obra de arte e de sua transformação em produto industrial. O aspecto comunitário na vida moderna, que pode determinar a volta à aldeia e à cultura popular como manifestação do "povo", da nação, obtive em Elias Xidieh e Zygmunt Bauman. Procurei realizar também entrevista com Toni Soares, cantor e compositor paraense que utiliza em sua produção elementos do Boi-Bumbá: estava à procura de uma visão que certificasse a relação entre arte e cultura popular e que retratasse como pode ocorrer essa relação de uma maneira menos conflituosa!

Por fim, minha conclusão é que toda e qualquer demanda acerca da cultura popular deve sair do campo do meramente pitoresco e anacrônico e alcançar as relações de produção tanto da economia quanto da cultura: a cultura popular é atual, real e séria se for encarada como um fato político das classes subalternas. Creio que as vozes caladas do caboclo, como Seu Antônio Félix, possam ser ouvidas; do mesmo modo, estarei prestando contas com um passado tão familiar a mim: a história de meus ancestrais!

1. DANDO NOME **AOS BOIS**





Palmeras, papayas y pirámides, tapiocas, tucanes y turbas, el cóndor pasa y en cualquier momento vamos a la Selva Lacandona a responder personalmente los e-mails de los zapatistas. "Narrativas edénicas": en su versión disneylandesca ("la jungla amazónica"), ecológica (la biodiversidad deve preservarse) o antropológica (la desnudez de los indígenas que sedujo a Levi-Strauss y tantos otros), esas romantizaciones simplifican en exceso el complejo pastiche regional de bosques, matorrales, ciénegas y sabanas y convierten a los grupos variados y contradictorios que los habitan en especies en peligro o guardianes infieles[1].

1.1. Entre o muro e as torres

Passados 511 anos, desde que Cristovão Colombo aportou em uma manhã de outubro de 1492, na ilha Guanahani, até o alvorecer do século XXI, o que mudou na relação entre o Velho e o Novo Mundo? Se depender de Canclini não muita coisa, além da crescente e acentuada urbanização e separação entre os mundos; mesmo a paisagem permanece como nas narrativas edênicas do velho imaginário dos colonizadores: palmeiras, tucanos, turbas, nudez. Creio, no entanto, que existe uma terminação mais adequada, atualmente, para nos referirmos a essa relação: centro e periferia. Isto porque o fetiche que levou os homens do Velho Mundo, há mais de cinco séculos, a criarem uma nova ordem mundial, passando por cima de dogmas, em nome da Fé e do Império, tem denominação conhecida: globalização imperialista do capitalismo. Em razão do desenvolvimento econômico do centro - nações industrializadas -, ocorreu e ocorre a servidão e o empobrecimento da periferia - países subdesenvolvidos -, porque as metrópoles expropriam os bens da periferia e os apropriam em seu desenvolvimento. E quem são as metrópoles? Não apenas as do Velho Mundo,

a Europa, mas, e principalmente, os Estados Unidos da América (EUA), pertencente ao "antigo" Novo Mundo: por isso, não cabe mais a terminação "velho" e "novo" ao nos referirmos às neo-relações de exploração entre colonizados e colonizadores, entre dominados e dominadores, entre hegemônicos e subalternos. Em um mundo pretensamente globalizado, essa questão extrapola fronteiras nacionais e determina uma nova ordem, mais preocupada com relações de produção e com o papel de cada país neste processo, o que resulta em considerar o centro não apenas os Estados nacionais, mas, e principalmente, as classes sociais dominantes nas relações de produção e que dão suporte econômico para as ações políticas e militares destes Estados capitalistas. Todavia, centro e periferia se comunicam e cambiam, em trocas que mesclam desde a cultura de populações tradicionais e periféricas[2] até a "modernidade" de valor universal da cultura burguesa. Mas se por um lado essas trocas e contatos serviram para se concluir por um conceito de cultura pautado nas diferenças e diversidades dos povos e nações, algo próximo ao que prega a moderna antropologia, não é possível, por outro lado, a conclusão de que existe uma igualdade ampla e irrestrita entre esses mesmos povos e nações: como comparar o acesso a bens tecnológicos nos EUA e em países africanos, estes assolados freqüentemente por guerras étnicas e a fome, como na Nigéria ou na Somália? Mesmo entre regiões de um mesmo país, as diferenças são acentuadas e nem ao menos são o bastante para se implementarem mudanças[3]. Isso porque a única globalização aceita pelo centro, sejam os países do Primeiro Mundo ou as classes hegemônicas em geral, portadores do discurso competente[4], foi e continua sendo a econômica. Para Alain Touraine, "é preciso acrescentar que quanto mais as trocas se globalizam e, portanto, se 'dessocializam', tanto mais se separam os dois componentes da modernidade, a atividade técnico-econômica e a consciência de si"[5]. Em outras palavras, tornamo-nos cada vez mais produtores e consumidores e menos cidadãos, segundo o mesmo autor. O mundo do *network* é uma via de mão única, que utiliza os avanços tecnológicos unicamente para vender as imagens por ele produzidas, de si e dos outros, eliminando ou minimizando culturas que não o aceitem passivamente; ou então, a "rede" combina e articula o local, inserindo-o no mundo dos mercados e técnicas com seu "carimbo" de autoria: *made in...*

Esse fenômeno mundial tem sua gênese na Revolução Industrial (revolução burguesa e capitalista), quando as regras jurídicas, políticas e culturais cada vez mais cederam lugar à vida econômica. Mas foi no Pós-Segunda Guerra Mundial que se intensificou a globalização econômica, tendo os EUA na vanguarda, juntamente com os países europeus. Na década de 70, com as sucessivas crises do petróleo, a internacionalização do capital obteve sua derradeira vitória, acarretando em 9 de novembro de 1989 a derrubada do Muro de Berlim, último

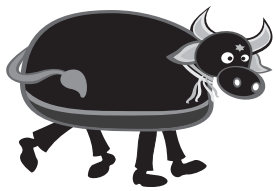
baluarte simbólico de resistência ao avanço do capitalismo mundial: era o sepultamento da utopia comunista e da vida comunal, que já agonizava nas duas últimas décadas; ou será que não? A crença em um mundo das comunidades (em que as culturas das populações tradicionais se inserem), fazendo frente ao mundo globalizado do capital, retoma fôlego com os acontecimentos do início do século XXI. O episódio de 11 de setembro de 2001, com o atentado e destruição das torres do *World Trade Center*, em Nova York, colocou à mostra muito mais que um atentado e destruição a um centro mundial de negócios. Foi também uma escaramuça entre cristãos e muçulmanos, entre oriente e ocidente, entre centro e periferia, entre concepções de mundo e práticas culturais distintas, que não deveriam ser contrárias, mas que, pela intolerância de ambos os lados, o foram. Por isso que a Guerra do Iraque, realizada no primeiro semestre de 2003, com o ataque dos norte-americanos que acusaram aquele país de proteger terroristas, é para os muçulmanos uma *jihad* (guerra santa), o que significa dizer que também é uma guerra cultural, capaz de mover centenas de corações islâmicos para, em nome de Alá, se tornarem "homens-bombas". Ao que parece, a globalização começa a ter um novo e letal inimigo, os "fundamentalismos", de naturezas várias.

Nesse cenário mundial, podemos colocar a realidade das culturas populares amazônicas entre o "muro" e as "torres", ora do lado do centro, ora do lado da periferia, ora do lado global, ora do lado local[6]. Se falarmos de uma cultura tipo exportação, sem sombra de dúvidas estaremos tratando do primeiro, de uma concepção de cultura amazônica que mantém e reproduz a dominação do centro, concepção "para inglês ver" e sobre a qual Canclini se refere, com alguns índices, na epígrafe: a selva amazônica, a biodiversidade, os índios, e eu complemento com o "internacional" Boi de Parintins. Se formos pela via - não da contramão - da contradição, ou do contradiscurso, estaremos falando do lado da periferia: aqui se enquadram pontos de vista das culturas populares que contestam o discurso dominante do centro, através de práticas construídas a partir da apropriação desigual de bens econômicos e culturais pelas classes subalternas, e que apontam o lugar periférico e subordinado destas na produção, circulação e consumo, bem como suas formas específicas de representação das relações sociais, dentre as quais as práticas festivas da cultura. Evidentemente que entre esses extremos há uma gama de variantes manifestações da cultura da região que nos leva a concluir pela inexistência de um absoluto maniqueísmo, isto é, não há manifestações que pertençam tão-somente a um pólo ou a outro, o que veremos mais adiante.

Todavia, dado seu poderio tecnológico de massificação, o discurso do centro se torna mais avassalador e com foro de verdade absoluta: é o discurso legislador e pedagógico, que constrói narrativas que justifiquem um protecionismo invasivo, ocultando interesses exploratórios, mercadológicos e até expropriatórios. A diferença é que aqui, contrariamente ao que aconteceu e concorreu para a eclosão da Guerra do Iraque, onde as narrativas foram demoníacas - "a luta de Bush contra o Eixo do Mal" -, "nossas" narrativas, geralmente, são edênicas, sejam disneylandescas, ecológicas ou antropológicas; ou um misto disso tudo, em que quase sempre aparece a riqueza e a grandiosidade da natureza - diga-se floresta amazônica - subestimada por um habitante primitivo que pouco ou nada a protege e explora. Armando Dias Mendes[7] elenca alguns dos mais agressivos motes:

> Se os países subdesenvolvidos não conseguem pagar suas dívidas externas, que vendam suas riquezas, seus territórios e suas fábricas (Margareth Tatcher, primeira-ministra britânica, 1983).

> Ao contrário do que os brasileiros pensam, a Amazônia não é deles, mas de todos nós (Al Gore, senador e vice-presidente dos EUA no governo Bill Clinton, 1989).



> A Amazônia é um patrimônio da humanidade. A posse dessa imensa área pelos países amazônicos é meramente circunstancial (Conselho Mundial das Igrejas Cristãs, Genebra, 1992).

> Lute pelas florestas. Queime um brasileiro (adesivo em carros ingleses, 1997).

O que está latente nestes pregões é a internacionalização da região pelo capitalismo, uma vez que os países e povos que a constituem são "insensíveis ou impotentes" para protegê-la, dada a destruição perpetrada, muitas vezes pelas próprias multinacionais do Primeiro Mundo, como foi o caso do Projeto Jari, de propriedade do norteamericano Daniel Ludwig, ou, atualmente, da empresa mineradora Vale do Rio Doce, privatizada pelo capital estrangeiro. Os pretensos "tutores" da Amazônia, antes de mais nada, devem entender que há uma estreita vinculação entre a manutenção da diversidade biológica e a diversidade cultural; a destruição da fauna e da flora selvagens tem menos a ver com as espécies em si e muito mais com o modo de relacionamento entre populações e natureza. Nada contra a preocupação internacionalista e mesmo as ações realizadas por outros países na proteção da floresta amazônica. Mas qual a garantia de que a complexidade de culturas e povos da região, variados e por vezes contraditórios, não seja simplificada em narrativas romantizadas, como sugere Canclini? A preocupação parece ser unicamente com o meio ambiente: e quanto ao homem, ao caboclo pertencente às populações tradicionais da região, quase sempre mais vulnerável à chegada do outro? É em

meio a essa complexa e conflituosa questão das relações entre centro e periferia, decorrente, em minha hipótese, das relações de classe na produção econômica e cultural, que opto por investigar a manifestação cultural do boi-bumbá, vista, por mim, como criação desse homem caboclo e "termômetro" de suas ansiedades, conflitos, transformações e permanências culturais e sociais, em face da conjuntura em que vive, o que me leva a aceitar, por outro lado, que não apenas a infra-estrutura condiciona a vida social mas também a superestrutura, lugar das manifestações culturais. Vale lembrar que a diversidade de visões e versões da Amazônia decorre principalmente da questão de que diversas são suas manifestações culturais, oriundas da pluralidade de segmentos e classes aqui habitantes, que fundam, por seu turno, narrativas diversas, algumas compatíveis com uma submissão "a um ferrete exógeno", outras que adotam "um sinete endógeno de afirmação amazônica", segundo Mendes[8]. O conceito de cultura amazônica é relativo a uma organização material própria de cada manifestação da cultura; e são tantas na região: carimbó, cordão de pássaros, marujada, círios e procissões religiosas sem número, bois-bumbás, só para falar das práticas de caráter festivo. Em relação aos Bois-Bumbás, minha opção de pesquisa é considerá-los como instrumento de identidade cultural e de classe, tanto das classes subalternas quanto das dominantes, uma vez que as manifestações culturais podem ser instrumentos a servirem "dois senhores", dependendo do uso que se faça delas. Em função da já aventada diversidade, existem, no mínimo, três Bumbás na região: não apenas os já afamados e internacionais Caprichoso e Garantido, de Parintins (AM), mas um terceiro, o Boi Tinga, de São Caetano de Odivelas (PA), este objeto de investigação mais minuciosa de meu trabalho; por isso, devemos "dar nome aos bois": quais suas diferenças e semelhanças, qual a história e importância de cada um na cultura da região? E ainda: como ocorrem as relações de produção e de classe em seus interiores? Seus atores têm consciência de produzirem cultura e uma manifestação amazônica? Quais as soluções encontradas para a absorção do outro, do novo? Através das narrativas que se constroem no entorno e no meio dos Bumbás, procurarei respostas a estas questões e, com toda certeza, encontrarei também novos questionamentos. Vamos começar por Parintins, ou por . . .

1.2. A ópera da floresta ou a peleja dos bois contrários

A viagem até Parintins[9] não durou mais de 4 horas e meia; ou seriam 3 horas e meia? A questão é que, partindo-se de Belém na direção do poente, a diferença de fuso horário entre a capital paraense e a cidade amazonense é de menos uma hora, nesta. Portanto, cronometradamente seriam 4 horas e meia de viagem, mas efetivamente

durou menos uma hora, quando aterrissei, no aeroporto local, por volta das 17h 30min. Coisas de uma região que dispõe de três fusos horários. De qualquer maneira, foi bem mais cômodo do que viajar por aproximadamente 60 horas de barco, desde Belém até a ilha Tupinambarana[10], como carinhosamente se referem os habitantes ao espaço em que a cidade se situa, à margem direita do rio Amazonas, próxima à divisa com o Estado do Pará. Em linha reta, teria percorrido aproximadamente 1.600 km, se houvesse um vôo sem escalas; mas antes tive que parar em Altamira, Santarém e Itaituba, cidades paraenses, o que alongou a viagem em pelo menos mais 500 km. Tudo isso reflete números grandiosos de tempo e espaço para se ir tão-somente de um Estado ao outro, e, ainda o mais surpreendente para o morador de outras regiões brasileiras, Estados que são vizinhos. Toda essa portentosidade se objetivou nas palavras de Josiane Mascarenhas Lima, 26 anos, funcionária do SENAC, minha primeira interlocutora sobre o Festival Folclórico de Parintins, além de minha cicerone nos bastidores da cidade e da festa. Ainda na garupa da motocicleta em que me conduzia do aeroporto ao centro da cidade, ao saber de minha recente viagem a São Luís do Maranhão, a fim de conhecer e registrar os Bumbás, disse-me: *O boi de São Luís é rico em cultura, mas o de Parintins é magia, é grandioso*. Qual o sentido de grandioso, ainda mais acrescido da palavra magia? Havia chegado naquele entardecer de 26 de junho de 2002 exatamente para saber o que havia de diferente e "original" nos Bois-Bumbás de Parintins, e que era capaz de forçar uma imigração de quase 60 mil pessoas, entre turistas nacionais e estrangeiros, àquela cidade ribeirinha, nos dias 28, 29 e 30 de junho de cada ano, para acompanharem a disputa entre o Boi Caprichoso, simbolizado pela cor azul, e o Boi Garantido, simbolizado pela cor vermelha, pelo título de campeão do Festival. Nas palavras iniciais de Josi, pude perceber, de antemão, que a peleja desses Bois-Bumbás era mais uma das formas indiciais em que se concretizava a clássica narrativa hiperbólica e fáustica sobre a Amazônia, construída a partir dos colonizadores luso-hispânicos[11] e perpetuada nos vários discursos sobre a região, que vão da inesgotabilidade dos recursos naturais ao preservacionismo de vitrine, quase sempre discursos de fora e de outrem, que não consideram muito as concepções culturais das populações tradicionais da região.

Fazendo uma comparação com os Bumbas-meu-Boi de São Luís (MA), o que a Josi procurava me apresentar era a identidade cultural de Parintins, mediante as especificidades do Festival Folclórico e seus Bois-Bumbás: a grandiosidade e a magia. E nisso ela tinha em uníssono outra voz, desta feita a voz oficial e institucional do Governador do Estado do Amazonas, Amazonino Mendes. Folheando a Revista Oficial do XXXVII Festival Folclórico de Parintins (ano de 2002), encontrei de imediato a mensagem do governador, intitulada **Uma autêntica ópera a céu aberto**, que tratava do assunto:

Uma festa encantada no meio da Floresta Amazônica. Lendas, sonhos, magia . . . São infinitos os adjetivos que podem traduzir toda a beleza do Festival Folclórico de Parintins. Durante três dias a emoção faz o coração bater forte e o que há de mais autêntico na cultura cabocla aflora numa explosão de ritmos e coreografias. Um povo simples e humilde, que mora na beira do rio, é quem faz o espetáculo. Artistas da terra, que impressionam pela criatividade e que não deixam nada a desejar aos maiores gênios da arte popular.

De repente, a história do povo amazônico vai sendo desenhada em uma arena chamada Bumbódromo. O folclore mistura-se à realidade e no centro do espetáculo dois personagens dividem o coração de apaixonados torcedores. Garantido e Caprichoso, sinônimos de Paixão, uma febre que contagia. Quem já conhece, jamais vai esquecer.

Os novos visitantes podem ter a certeza que vão assistir a um espetáculo inigualável. Parintins está de braços abertos e tem muito mais que a festa dos bumbás a oferecer. O carinho e a hospitalidade do povo, as belezas naturais, recantos paradisíacos, cenários de sonho. Bem-vindos à ilha encantada.

A partir das falas de Josi e do governador, podemos estabelecer dois campos semânticos em torno de expressões com significados que são recorrentes tanto em um texto quanto em outro: 1) **grandiosidade**= "infinitos adjetivos que podem traduzir toda a beleza do festival", "emoção que faz o coração bater forte", "a história do povo amazônico", "Parintins (. . .) tem muito mais que a festa dos bumbás a oferecer", "Os novos visitantes (. . .) vão assistir a um espetáculo inigualável"; 2) **magia**= "festa encantada", "lendas, sonhos, magia", "recantos paradisíacos, cenários de sonho", "ilha encantada". Além desses campos semânticos, o texto oficial do governo constrói um terceiro, a partir de expressões que remetem ao sentido de **povo, popular** = "o que há de mais autêntico na cultura cabocla", "um povo simples e humilde, que mora na beira do rio, é quem faz o espetáculo", "os maiores gênios da arte popular", "o folclore se mistura à realidade", "o carinho e a hospitalidade do povo". Tanto o discurso individual quanto o institucional pretendem, a meu ver, construir a identidade cultural mediante a instituição de uma comunidade imaginada, na qual os três campos semânticos acima conferem imagens e representações com os quais os narradores podem se identificar. Daí o sentido de identidade como aspectos que nos caracterizam como "pertencentes" a uma ou mais culturas, e, notadamente, a uma cultura nacional; em nosso caso, a "pertença" é a uma cultura regional, ou que pelo menos quer assim aparentar. Exemplo disso é quando, no discurso do governador, é dito que "a história do povo amazônico vai sendo desenhada (. . .) no Bumbódromo". Junto com o aspecto da "grandiosidade", da festa e da região, é firmada a visão mágica, com adjetivações como "festa encantada", "recantos paradisíacos", "cenários de sonho" e, principalmente, "ilha encantada": este sentido é o mais climático quando se busca na

mitologia dos índios **maué** o significado de Parintins, que é *noçoken*, "floresta encantada"; alie-se a isso o mito das amazonas, que, muito provavelmente, habitaram a região tupinambarana. São visões e versões que se superpõem na afirmação de uma identidade assentada no caráter solidário da cultura, que atribui maior ênfase aos valores compartilhados; mas como compreender esse modelo em uma sociedade dividida em classes, em que tensões e conflitos entre elas são freqüentes, nem sempre tão visíveis mas existentes? É mais oportuno estudar as classes e segmentos sociais como portadores de subculturas (as comunidades), em que uma ou mais delas são hegemônicas e entre estas e as demais existem relações polêmicas (combativas) ou transacionais (de troca). E qual a maneira mais adequada para se observar estas relações? Através de suas práticas e discursos acerca da cultura, com suas dissensões e conversões entre uns e outros. Assim é que nosso passo inicial é observar o discurso "regionalista", e por extensão nacionalista, sobre o Festival, não sem antes termos como suporte o que pensa Chauí a esse respeito:

> Não é por obra do acaso, mas por necessidade, que o discurso do poder é o do Estado nacional, pois a ideologia nacionalista é o instrumento poderoso da unificação social, não só porque fornece a ilusão da comunidade indivisa (a nação), mas também porque permite colocar a divisão fora do campo nacional (isto é, na nação estrangeira)[12].

O que se quer afirmar é que o discurso "nacional-populista"[13] sempre pretendeu e pretende se associar às práticas populares, mediante um discurso unificador, que omite os discursos diferenciadores da diversidade cultural e da hegemonia. Isto fica evidente no terceiro campo semântico do discurso oficial: "Um povo simples e humilde, que mora na beira do rio, é quem faz o espetáculo". A "descoberta do povo" é um recurso das classes hegemônicas que falseia uma democracia ao pregar a inclusão dos subalternos. Que o povo parintinense - e quando falo povo refiro-me à sociedade como um todo - realiza a festa é inegável; mas qual o lugar de cada segmento e classe dessa sociedade na festa? As opções para se participar da festa no Bumbódromo são basicamente duas: desembolsar, para as três noites do Festival, 1 mil 148 reais para um camarote de até 10 pessoas ou pagar individualmente 402 reais em uma arquibancada especial ou 345 reais em uma cadeira numerada (valores do Festival 2003); a outra opção é esperar por quase 10 horas o início do evento, primeiramente em uma fila e posteriormente em um dos 30 mil lugares das arquibancadas gratuitas do Bumbódromo. Eu tive a oportunidade de presenciar isso quando, no primeiro dia do Festival, na frente da casa em que me encontrava hospedado, na Rua Armínio Preste, a 200 metros da arena, já havia, às 11 horas, uma enorme fila a perder de vista, tanto de um lado como de outro. E o horário da primeira apresentação era somente às 21 horas: o pior é que quem entra na arena não pode mais sair, sob o risco de perder o lugar. É

exatamente nessas arquibancadas gratuitas que as torcidas de cada um dos Bumbás passa de 2 a 3 horas por noite (duração média da apresentação de cada Boi), vibrando e fazendo evoluções várias em sintonia com o Boi-Bumbá; inclusive um dos itens de avaliação dos jurados é relativo à Galera (torcida), que religiosamente se arruma ou à esquerda de quem adentra o Bumbódromo, se Garantido, ou à direita, quando Caprichoso. Durante a apresentação do adversário, a torcida desafeta não pode demonstrar qualquer manifestação, em total "respeito" para com o outro. O restante dos 5 mil lugares do Bumbódromo é para quem pode pagar ou é convidado dos governos estadual ou municipal ou do patrocinador, a Coca-Cola. Proporcionalmente quem faz a festa são aqueles que dispõem de menos recursos, as classes subalternas, e que não podem aceder aos lugares mais bem posicionados, estes mais próximos à quadra de apresentações; mas daí a dizer que é uma festa do ribeirinho é, no mínimo, forjar uma igualdade nada evidente. O próprio nome oficial do Bumbódromo é Centro Cultural Amazonino Mendes, sem haver nenhuma referência aos históricos fundadores do Boi Caprichoso (Seu Luis Gonzaga) ou do Boi Garantido (Seu Lindolfo Monteverde), e sim ao Governador do Estado que institucionalizou o Festival.

Conversando com o Sr. Almeida[14], comecei a desconstruir esses discursos sobre os Bois-Bumbás, a cultura cabocla e o Festival de Parintins, num exercício próximo a uma **teoria crítica da cultura**[15]**,** que permitisse o desvelamento do imaginário não somente como algo ilustrativo e identificador de uma comunidade, mas também como um conjunto de imagens e representações que dessem conta de explicar e justificar as tensões em uma realidade concreta, a partir de versões e visões contrastantes. Assim é que percebi que o uníssono das vozes anteriormente ouvidas não era tão homogêneo, como o discurso unificador queria que transparecesse. Almeida, por largos anos, até 1997, havia trabalhado como secretário no escritório do Caprichoso, uma espécie de setor administrativo e financeiro do Bumbá. Passou boa parte de sua infância e adolescência nos terreiros e currais em que o Caprichoso se apresentava e ensaiava, convivendo próximo a Seu Luiz Gonzaga, o fundador do Boi. Perguntado por mim qual o seu envolvimento com o Boi em Parintins, respondeu:

O meu problema é o seguinte, o problema do Boi é o seguinte: todo mundo fala, conta história de Boi; o Boi Garantido nasceu tal tempo, Caprichoso nasceu tal tempo, e não é NADA disso, entendesse? Esses livros que saem é tudo falsidade, que antigamente as pessoas que AGORA querem ser os TAIS do Boi, eles nunca se envolveram em Boi, né. O Boi nasceu sozinho, sem a ajuda desse pessoal, os dois, né. Eles têm origem do Maranhão, que foi do Maranhão que o Furtado Belém trouxe esse Boi pra cá. Então era uma brincadeira muito diferente do que é agora. Ele trouxe esse Boi pra cá e era, foi chamado de, ele trouxe como Boi Galante, era o nome do Boi, né!

É notável, logo em princípio, que o Sr. Almeida faz questão de ratificar que quem quer estar à frente dos Bois hoje não teve nenhuma relação de proximidade com a origem humilde dos Bumbás, o que para ele era um problema pessoal - *o meu problema* - principalmente porque Boi-Bumbá era considerado como atividade marginal e de pessoas "marginais" à "alta" sociedade:

Ele, o Seu Luís com o Seu Lindolfo, eles andavam pelas festas que tinham por aí, no baixo-meretrício mesmo, que eles eram gentes assim. Naquele tempo havia divisão de classes, de sociedade, aqui em Parintins. E aí eles brigaram, a gente não sabe até hoje... nem o Seu Luís nem o Seu Lindolfo nunca contaram o motivo da briga dos dois. E eles ficaram inimigos mortais. Então foi o tempo que acabou o Boi, o Galante, e o Seu Luís fundou o Caprichoso. Já, quer dizer, pegou a idéia do Boi e criou outro com o nome de Caprichoso. E Seu Lindolfo foi pro (Aninga), um terreno que tem pra cá, uma comunidade. E lá ele botou um Boi com outro nome que não era Garantido. Aí esse, esse Boi do seu Lindolfo, brincava no (Aninga) e o Caprichoso brincava aqui. Depois o Seu Lindolfo veio pra Baixa do São José. Foi quando ele fundou o Garantido.

Quando se trata de saber qual foi o primeiro Boi a surgir em Parintins, a confusão se arma e a dúvida se instala. Pela ausência de registro oficial, cada um diz que seu Boi preferido veio antes do "contrário". Mas essa questão nos leva à certeza de que o registro da memória coletiva e individual, transmitido pela oralidade, é marca incisiva de fatos e eventos que se forjaram à margem do Poder, uma vez que é unânime se relacionar, na cidade, a origem dos Bois a pessoas das classes menos favorecidas: agricultores imigrantes nordestinos, pescadores e estivadores do movimentado porto da cidade, na época. E essa questão se reflete no relato de Almeida, quando fala de seu envolvimento, desde a adolescência, com o Boi, por volta do final dos anos 50:

Então meu pai também pertencia à sociedade parintinense e ele não permitia que a gente se envolvesse com o Boi, né. Porque achava a sociedade - naquele tempo tinha essa história de gente baixa - que só brincava em Boi e pastorinha que só quem era gente baixa. (...)

Eu fui envolvido com o Boi quando eu era menino, uma vez. Com muito custo, o meu pai deixou eu brincar no Boi porque eu admirava a brincadeira e tudo. E depois eu fui, eu ainda brinquei no Garantido dois, três anos. Naquele tempo, gente que pertencia à sociedade parintinense não brincava no Boi. Então, eles pagavam pra gente sair no Boi e eu fui. Era pago pra sair as três últimas noites no Garantido.

(Guilherme: Eles não admitiam brincar, as pessoas da sociedade, mas patrocinavam...)

É, existia, existia o seguinte naquela época: a society, o Caprichoso é, era e ainda é o boi da society... da sociedade, e o Garantido era o Boi do "povão". Então como ele é lá do bairro, o pessoal quase não se envolvia. Depois que o Festival começou a tomar essa dimensão que está agora, então as pessoas da sociedade começaram a se envolver com o Garantido também.



Mesmo havendo muita névoa sobre a origem, pareceu-me lugar comum que a relação de maior proximidade com o Poder acercou a fundação do Caprichoso. Tudo leva a crer que, como disse Almeida, quem trouxe a brincadeira do Boi, na primeira década do século XX, para Parintins, foi José Furtado Belém, membro da classe política dominante, fiscal de rendas e ex-interventor na cidade, quando propôs a seu eleitorado, constituído principalmente por estivadores e pescadores, criar um Boi semelhante ao que ele apadrinhava na Praça 14 de Janeiro, em Manaus: estava fundado o Galante, que depois passou a se chamar Caprichoso. Quem também me confirmou essa história foi o Afrânio de Jesus Lima (28 anos), enfermeiro do hospital regional de Parintins, num agradável "papo-molhado" sobre os Bois. É claro que não se inviabilizou a participação dos subalternos, como os irmãos Cid, o Boboí, o Emídio Vaz, o Luis Gonzaga e o Lindolfo Monteverde. Afinal, a *society* não participava, mas patrocinava a brincadeira, vista como coisa de "gente baixa".

O que ocorre é que essas nuanças da gênese dos Bois acabaram virando tábula-rasa, como se fosse coisa sem importância, em detrimento de um discurso oficial unificador, de igualdade entre todos os participantes da festa. Esquecem-se, ou querem esquecer, os arautos dessa agregação que a trajetória dos Bois, desde o início até os dias de hoje, determinou sua paulatina transformação de manifestação popular de rua para a folclorização e midiatização do espetáculo, questão que não é indiferente nas pesquisas sobre as culturas populares. Por mais que Almeida fale que *naquele tempo havia divisão de classe, de sociedade* em Parintins, como se hoje tudo fosse acessível e unificado na brincadeira do Bumbá, o que observei foi o contrário, ou, para ser mais justo com os Bumbás, os contrários. No afã de criar uma história que legitime a dominação, a classe hegemônica transforma um discurso social e político em discurso impessoal sobre a sociedade e a política, fazendo com que seu ponto de vista seja o ponto de vista universalizado. Assim o foi com a história oficial dos bois de Parintins, que lançou no mesmo tacho os contrários e as contradições da festa, em nome de uma "grandiosa e mágica ópera da floresta". Mas quero crer que a festa, mesmo quebrando a continuidade do cotidiano da vida social, é um excelente momento de se tratar do que é excluído e reprimido, sendo, assim, uma continuação da "sociedade diária":

> A festa continua, a tal ponto, a existência cotidiana que reproduz no seu desenvolvimento as contradições da sociedade. Ela não pode ser o lugar da subversão e da livre expressão igualitária, ou só consegue sê-lo de maneira fragmentada, porque não é apenas um movimento de unificação coletiva: as diferenças sociais e econômicas nelas se repetem[18]

É visualizando a trajetória histórica dos Bumbás que se pode ter a dimensão das diferenças e desigualdades omitidas quando "acredita-se" que a festa é um mecanismo de nivelamento econômico e social. Vejamos. Os bumbás de Parintins apresentam as diferenças em suas constituições basicamente quando consideramos dois aspectos: **a origem**, que corresponde ao "ontem", e **a participação**, que corresponde ao "hoje", ambos aspectos relativos aos atores sociais que construíram e que "brincam" nos Bois.

É muito corrente aceitar-se que o boi veio do Maranhão, mas levanta-se a hipótese de que os índios da região, antes da Colonização, já faziam rituais (*dabakuri*) em que as danças se assemelhavam ao que hoje é apresentado: herança cultural ou criação de pesquisadores empenhados em inovar para cada um dos Bumbás, como Odinéia Andrade? E qual a presença do negro na festa do bumbá, uma vez que toda a festa é idealizada e realizada como marcantemente indígena? Em relação a essa questão, é notória a relação de Lindolfo Monteverde, fundador do Garantido, assim como seu filho Porrotó, o "herdeiro" do boi, com a raça negra, seja nos traços ou na descendência escrava. Mas, de toda maneira, a festa é marcada pela construção, por vezes forçada, de uma identidade indígena. Tanto é que a clássica narrativa de Catirina e de Pai Francisco praticamente inexiste. É certo que essas personagens tradicionais do Bumba-meu-Boi nordestino aparecem ainda na arena, mas o delírio nas apresentações ocorre quando se dá o ritual indígena, relativo ao tema que cada Boi escolheu para apresentar em dado ano, geralmente ligado a alguma lenda amazônica. Nestes momentos, a tecnologia parintinense mostra-se faraônica, com bonecos gigantes que andam, movem os braços, abrem e fecham os olhos; aves mecânicas que dão vôo rasante sobre a platéia aturdida. O efeito plástico é extasiante, sempre na iminência de alguma alegoria, de 10 metros ou mais de altura, metamorfosear-se: o índio se transforma em cobra-grande, do peito da cobra sai a porta-estandarte. Uma figura à parte nessa apoteose indígena é a "cunhã-poranga", que é traduzida como a mais bela moça da tribo: seu papel é fortalecer a beleza indígena. Mas no fundo, a cunhã-poranga verte erotização para os olhares masculinos: "na dança das toadas, as cunhãs de pele lisa cor de sapoti exalam uma sensualidade que transpira por todos os poros. São caboclinhas morenas, corpos bonitos, coxas roliças, seios fartos, rijos, plenos de vigor e alegria"[19]; é o mito moderno das amazonas que se reedita com as *pretty-woman* (ver Figura 2)? Outro traço de origem que é omitido são as discriminações de classe, como já foi aludido, e que faziam com que nos tempos idos o Boi minguasse pela falta de ajuda de terceiros para que pudesse sair, o que não ocorre hoje, principalmente com a ajuda milionária do principal patrocinador, a Coca-Cola, que investe em média 2,5 milhões de reais em cada Boi, por ano. A respeito disso, Almeida afirmou:

Antigamente, eu me lembro que o Seu Luís Gonzaga saía de PIRES na mão, pedindo na rua dos grandes que tinham dinheiro pra, pra comprar alguma coisa pro Boi, pra fazer. Ninguém queria dar, porque o Boi era, era coisa de gente que não tinha posição na sociedade.

(Guilherme: E por que essa mudança?)

Me poupa, não (RISOS). Eu não vou falar, eu não quero falar nada porque eu não quero me comprometer.

Mas a sua resposta estava na ponta dos dedos, quando esfregou o polegar no médio. Nesta expressão de Almeida tive a certeza de que as relações sociais e econômicas estavam intimamente ligadas à festa dos Bumbás de Parintins.

As transformações que implicaram a passagem de uma manifestação popular de rua para um espetáculo de arena iniciaram quando da criação do Festival Folclórico de Parintins, no final dos anos 60. A pretexto de arrecadar dinheiro para a festividade de Nossa Senhora do Carmo, a Juventude Alegre Católica (JAC) organizou o primeiro festival, inicialmente com a participação só de quadrilhas juninas e de danças regionais. Após o segundo ano de festival, por volta de 1970, é que os Bois Caprichoso e Garantido foram convidados para se apresentarem. Até então, os Bumbás saíam unicamente em homenagem aos santos da quadra: Santo Antônio, São Pedro e São João; daí serem tidos como Bois de promessa, particularmente no caso do Garantido, em que é voz corrente que Lindolfo Monteverde, por ter sido acometido de uma enfermidade (malária?), prometeu pôr o Boi na rua todos os anos restantes de sua vida. Os Bumbás, dada a sua origem, eram manifestações culturais primordialmente de rua, o que até hoje está fixado na memória de Almeida:

Pra mim, pra mim eu VEJO até hoje o Boi como se fosse antigamente, e... o quintal do Seu Luis Gonzaga era grande, né. Tinha um abieiro imenso no quintal e embaixo do abieiro que ensaiava o Boi...

(Guilherme: Era sempre à noite?)

Era à noite os ensaios porque o Boi era, naquele tempo, era quem brincava Boi era pescadores, estivadores, essas pessoas, e carregadores, esse pessoal aí. Aí, eles trabalhavam durante o dia, quando era à noite eles iam pro ensaio do Boi. Aí o Boi, ele falhava o Boi, pouca gente tava ali, só a gente mesmo. Aí tinha aquele negócio do povo andar atrás do Boi. O Boi ia brincar na casa de seu fulano, iam todo o pessoal dali, os vizinhos iam tudinho pra lá. Naquele tempo faziam arraial na rua pra... dentro da minha casa botavam banca pra vender guloseima. Mas lá, lá mesmo no curral do Boi, aí iam todo mundo, ficavam pouca

gente ali. Quando era lá pelas tantas da madrugada, o Boi voltava, vinha trazendo gente. Aí que eles iam vender as guloseimas deles.

(Guilherme: Aí ele circulava pela cidade?)

Eles andavam, por exemplo, tinha dez casas pra brincar hoje à noite. Ele tinha que brincar todas as dez casas, não importava que ele viesse chegar na casa de seu fulano lá pela madrugada. Mas ele tinha compromisso, ele ia lá pra brincar.

(Guilherme: Era uma coisa mais popular?)

É . . . e era bonita a brincadeira, bonita. Eu me lembro que eu achava tão bonita assim, original mesmo, sabe! E é isso, às vezes, eu fico olhando o Boi: o Boi vai sair na rua como antigamente . . . sai com um trio elétrico imenso: não existia isso. O Seu Lindolfo cantava lá no curral do Garantido, a gente aqui na praça da Catedral ouvia ele cantar no curral, sem microfone, sem nada. Ele tinha um vozeirão imenso. Ele cantava lá, a gente ouvia aqui na praça da Catedral. Então era isso que a gente achava bonito; às vezes, na calada da noite, a gente em casa escutava a voz dele cantando lá.

Resguardadas as mudanças históricas - a cidade cresceu em tamanho e em população - e as "imprecisões" da memória, quais os "traços de origem", presentes nas lembranças de Almeida, que parecem permanecer na festa do boi? Em primeiro lugar, deve-se discriminar que existe: 1º) um Bumbá na memória, no costume, nas "ruas", nos bate-papos e bate-bocas dos parintinenses; e 2º) um outro Bumbá na mídia, nos números da economia, para os turistas e na arena do Festival, no Bumbódromo. Eles não se subtraem, mas se somam e até se multiplicam nas histórias, a cada dia crescentes, do último festival, das suas origens, da vida e intrigas de seus fundadores e dirigentes. Eles não são excludentes e aqui está o "X" da questão: só o segundo tem tido visibilidade para o mundo, mas o certo é que os dois se dão de forma fragmentada e complementar. O que tenho procurado mostrar, com esse rápido estudo sobre os Bumbás de Parintins, é o perfil do primeiro Bumbá, o que está mais perto do popular, podendo ser tanto o Caprichoso quanto o Garantido. E o que pode ser visível nesse Bumbá, de imediato, é a **contrariedade** e a **religiosidade**, que vêm desde a sua fundação: seja na briga, de razões misteriosas e míticas, entre Luiz Gonzaga e Lindolfo, seja na criação de um Boi de promessa.

É comum um torcedor do Garantido, por exemplo, ao se referir ao Caprichoso não invocar o nome deste e sim chamá-lo de "contrário": é o Boi adversário, que os brincantes, em razão da rivalidade, recusam-se a pronunciar seu nome. Atualmente, essa rivalidade não leva a freqüentes embates físicos, como ocorria em tempos passados ("naquele tempo", a que se refere Almeida), mas ela sobrevive na palavra, como uma marca de

origem. De qualquer maneira, a expressão "contrário" reflete uma sociedade em que "a linguagem é uma substância e uma força material", o que é próprio de "sistemas mágicos" (sociedades míticas, uma dicotomia às sociedades históricas) complexos em que os tabus estão ligados a certas palavras, "cuja pronunciação equivaleria a invocar o próprio perigo"[20]. Questiona-se: a magia, então, estaria na própria estrutura dos Bumbás, na mediação, e não mais na ritualização indígena?

Essa contrariedade, no entanto, cada vez menos pode ser vista como uma oposição e cada vez mais como uma composição, visto que sem um Boi o outro não teria sentido. É como se houvesse a superação de uma dicotomia, da mesma forma que, no tocante à religiosidade, sagrado e profano se completam nos Bois. Este é um outro traço de origem nos Bumbás parintinenses, já que a gênese dos Bois está umbilicalmente ligada à religião. Mesmo hoje, eles se apresentam primeiro nos dias santos da quadra junina e só por último nos dias do Festival. Até recentemente, no Garantido, a matança do Boi só ocorria após a festividade de Nossa Senhora do Carmo, padroeira da cidade, realizada de 6 a 16 de julho. Ainda hoje, no dia de Santo Antônio o Garantido percorre as ruas da cidade e no dia de São João ocorre uma ladainha em seu curral. A respeito do sagrado e do profano, escreveu o Prof. José Ubiratan Rosário:

> Observa-se na Amazônia, e dentro da densa cultura brasileira, que nas alegres festividades de Santos não há oposição rígida nenhuma entre o divino e o humano, mas uma integração salutar, daí o prestígio popular dos Santos em suas imagens veneradas popularmente, vendo nelas uma reminiscência daquele ser sagrado/humano (o santo) que um dia foi de carne e osso como os demais mortais (...)[21]

A questão que evidencia a separação mais notória entre o Boi de rua e o Boi de quadra é quanto à participação. Com a gradativa transição, a contrariedade entre os Bois passou a ser amainada. Tanto é que no Bumbódromo cada torcida tem seu lugar predeterminado e toda e qualquer manifestação/participação em relação ao "contrário" é punida no julgamento, segundo cláusulas do Regulamento do Festival: "fica expressamente proibida a utilização pelas torcidas dos Bumbás (. . .) de manifestações em forma de gestos, acenos ou faixas ofensivas à Associação oposta, sob pena de nulidade dos pontos consignados ao item Galera". E até o "poder" dos desafios nas músicas é minimizado, com perda de pontuação caso haja "alusões depreciativas à crença religiosa, às autoridades civis, militares e eclesiásticas, aos Poderes constituídos ou seus representantes, sendo permitidas, no entanto, as toadas de desafio sem ofensa nominal à pessoa humana". Pergunto: o que são autoridades, o que é poder constituído? Uma das marcas do popular é a bufonaria e a comicidade, que muitas

vezes estão presentes em performances de personagens de folguedos e nas letras de músicas e poemas, e que têm a função de criticar o Poder: torna público e denuncia a farsa do oficioso e do interdito. Mesmo com toda essa limitação à manifestação e participação do popular, o objetivo do Festival, segundo o 1º artigo do Regulamento, "é preservar o 'folclore' do Boi-Bumbá, a cultura regional e estimular o espírito criativo do povo parintinense, valorizar a diversidade etnocultural dos povos da Amazônia". Preservar para quem? Qual diversidade que se quer valorizar? Creio que a chave para a compreensão dessa questão está no fato de que a hegemonia é, antes de mais nada, a história de desagregação e dispersão da vida comunitária. A ressemantização de objetos e práticas pelo Poder quebra a solidariedade comunitária e a propriedade comunal: ao tirar o Boi da rua, as classes hegemônicas parintinenses fragmentaram a cultura das populações tradicionais e periféricas. Agora, quando a subordinação não é apenas econômica e política mas também cultural, a quebra da unidade e coesão serve para alijar em nome da autoridade, pois se isolando melhor se domina: o político e o econômico ajudam na divisão técnica da sociedade. Pois

> Nas sociedades não-capitalistas e em muitas integradas ao capitalismo mas possuidoras de raízes indígenas, onde persistem formas tradicionais de vida, a estrutura e a superestrutura são menos facilmente distingüíveis do que nas nossas[22].

O estudo do Boi-Bumbá de Parintins não pode considerar a manifestação de forma isolada, que implica ver o espetáculo do Festival separado da construção histórica do evento e da sua produção, circulação e consumo. Caso contrário, pode-se cair na exaltação romântica da beleza do Boi-Bumbá e suas cunhãs-porangas, o que remete, por seu turno, à visão de grandiosidade, ou então incorrer-se na classificação folclórica de sua forma. Estas características, de certa forma, já são perceptíveis no entorno e dentro do Boi-Bumbá de Parintins. Contrariamente, acredito que o material e o ideal devem formar uma totalidade:

> Esta reivindicação do estudo unificado da estrutura e da superestrutura possui, também, uma importância política. O capitalismo rompe com a vivência imediata da unidade entre o material e o ideal, principalmente porque ele torna mais complexo e diversificado o processo de produção, separando as diferentes práticas humanas - a cultural, a política, a econômica - e especializando as etapas de um mesmo trabalho[23].

Dividindo tecnicamente a sociedade, o capitalismo impõe o seu interesse econômico e político, o que é recorrente na *Ox fashion* dos Bois, vendida em butiques do Amazonas Shopping de Manaus, ou está presente na fala "simples" de Hélio: *Agora, todo mundo é, fulano de tal quer ser presidente do Boi, é uma HONRA pra ele ser presidente*

do Boi. As sociedades modernas e históricas fazem da imagem a mediadora na relação social entre as pessoas, e do espetáculo mais do que um conjunto de imagens: torna-se a própria sociedade, parte dela e seu instrumento de unificação. Com isso, o espetáculo torna-se "a afirmação da aparência e a afirmação de toda a vida humana - isto é, social - como simples aparência", o que leva o homem à alienação:

> A alienação do espectador em favor do objeto contemplado (o que resulta de sua própria atividade inconsciente) se expressa assim: quanto mais ele contempla, menos vive; quanto mais aceita reconhecer-se nas imagens dominantes da necessidade, menos compreende sua própria existência[24].

Com o discurso afirmativo e inclusivo, do imaginário grandioso e mágico do "espetáculo autêntico da cultura cabocla" dos Bois-Bumbás de Parintins, oculta-se a negação e a exclusão de outros discursos, objetos e práticas culturais. Esquecem-se que mágica é a sociedade que, mediante seus atos e palavras, produz o extra-ordinário, ou seja, aquilo que não está na Ordem e na "naturalidade" do discurso nacional-populista, e constrói seu discurso nacional/regional e popular; e grandiosa deve ser a diversidade de atores sociais que fazem os Bois, assim como suas histórias e concepções acerca dos Bumbás. Só assim teremos um sentido mais justo para as culturas populares.

1.3. Da unidade do homem às culturas populares

O Boi de São Luís é rico em cultura (...)
(Josiane Mascarenhas Lima, 26 anos)

Voltei de Parintins com uma questão pendente, dita por minha companheira de Festival: o que é ser "rico em cultura", como o Bumba-meu-Boi do Maranhão, em oposição a ter magia e grandiosidade, como o Boi-Bumbá de Parintins? De antemão, devo partir da premissa de que há entre as manifestações culturais, em geral, semelhanças - tanto no Amazonas quanto no Maranhão há Bumbás - e diferenças - um Boi é cultura, o outro é magia - e nada mais oportuno do que começar a investigar esses aspectos a partir do agente da cultura: o homem. Por que o homem, sendo único em sua constituição biológica, constrói culturas diversas?

O homem, a despeito de sua unidade biológica, apresenta grande diversidade de comportamentos, que por largo tempo foi atribuída somente aos variados ambientes físicos em que habitava. Mas, mesmo num espaço

comum, o homem pode ser diferente, bastando observar a culinária típica de comunidades diversas de uma mesma região: a diferença pode estar ao lado. No entanto, para se chegar a esta conclusão, foram aventadas muitas hipóteses, que passaram basicamente pelo determinismo biológico e pelo determinismo geográfico. Em ambos os casos, esse determinismo sofreu de inconsistência. Verificou-se, com o tempo, que era falsa a diferença inata mediante a raça e o sexo; assim como era falso o determinsmo geográfico, porque pode haver grande diversidade cultural em um mesmo espaço físico. O que ocorre é que há igualdade na natureza dos homens, havendo entre todos as mesmas funções vitais, só que a satisfação dessas funções pode variar de um grupo social para outro: o homem seleciona os elementos do espaço, para satisfazer suas necessidades, conforme a história social do grupo ao qual pertence e que gera a **cultura**, esta entendida como um conjunto de práticas e objetos que fazem com que o grupo social seja coeso, mesmo havendo diferenças internas, além de favorecer, por outro lado, a interação e intercâmbio com outros grupos, mediante a arte, as crenças e hábitos, o direito, o conhecimento racionalizado e a produção econômica. Não podemos esquecer que a cultura está assentada nos aspectos: coletividade, transmissão, permanência e criatividade. Esta última proporciona a adaptabilidade do homem ao meio, responsável pela sua instalação em diferentes condições mesológicas, mesmo conservando suas características biológicas. A adaptabilidade origina a diversidade cultural, que pode ser observada nas variações de um mesmo padrão cultural, como formas diversas de riso ou de olhar, além das diferentes maneiras de realizar as ações fisiológicas. Chega-se à conclusão de que o homem aprende e transforma (*homo sapiens* e *homo faber*) pela cultura e não por uma disposição inata: é aí que o ideológico se sobrepõe ao fisiológico. E o que dizer dos defensores dos determinismos? A crença em qualidades transmitidas geneticamnente, ou inatas ao homem de determinada região, vem somente reforçar a discriminação e vem dar um tom de superioridade ou inferioridade nas relações entre culturas diferentes, justificando e legitimando desigualdades sociais e raciais; basta lembrar do termo **caboclo**, que de uma classificação étnica passou a uma categorização social na Amazônia, com conotação de inferioridade - o selvagem - em face do civilizado - o colonizador.

Para compreender as culturas na contemporaneidade, suas semelhanças e diferenças, é necessário rever a constituição histórica do conceito, sua genealogia. O termo **cultura** deriva do latim *colo*, "eu moro, eu ocupo a terra", e teve sua utilização primeira, em fins do século XIII, ligada ao cuidado com o campo e o gado, sendo também uma parcela de terra cultivada. Essa relação primeira do termo ao cuidado agrário pode ter ocorrido pela mudança de modo de vida do homem, que passou do nomadismo ao sedentarismo, o que o forçou a criar e

sistematizar conceitos e definições sobre o espaço em que passou a habitar. Talvez em razão disso, posteriormente o termo adquiriu o sentido figurado relacionado à formação do homem, à educação do espírito, isto em fins do século XVIII. Este uso é consagrado pelo Dicionário da Academia Francesa, que imputava à cultura o caráter de soma de saberes acumulados e transmitidos pela Humanidade como um todo. A palavra passa a servir fielmente à ideologia do Iluminismo, tendo seu sentido associado às idéias de progresso, evolução, educação, razão. Cultura passou a se aproximar de um outro termo do vocabulário francês do século XVIII: civilização. A diferença é que cultura se referia aos progressos individuais, enquanto civilização aos progressos coletivos.

O separatismo e a diferenciação entre cultura e civilização, no entanto, se dão no transcorrer do século XIX, no que se pode convencionar como o debate franco-alemão sobre a cultura[25]. Os laços estreitos entre o estilo de vida cortesã na França e na Alemanha fizeram com que os intelectuais e as classes média e burguesa alemãs passassem a questionar e denunciar esta relação como uma forma de alienação em seu país. Assim, a palavra *kultur* passa a designar "tudo o que é autêntico e contribui para o enriquecimento intelectual e espiritual (. . .); ao contrário, o que é somente aparência brilhante, leviandade, refinamento superficial, pertence à civilização"[26]. A cultura passa então a se opor paulatinamente à civilização. De marca característica da burguesia alemã, o termo se converte, no século XIX, em marca distintiva da nação alemã. A legitimidade de uma classe social se torna a legitimidade de uma nação, mediante a delimitação e a consolidação das diferenças nacionais em um todo coeso, o que faz o termo cultura se aproximar da idéia de nacionalismo: "a cultura vem da alma, do gênio de um povo. A nação cultural precede e chama a nação política. A cultura aparece como um conjunto de conquistas artísticas, intelectuais e morais que constituem o patrimônio de uma nação, considerado como adquirido definitivamente e fundador de sua unidade"[27]. Cultura toma para si um sentido particularista e civilização um sentido universalista. O problema é que tanto os particularismos como os universalismos extremados são minimizadores e podem levar à barbárie e ao fascismo, ou, no mínimo, a discriminações sociais. Em todo caso, o debate franco-alemão foi precursor das duas concepções de cultura que são o impasse mais visível no que se refere à questão na atualidade, e que também são os pontos nevrálgicos para se conceituar a cultura.

Esquematicamente, as relações socioculturais dos homens, que dão origem às diversas culturas, em particular às populares, podem assim se dispor:



Observamos que a "imutabilidade" da cultura, no sentido de ser identidade de um povo ou nação ou ainda como marca indelével da Humanidade, se constrói e dá coesão a uma sociedade, de outro modo é obra de interesses políticos e ideológicos da classe dominante, mais do que resultado natural do contínuo processo de transformação, tanto endógeno (no próprio sistema cultural) quanto exógeno (entre sistemas culturais), que de fato ocorre com as manifestações culturais. A condição de "imutabilidade" tem levado tão-somente a desigualdades no meio das sociedades, desigualdades estas que se objetivam na hierarquia que determina posições bem definidas para o que é cultura superior (hegemônica) ou culturas "inferiores" (subalternas). Além do mais, a hierarquização da cultura torna invisíveis os conflitos internos de uma sociedade e a ordenação imposta, que passam a ser "naturalizados", assim como invisível se torna o fato de que as culturas nascem das relações sociais desiguais, quando se trata de diferenças internas a um mesmo sistema: considerar as culturas como estanques e autodeterminadas é não querer ver a existência de hierarquias sociais. Este tipo de enfoque purista não considera que a cultura é uma produção histórica que desvela a história das relações dos grupos sociais entre si. A abordagem aqui aceita é exatamente esta, ou seja, só existem culturas porque há dinamismo nas relações sociais e não meras práticas isoladas, cristalizadas, imutáveis, como propagam os particularismos e universalismos radicais. Então, para que se realize uma análise cultural mais precisa, é necessário primeiramente que definamos o ponto de vista a ser priorizado, que neste caso é o das culturas subalternas, ou melhor, das culturas populares:

> A expressão *cultura popular*, sinônimo de *cultura do povo*, permite visualizar mais facilmente um aspecto que nos interessa ressaltar: o de ser uma prática própria de grupos subalternos da sociedade. Esta característica tem implicações importantes na análise das condições de produção da cultura popular (. . .)[28]

Por essa razão, acredito ser mais adequado, neste trabalho, o uso do termo **culturas populares,** para designar as manifestações culturais populares (neste trabalho, quando no singular, cultura popular corresponderá ao



conjunto das manifestações culturais dos subalternos, sendo, portanto, utilizado como termo mais conceitual e abstrato), e não o termo folclore[29]. Este termo, além do teor pejorativo (o que não deve ser levado a sério), implica uma visão anacrônica e estandartizada das práticas culturais populares[30]. O exemplo disso está na origem do termo, criado por William John Thomas e publicado pela primeira vez na revista londrina *The Athenaeum*, em 22 de agosto de 1846, em carta que se referia às "antiguidades populares" como sendo o folclore:

> As vossas páginas têm dado prova, tão freqüentemente, do interesse que tendes por aquilo que nós, na Inglaterra, designamos Antiguidades Populares ou Literatura Popular (se bem que seja mais um *lore* do que uma Literatura, que seria descrito de maneira mais adequada por uma boa palavra saxã composta, *folclore - o saber do povo*) que não estou sem esperança de obter a vossa ajuda para reunir as poucas pessoas que se encontram disseminadas naquele campo no qual nossos antepassados fizeram uma boa colheita[31].

Ao situar seu campo no passado, os "folcloristas" apenas olham para a tradição como algo circunscrito a um tempo passado, no estilo "registre antes que acabe", com o olhar do exótico e do distante, preocupados com uma **secularização comprovada** por objetos e documentos, como o arqueólogo. Complementarmente, ao optar pelo enfoque da cultura popular não apenas olho a tradição distanciada, mas também a atuação de uma **secularização manifesta** em processos como em objetos, cristalizados ou não, ou seja, priorizo o homem como produtor e agente histórico.

Não é demais afirmar-se, contudo, que os folcloristas contribuíram para a "descoberta do povo" nos estudos antropológicos. O problema é que, desde o início, o termo folclore aponta para um nacionalismo tradicionalista e conservador, que posteriormente favoreceu a transformação das manifestações populares em produtos postos à venda pela indústria cultural e que excluem as classes populares, que os criaram, de seu consumo, como foi o caso em Parintins e em São Luís do Maranhão: se num passado não muito distante os brincantes dos Bumbás eram reprimidos pela polícia e pelas instituições políticas, ficando circunscritos a certas áreas da cidade, hoje o Boi-Bumbá ou Bumba-meu-Boi é vendido, pela indústria turística, como produto "genuinamente" popular da Amazônia e da cultura maranhense para os "estrangeiros", por mais que os Bumbás se apresentem unicamente nas arenas e arraiais institucionalizados pelo Poder, não tendo mais a oportunidade, muitas vezes, de dançar, para os mesmos turistas, nas ruas e terreiros que lhes deram origem. Creio que por um equívoco metodológico, os estudos folclóricos criaram "uma clara separação entre

o estudioso e o seu mundo de um lado e as classes populares de outro; separação à qual se empresta uma valorização precisa em termos de inferioridade destas classes com relação ao mundo 'culto'"[32].

Essa posição dicotômica - as manifestações culturais populares como o gênio de um povo e identidade de uma nação, herança dos românticos de um lado; e de outro lado essas manifestações como ignorância e barbárie das classes populares, herança dos iluministas - aponta para o paradoxo de se ter em conta as culturas populares ora como manifestações superiores, ora como portadoras de uma condição de inferioridade. Essa condição irá se refletir na própria constituição das culturas produzidas por grupos subalternos:

> As manifestações de cultura popular são necessariamente contraditórias. Veiculam concepções de mundo que atuam no sentido de manter e reproduzir a dominação, a exploração econômica, enfim, as desigualdades entre os diversos setores da população. Simultaneamente, expressam a consciência que seus produtores e consumidores têm dessa desigualdade e de sua própria situação, subordinada, na estrutura social, veiculando, também, pontos de vista e posições que contestam a ideologia dominante, podendo, portanto, contribuir não para a reprodução, mas para a transformação da estrutura social vigente[33].

Desdobrando-se entre uma visão minimalista (imitação de má qualidade e alienadora, sem dinamicidade e criatividade) e uma visão maximalista (criação autêntica e autônoma, superior às demais manifestações), as culturas populares acabam por ser a soma dessas visões, resguardados os desatinos conceituais. Porque a despeito da dominação social, a dominação cultural nunca é ampla e irrestrita, havendo um meio caminho entre a complacência e aceitação e a resistência e negação das culturas dominadas (subalternas) em relação à cultura dominante (hegemônica, e não homogênea como pretendem seus agentes), fato que pôde ser observado no estudo anterior dos Bois-Bumbás de Parintins: por mais que a grande mídia o queira como Boi de arena, o Garantido ainda se mantém ligado às origens religiosas, sendo também um Boi de rua. Dessa feita, as culturas populares revelam-se não totalmente imitação e nem totalmente criação, sendo uma construção histórica de elementos originais e elementos importados.

Dada essa fugacidade, as culturas populares devem ser captadas não apenas no que têm de particular e característico, mas também na dinâmica social da qual fazem parte, o que sugerem Ayala e Ayala:

> Um ângulo privilegiado para situar as práticas culturais populares como parte da dinâmica cultural da sociedade como um todo pode ser a observação das diversas tentativas de controlar, adaptar e

integrar essas práticas a um sistema cultural que se pretende homogêneo, bem como as várias formas de resistência e de oposição àquelas tentativas[34].

Em razão do dinamismo das culturas na sociedade, se torna difícil definir, ou pelo menos conceituar, a cultura e o popular sem que haja um **estudo de caso,** de teor etnográfico, que contextualize o uso das expressões mediante outras contextualizações - social, econômica, geográfica -, que remetam às manifestações culturais vistas como populares: o que é cultura e o que é popular - próprio do povo ou imposto a ele?- devem ser questões presentes o tempo todo no estudo de caso, tarefa dos próximos capítulos. O Boi-Bumbá (ou Boi de Máscaras?) Tinga será mais detalhadamente estudado pelas vozes de seus brincantes e de outros interlocutores, e a partir da hipótese de que é um Boi mais "popular", como participação do povo, das classes subalternas, do que os Bois-Bumbás de Parintins, estes mais afamados como ícones da Amazônia. Ao mesmo tempo, pretende-se observar as contradições, permanências e transformações que ocorreram internamente nestas manifestações populares, assim como nas relações sociais de que o Bumbá participa. Daí, poder se chegar a responder: as culturas populares são resistência e negação ou complacência e aceitação quanto aos elementos exteriores a ela e quanto à cultura hegemônica?

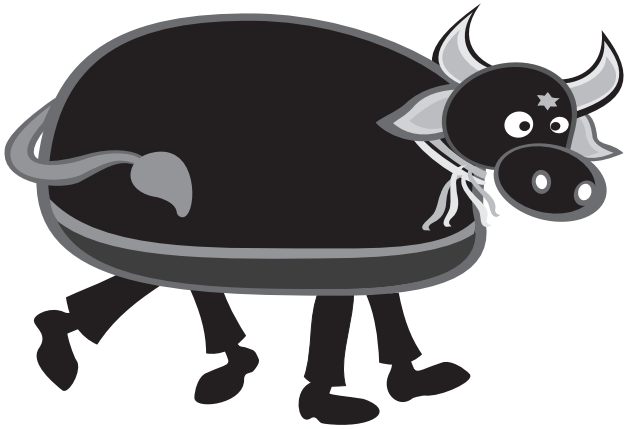




Fig. 01
Mapa da Região Norte e de Parintins

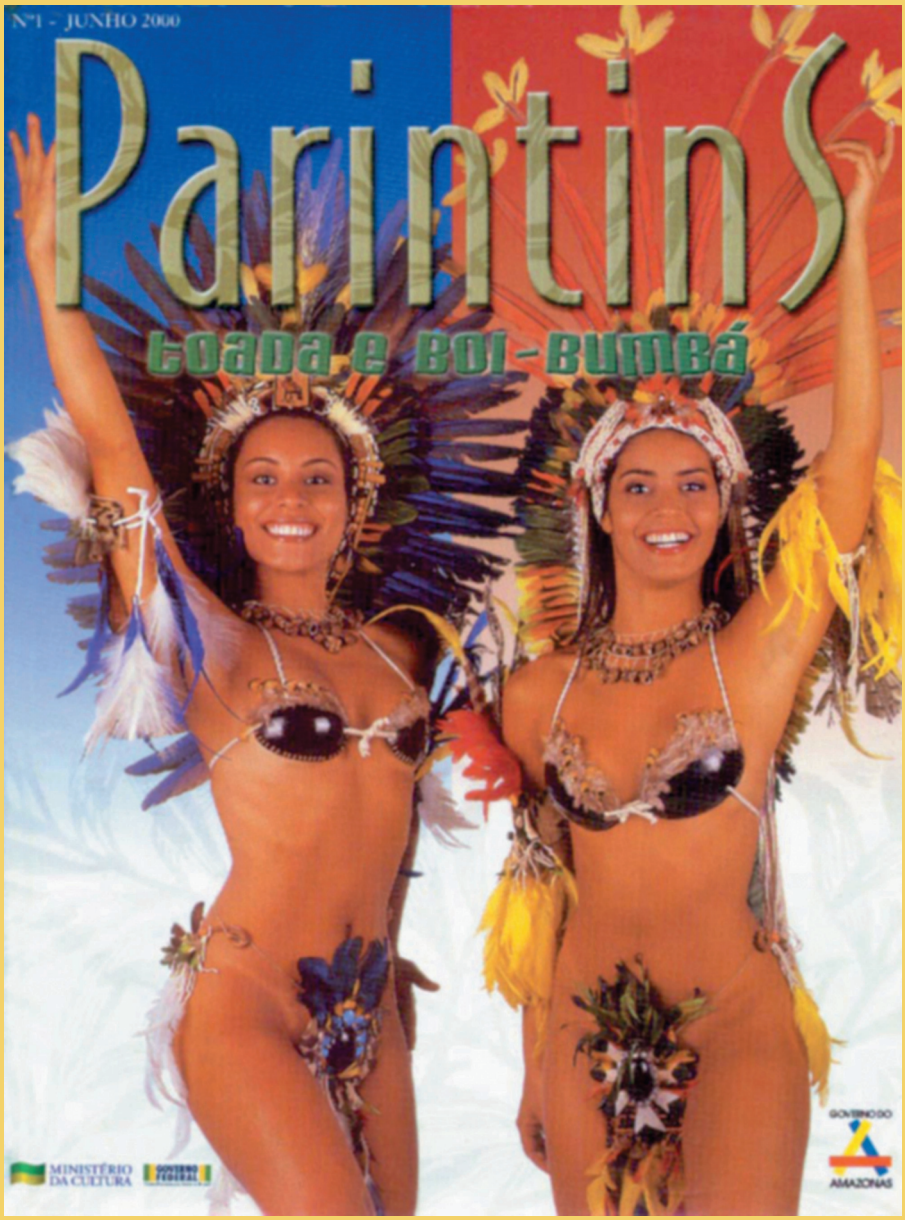


Fig. 02
Capa de Revista do Festival
Folclórico de Parintins de 2000.

NOTAS

1.1. Entre o muro e as torres .....

[1] CANCLINI, Néstor García. El teatro de las identidades. In: *La globalización imaginada*. Barcelona-Buenos Aires-México, em prensa. Disponibilidade e acesso: < http://www.etcetera.com.mx> .

[2] Diegues (1993) utiliza o termo população tradicional para designar as sociedades em que: 1) o modo de vida se constrói em estreita dependência e simbiose com os ciclos da natureza e os recursos naturais; 2) o conhecimento é repassado oralmente entre gerações; 3) existe a noção de "território" relacionada à produção econômica e social das gerações, mesmo que existam diásporas de deslocamentos para outros territórios entre os indivíduos, estando esta noção ligada ao auto-reconhecimento de uma identidade e ao reconhecimento desta por terceiros; 4) é reduzida a acumulação de capital em função de atividades de subsistência; 5) há a importância das relações de parentesco e compadrio nas atividades econômicas, sociais e culturais; 6) os mitos e ritos estão preferencialmente associados à caça, à pesca e ao extrativismo, havendo também reduzida divisão técnica e social do trabalho; e 7) o poder político é fraco ou inexistente em relação aos grupos de poder dos centros urbanos. Sem negar ou contrariar o que dispõe Diegues, prefiro alargar o termo e acrescentar a noção de população "periférica", uma vez que em minha abordagem sociocultural e histórica estas populações são grupos subalternos da sociedade em relação a outros grupos sociais burguesia e pequena-burguesia que se querem hegemônicos e que ditam um centramento social, político e cultural por deterem o poder econômico na sociedade capitalista. Esta é uma questão que transcende espaços físicos, sendo uma condição da luta de classes, por mais que adquira nuanças locais importantes para sua compreensão. No caso amazônico, tenho observado a questão presente tanto no meio rural como no urbano, exatamente naqueles espaços em que as populações estão à margem ou semi-atendidas pelos bens e serviços públicos, isto é, vivem na periferia da sociedade moderna, não sendo ouvidas ou pouco consideradas pelas políticas públicas. No entanto, criam um *ethos* próprio que lhes confere uma identidade, pautada nos aspectos acima elencados por Diegues, expostos brevemente, e que também os considero no presente trabalho. Ao indivíduo que mais adequadamente se enquadra nesse tipo de população e de cultura irei me referir doravante como caboclo, quando se tratar do espaço amazônico. O termo vem do tupi caa-boc, "o que vem da floresta", e minha compreensão é de que este termo vai além da mistura racial (mistura de branco com o índio, como admitem alguns) e se instala como conceito de categorização social, sendo empregado inicialmente pelo colonizador com conotação de desprezo em relação ao nativo, ao outro, criando a dicotomia entre civilizado, o primeiro, e selvagem (procedente da floresta, da selva), o segundo: "O conceito regional do caboclo é mais que uma referência a essa população rural e seu estilo de vida. Inclui um estereótipo que sugere que esse habitante da Amazônia é preguiçoso, indolente, passivo e desconfiado. E os mesmos traços culturais que distinguem os caboclos (a casa de paxiúba, a agricultura de rodízio, os métodos indígenas de pesca e caça, entre outros) são tomados como evidência de inferioridade, pois são vistos como *primitivos*" (LIMA, Deborah de Magalhães. A construção histórica do termo caboclo. In: *Novos Cadernos NAEA,* v. 2. , nº 2. Belém: NAEA/UFPA, 1999. p. 6). Embora o termo também se aplique aos pobres das cidades, ele é mais freqüente na designação do amazônida rural e ribeirinho.

[3] É significativo, nessa questão, dar o exemplo do Estado do Pará. Segundo a publicação *Observatório da cidadania Pará*, editada por um conjunto de organizações não-governamentais, tendo à frente o FAOR-Fórum da Amazônia Oriental, assim se encontra o Estado: "O Índice de Desenvolvimento Humano (IDH) do Pará é de 0,727, abaixo da média nacional, que é de 0,830. Dos 143 municípios, 86 (60,5 %) apresentam um IDH comparável aos mais pobres países africanos, como Guiné, Congo e Quênia. Nesses municípios vivem 2,15 milhões de paraenses (. . .). A taxa de analfabetismo é de 32,7 % na população de 10 anos ou mais (contra as médias de 9,1% no Sul e 9,3% no Sudeste). Os dados demográficos e socioeconômicos do IBGE mostram que 37% da população paraense (2,29 milhões de pessoas) têm renda *per capita* de até meio salário mínimo por mês. Números do DIEESE apontam para mais de 400 mil chefes de família sem emprego e demonstram que 45% dos trabalhadores ocupados ou estão sem rendimento ou ganham até um salário mínimo por mês". É importante ressaltar que esses indicadores tão desfavoráveis às classes subalternas ocorrem em um Estado que possui a maior província mineral do país, quiçá do mundo, e onde somente o PIB estadual do setor madeireiro atingiu US$1,026 bilhão em 2001.

[4] Segundo Marilena Chauí (2001, p. 7), "o discurso competente é o discurso instituído. É aquele no qual a linguagem sofre uma restrição que poderia ser assim resumida: não é qualquer um que pode dizer a qualquer outro qualquer coisa em qualquer lugar e em qualquer circunstância". Este tipo de discurso é o fundamento da sociedade moderna, pois tem valor de verdade e a autoridade necessária para estabelecer uma hierarquia organizacional, em que no topo está a burguesia e o Estado, incólumes a qualquer questionamento da base.

[5] TOURAINE, Alain. *Igualdade e diversidade: o sujeito democrático*. Tradução Modesto Florenzano. Bauru,SP: EDUSC, 1998. p. 57.

[6] Concordo com Peter Burke (1989) quando diz que o termo cultura popular induz a uma falsa impressão de homogeneidade, destoante das suas práticas, multiformes e com amplitude social diversa e, por vezes, conflitantes. Seria melhor usar o termo no plural ou então usar a expressão "cultura das classes populares", segundo o autor. Opto pela primeira possibilidade.

[7] MENDES, Armando Dias. *Amazônia: modos de (o)usar*. Manaus: Valer, 2001. p. 23-24.

[8] Op. cit. p. 11.

1.2. A ópera da floresta ou a peleja dos bois contrários .....

[9] Cidade e município do Estado do Amazonas, localizado no médio rio Amazonas, com uma população de 90. 150 habitantes (censo 2000). Sua economia, apesar do grande potencial ecoturístico, se concentra na extração e exportação de madeira e na produção de gado de leite e de corte, exportando para as cidades do Baixo Amazonas e para a capital do Amazonas. É importante porto da região, recebendo, inclusive, transatlânticos que se dirigem a Manaus. Ver Figura 1.

[10] Alguns designam Tupinambarana ao arquipélago fluvial do médio rio Amazonas em que a ilha e a cidade de Parintins estão situadas; outros consideram Tupinambarana a ilha de pouco mais de 7 mil km^2 em que a cidade de Parintins encontra-se engastada em uma das extremidades. Em qualquer um dos casos, o nome é uma alusão aos índios tupinambás que migraram desde o litoral nordestino do Brasil e ali se fixaram, antes da Colonização.

[11] A transplantação de narrativas do imaginário europeu é inaugurada com o nome de batismo da região. Amazônia é referência às mulheres guerreiras encontradas no rio Amazonas, na sua confluência com o rio Nhamundá, por sinal na região circunvizinha a Parintins (AM), quando da expedição realizada pelo capitão espanhol Francisco de Orellana (1541-42). Elas o atacaram com tamanha ferocidade e destreza que se assemelharam às guerreiras homônimas da Capadócia. No entender do capitão, as amazonas seriam guardiães daquele paraíso tropical, de terra boa e fértil, rico em ouro e prata, como atestou Frei Gaspar de Carvajal, cronista da expedição. No entanto, nunca houve prova efetiva de sua existência, pois o conhecimento acerca delas foi dado por nativos aprisionados e relatado de forma vaga, incompleta e com parco vocabulário: "as histórias permaneceram, como devem permanecer, no plano do maravilhoso, à conta de um ciclo de conquistas no qual o mito sempre desempenhou função estimulante (TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida*; uma interpretação da Amazônia. 9. ed. rev. Manaus: Valer, 2000. p. 51).

[12] CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2001. p. 21.

[13] Quero fazer uma breve distinção, neste trabalho, entre o que considero discurso "nacional-populista" e o discurso "nacional-popular", este já referido por Gramsci. Para o primeiro caso, cabe todo discurso de Estado e instituição que priorize a unificação social, dando a ilusão da indivisibilidade de classes, sendo próximo da visão judaico-cristão da unidade do homem e da redenção pela

humildade e aceitação natural do Poder, o que faz com que a classe hegemônica se legitime de uma forma mais arraigada, gerando oligarquias. Para tanto, parte do princípio de que "a voz do povo é a voz de Deus", e neste particular o popular torna-se sinônimo de nacional. Mas, segundo Gramsci, em certos casos o "nacional" pode ter um sentido muito restritivo, como no caso italiano. Lembra o filósofo que na Itália de seu tempo ideologicamente o "nacional" não coincidia com o "popular", pois os intelectuais da época, os responsáveis por construírem os conceitos, estavam mais próximos do Poder e mais distanciados do povo, isto é, da "nação", uma vez que para Gramsci "povo" e "nação" se completam e mesmo se confundem. Por isso, o sentido de "nacional-popular", no tocante a Gramsci, é muito mais próximo ao conceito de nação como sociedade que ocupa um dado território, com senso de identidade, história, destino comum e controle político. Não quer dizer que a tendência "populista" não se esforce para atingir tais características da nação, mas estes "objetivos" são muito mais meios que camuflam uma prática de aliciamento das classes subalternas, em benefício dos dominantes, que utiliza um deslavado chauvinismo. Tratarei mais detalhadamente dessa questão no capítulo 4.

[14] Sr. Almeida, professor de Letras, 60 anos. Entrevistei-o em sua residência no Conjunto Novolar, em Parintins, no dia 27/06/2002, por indicação de minha cicerone, a Josi. Ocultei seu nome em razão de que algumas informações, por ele prestadas, podem ser consideradas "delicadas" em relação ao seu contexto.

[15] O que considero uma teoria crítica da cultura é muito mais uma metodologia do que um arcabouço conceitual, sendo um procedimento de inversão (ou perversão) da lógica universalista do discurso hegemônico, que em nosso caso coincide com o discurso nacional-regional-popular. É o que Chauí (2001) intitula "contradiscurso" ou discurso crítico, ou seja, o antidiscurso da ideologia que toma e se apodera do discurso ideológico, não procurando contrapor a ele um discurso "verdadeiro", mas desdobrando as contradições internas do ideológico. Adorno já se referia a essa questão como o reconhecimento de uma não-identidade no ideal de identidade dos conceitos. De um modo geral, o sentido de uma teoria crítica é o questionamento de formas do conhecimento que se apresentam falsas ou distorcidas em razão de estarem ligadas ao Poder, o que é realizado principalmente pelo estudo da construção histórica dos conceitos.

[16] Baixa do São José ou Baixa da Xanda são as duas referências ao local em que se encontra a sede do Boi Garantido, também chamada de curral. Está localizada no bairro de mesmo nome, que, como à época do surgimento dos bumbás, é periferia da cidade. Daí se dizer que o Garantido é Boi do "povão" e o Caprichoso é Boi da "elite", por este ter lugar no bairro da Francesa, mais próximo ao centro, em terra firme e distante das "baixadas" alagadiças, onde, em geral, a população urbana pobre e ribeirinha da região amazônica habita.

[17] Encontrei dificuldades em obter estudos históricos mais científicos sobre os Bois parintinenses. Na ausência, tive que me contentar com textos mais jornalísticos, a saber: Valentin (1998) e as revistas *Parintins: toada e boi-bumbá*, números 1 e 3 (respectivamente de junho/2000 e junho/2002) e a revista *Parintins: cultura e folclore*, nº 3, junho/2002.

[18] CANCLINI, Néstor García. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983. p. 55.

[19] VALENTIN, Andreas. *Vermelho: um pessoal garantido/ The art and folklore of the people of Parintins*. Manaus: A. Valentin, 1998. p. 28.

[20] KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Edições 70, 1969. p. 69-70.

[21] Texto integrante da comunicação "Superação da dicotomia sagrado/profano no contexto cultural latino-americano", de José Ubiratan da Silva Rosário, apresentado no VI Encontro Norte-Nordeste de Antropologia, em Belém (PA), de 7 a 16/11/99.

[22] CANCLINI, Néstor García, op. cit. p. 77. A respeito das sociedades pré-capitalistas, vale lembrar o que diz Diegues: "Dentro de uma perspectiva marxista (especialmente dos antropólogos neomarxistas), as culturas tradicionais estão associadas a modos de produção pré-capitalistas, próprios de sociedades em que o trabalho ainda não se tornou mercadoria, onde há grande dependência dos recursos naturais e dos ciclos da natureza, em que a dependência do mercado já existe, mas não é total. Essas sociedades desenvolveram formas particulares de manejo dos recursos naturais que não visam diretamente ao lucro, mas à reprodução social e cultural; como também percepções e representações em relação ao mundo natural marcadas pela idéia de associação com a natureza e dependência de seus ciclos. *Culturas tradicionais*, nessa perspectiva, são as que se desenvolvem dentro do modo de produção da pequena produção mercantil" (DIEGUES, Antônio Carlos Santana. *O mito moderno da natureza intocada*. 4. ed. São Paulo: Annablume: Hucitec: NUPAUB, USP, 2002. p. 83.

[23] Idem, p. 81.

[24] DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997. p. 16 e 24.

1.3. Da unidade do homem às culturas populares .....

[25] Peter Burke (1989) é esclarecedor sobre essa questão, no que considerou como a descoberta da cultura popular no bojo de um movimento de primitivismo cultural, no final do século XVIII e início do XIX, em que antigo, distante e popular se igualaram: "Esse movimento foi também uma reação contra o Iluminismo, tal como se caracterizava em Voltaire: contra o seu elitismo, contra seu abandono da tradição, contra sua ênfase na razão (. . .). O Iluminismo não era apreciado em certas regiões, como, por exemplo, na Alemanha e na Espanha, por ser estrangeiro e constituir mais uma mostra do predomínio francês (. . .). A descoberta da cultura popular estava intimamente associada à ascensão do nacionalismo" (*In*: *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989. p. 38-39) .

[26] CUCHE, Denys. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999. p. 25.

[27] Idem, p. 28.

[28] AYALA, Marcos, AYALA, Maria Ignez Novais. *Cultura popular no Brasil*; perspectiva de análise. São Paulo: Ática, 1995. p. 9.

[29] Bastide utiliza a palavra **folclore** em sentido amplo que "engloba os costumes e festas bem como as lendas e os provérbios" ("Introdução". *In*: *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959), considerando o folclore como o todo da cultura do povo. Por certo minha visão de cultura popular se confunde com a visão de Bastide naquilo que ele intitula de folclore. No entanto, a opção pelo primeiro termo deve-se ao sentido atual que o termo folclore alcançou no contexto brasileiro, obtendo muito mais, no meio científico que prima pela teoria crítica, um viés pejorativo de "folclorização", isto é, alcançou uma mudança de sentido que consistiu na apresentação das manifestações populares fora de seu tempo, com reverência ao dominante e alijamento da participação popular, além da mudança de estilo, tudo para atender mais adequadamente à "turismização" da indústria cultural, que as transforma em produto. Todo o resto que não se enquadra ou não se adapta a essas características do que deve ser "folclore" é simplesmente proibido ou censurado, o que faz com que, em meu entender, o termo "folclore" esvazie-se do sentido que Bastide lhe conferiu na realidade brasileira dos anos 50. Lombardi Satriani (*In*: *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. Trad. Josildeth Consorte. São Paulo: Hucitec, 1986. p. 79) alerta que "o termo folclore acha-se investido já ao nascer de alguns significados precisos que remetem, por sua vez, a determinadas ideologias que podem ser, sinteticamente, referidas como nacionalistas e conservadoras", que levaram à desvalorização crescente das tradições populares, ao extremo de serem confundidas unicamente com o pitoresco, a cor

local, a caricatura e o conservadorismo. Eis minha opção, portanto, pela expressão "cultura popular".

[30] A **Carta do Folclore Brasileiro**, reeditada no VIII Congresso Brasileiro de Folclore, em Salvador (BA), no período de 12 a 16 de dezembro de 1995, considera folclore e cultura popular como equivalentes. Na Carta, "folclore é o conjunto das criações culturais de uma comunidade, baseado nas suas tradições expressas individual ou coletivamente, representativo de sua identidade social" (Capítulo I). Por mais que no documento identifiquem-se os fatores da manifestação folclórica na aceitação coletiva, tradicionalidade, dinamicidade e funcionalidade, não fica evidenciada a relação do folclore com as condições sociais de sua produção e mesmo a diversidade que marca as manifestações populares é minimizada: "A expressão cultura popular manter-se-á no singular". É por essas razões que opto pela expressão culturas populares para designar as manifestações culturais das classes subalternas, manifestações que estão enraizadas no povo, e que correspondem ao "processo" de existência dessas classes.

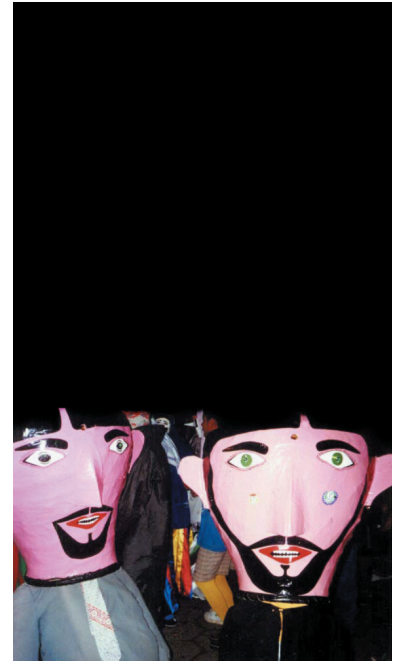
[31] Apud Lombardi-Satriani, op. cit. p. 76.

[32] Idem, p. 79.

[33] AYALA e AYALA, op. cit. p. 58.

[34] Idem, p. 60.

II.
O BOI DE **MÁSCARAS**



Saia da frente
Que o Tinga quer passar
O Tinga foi criado
Na ilha de Maracá
(trecho de uma toada anônima)

2. 1. Caminhos, paisagens e cenários

A história da fundação de São Caetano de Odivelas[1] não destoa da história de origem de várias cidades e povoados sob os auspícios da colonização lusitana na região amazônica, quando inúmeras localidades foram batizadas com homônimos de cidades portuguesas. Aliado a este fato, nota-se o objetivo principal dessas empresas quando religiosas: a evangelização. Diz Castilho:



> As origens do município de São Caetano de Odivelas lembram a presença de frades integrantes da Congregação dos Jesuítas (Companhia de Jesus). Os mesmos batizaram a área onde fixaram seu local de evangelização como sendo São Caetano, e a partir do qual começou seu desenvolvimento. No local da vila de São Caetano, fundaram, no dia 7 de agosto de 1735, uma importante fazenda com a denominação de São Caetano de Odivelas. O nome São Caetano originou-se devido o dia 7 de agosto ser o dia de São Caetano, e Odivelas em homenagem a uma cidade de Portugal com o mesmo nome, e também terra natal de Frei Filipe, coordenador da congregação jesuíta local. Esta fazenda de gado localizava-se à margem do Rio Mojuim, a 11 km de sua foz, na qual hoje se assenta a sede do município[2].

Ao longo dos 268 anos de existência, as transformações urbanas mais substanciais ocorreram a partir dos últimos 50 anos, com o advento da estrada de rodagem e a conseqüente imigração para a cidade. A estrada acaba por ser uma ramificação de 18 km a partir da rodovia PA 140, esta a estrada principal, que termina na cidade da Vigia, a maior da região. Desde a capital Belém são 110 km, que iniciam na BR 316, no sentido leste, e ao chegar-se à cidade de Santa Izabel do Pará toma-se a direção norte, já na PA 140. A maior dificuldade para a construção de uma ligação mais direta com a capital, visto os mais de dois séculos e meio de existência, sempre foi a extensa área de manguezal, que confina a cidade em uma verdadeira "ilha", uma vez que o mangal forma um cinturão no seu entorno, que se estende por uma faixa de 4 a 5 km de largura: como vencer essa extensão até alcançar a terra firme? A saída mais óbvia, por longo tempo, até a construção da estrada, foi descer o Mojuim[3] (Ver Figura 4), ganhar o oceano, contornar a Ponta Itaipu e navegar no sentido sul até chegar à capital Belém. Esse manguezal tem sua existência intrinsecamente ligada à proximidade da foz do rio Pará, com suas águas formadas pelos rios Tocantins e Amazonas, carreando, por essa origem, grande quantidade de matéria orgânica em suspensão proveniente desses caudalosos rios; com o movimento das marés, essa matéria orgânica, que se lança mar afora, num fluxo e refluxo, acaba por se fixar na faixa litorânea, formando os grandes manguezais que se estendem não só ao largo de São Caetano, mas desde o Oiapoque até a baía de São Marcos, em São Luís do Maranhão, dada a grandiosa vazão de águas da calha do Amazonas. Por outro lado, o mangue é um autêntico berçário da flora e da fauna, marinha e terrestre. E São Caetano está bem na "esquina", entre o rio e o oceano: não é de se estranhar a grande piscosidade em suas águas, tanto de crustáceos como de peixes, de variado tipo e tamanho. Daí a tendência natural do caboclo odivelense para a pesca mais do que para a agricultura, esta muito mais de subsistência. Mas, com toda essa potencialidade pesqueira, há períodos em que o pescado fica "vasqueiro", fica escasso. É quando o pescador tem que ir além dos rios e litoral do município, lançando-se para águas mais profundas do oceano, caso possua recursos para adquirir barcos mais potentes, ou indo exercer sua atividade na região costeira da ilha de Marajó, no outro lado do rio Pará, o que é mais freqüente, pois a grande maioria desses trabalhadores realiza a pesca artesanal, que implica meios mais modestos para exercerem suas atividades. Ali passam semanas, e até meses, despescando os currais (cercados para reter o peixe) ou fazendo a pesca de arrastão (com redes de malhas de variada largura), salgando ou congelando o pescado, só retornando quando têm a quantidade suficiente de peixes que justifique a viagem e que possa pagar o atravessador ou patrão que o financiou, e ainda possa auferir algum lucro pelo trabalho.

Esse natural "isolamento" de São Caetano do restante do continente fez com que se criasse uma cultura em íntima proximidade com o mar e as marés. Por longos anos a viagem até Belém era realizada em vigilengas e

montarias (espécies de canoas), a remo ou vela, ao gosto do tempo, em uma viagem com duração média de dois dias, embaixo de sol e chuva, bebendo-se água "de pote" e comendo o pouco farnel que era levado (farinha d'água, peixe salgado e frutas), ou algum peixe eventualmente colhido em viagem. O único abrigo ao tempo, nas embarcações, era o toldo feito de talas e folhas de guarumã (espécie de tajá). Mas se o "isolamento" levou a cidade ao "congelamento" em relação ao mundo exterior, não impediu que a vida comunitária se tornasse muito mais intensa e significativa, propícia à criação de manifestações culturais mais sólidas e tradicionais, como o Boi Tinga. Diz Seu Silvano Garça[4], o "eterno" maestro do Boi:

(. . .) naquele tempo, a gente . . . se conhecia, todo mundo se conhecia um ao outro, né. Porque num tinha estrada. A estrada surgiu aqui em 51. Me lembro benzinho quando entrou a primeira vez o trator aqui, em São Caetano, vindo aqui por . . . pelo mangal, botando estiva, né. E o trator passou pro lado daqui. Ele estava aterrando o lado de lá, depois ele passou pro lado daqui. E, me lembro bem, foi em abril de 1951 . . . no governo do Zacharias de Assunção[5].

É entre o isolamento comunitário e a dedicação ao trabalho com o mar - eis que o time de futebol que "adota" o Tinga é o Marítimo - que se origina a cultura popular odivelense, e suas manifestações são um reflexo direto desse fato. É inconteste que, a partir da "chegada do trator", um terceiro elemento se acresce de forma cada vez mais incisiva, ou seja, a hegemonia de uma nova cultura, não mais a nativa, mas a dos centros urbanos, notadamente Belém. Entretanto, a memória que permanece nas manifestações populares faz com que os cenários se mantenham, por mais que a paisagem se transforme[6]. Os atores sociais, nessa dramaturgia da cultura, deslocam-se no mesmo cenário social e representam ainda os mesmos papéis. Isso porque as relações de produção se mantêm, ou seja, a cultura popular está estreitamente vinculada ao trabalho do homem comum das classes subalternas, no caso o pescador. Assim é que o Boi Tinga surge no além-mar, na região costeira do Marajó: "o Tinga foi criado na ilha de Maracá", no arquipélago marajoara. Seu Zé do Lode[7] nos conta que, em 1937, seu pai, o "velho" Lode, juntamente com Seu Tito, estavam na região do igarapé Pacoval, no nordeste da ilha, próximo ao cabo Amoroso, quando surgiu a idéia de "botar" um boi em São Caetano:

Eles iam daqui pra comprar o peixe e salgar. Nesse tempo a piramutaba era exportada e . . . eles iam pra lá. Quando foi um, um domingo . . . porque nessas artura a gente respeitava. Não tinha esse negócio . . . Eu pelo menos só pescava quando não sabia que era dia santo. Mas quando . . .

- "Olha, tal dia é dia santo" . . .

- "Não, amanhã a gente num pesca!"

A gente respeitava muito. E agora não tem respeito. E aí, o domingo, tudo reunido com a nossa lancha daqui, tudo a reboque da canoa lá. Aí, aqueles que gostavam da, da birita arrumavam um litro lá pro pessoal beber. E foi, até que quando, no caso, ele, o finado Tito, chamou o papai, eles eram compadres Aí:

- "Vamo colocar um boi quando nós chegar lá em São Caetano?", ele disse.

- "Umbora."

- "Que que cês acham pessoal?"

- "É bom, é bom!"

Aí todo mundo concordou. Mas foi eles dois o cabeça, né, do... Aí vieram embora... SIM, aí na...

- "E agora, como é que a gente faz?"

- "Vamo lá no campo ver se nós (compra) uma cabeça?!!"

- "Bora!"

Quando foi noutro domingo eles foram pra lá. Quando vieram, com a cabeça do Boi, que ainda é essa até agora que está, né, tá com 64 anos... Aí eles chegaram aqui, foi a hora que nós chegamos aqui. Eles botaram ... O primeiro que fez esse Tinga foi o finado Chiquinho Rocha, parente dele, do meu pai... Fez, aí colocaram na rua, brincando. Com três anos que o Tinga tinha saído, com dois pra banda dos três anos, sim, aí colocaram uma fita verde e amarela no pescoço do Tinga. É porque nesse tempo existia Progresso e Marítimo aqui, eram dois times.

Então era muita rivalidade nos dois, até que eles racharam, o pessoal do Progresso. Que aquela fita que colocaram no pescoço do Tinga já era do Marítimo... mas não era do Marítimo, do clube não era. Aí lá, quando foi com os dois anos pra três, o finado Parmeira, que era presidente do Progresso, achou que devia... colocar um boi também. Aí, falou com o cunhado dele, aí fez um boi, o Faceiro, botaram o nome Faceiro...

A proximidade entre trabalho no mar e diversão já havia sido apontada por José Veríssimo (1970), especialmente quando tratou da pesca da tainha e da gurijuba no estuário do rio Pará. Retratando o costume dos pescadores fundeados ao largo do litoral dessa região, o autor afirmou:

> Por temperamento nômades, levam a estas expedições, que duram uma semana e mais, toda a família,



> mulheres, crianças, o cachorro, algum xerimbabo de estimação, e a vigilenga, assim carregada de apetrechos da pesca e os paneiros de sal, com que hão de salgar o peixe (. . .). Feito o repasto, ao marulho da vaga batendo no costado da canoa, na solidão imensa e melancólica do oceano, bebido o café, algum deles toma de sob a tolda a viola barata (. . .) e, mestiço voluptuoso, geme num tom plangente e monótono, perante os dons infinitos do poeta, as saudades, os amores, as paixões anônimas, que correm de boca em boca, ao som desafinado de todas as violas[8]

Veríssimo também lembra, com as mesmas cores e costumes, da pesca da tainha nas "alvas praias" da região do Salgado e do Marajó, no Norte e Nordeste do Pará:

> Quatro, seis ou mais indivíduos, com suas famílias, seus "agregados", os camaradas do Sul, reúnem-se, formando uma "companha", para explorar uma daquelas praias. De concerto, levantam barraca de palha, constroem os currais, instalam a feitoria, e de parceria colhem o peixe, e beneficiam e repartem o produto da pesca (. . .). Acodem a elas (às praias) não só as "companhas" dos pescadores, mas outros isolados, nômades, modestos, e os negociantes ambulantes, regatões, gente de toda a espécie, forasteiros, a quem praz essa vida meio ao ar livre, existência solta e desimpedida dos acampamentos nômades. Há festas, nalguma barraca mais opulenta, danças vivas ao som das violas ásperas e das flautas sibilantes, e ladainhas repetidas, pretexto a outras festas, na capela do povoado ou de alguma fazenda próxima[9].

É notável que há tempos o trabalho do pescador do estuário do rio Pará e da zona litorânea da região do Salgado parece não se dissociar da diversão. Creio que essa "intromissão" recíproca entre trabalho e festa deve-se à natureza da produção pesqueira, sempre condicionada pelo tempo, em longas esperas pela melhor maré para "despescar" o curral, puxar as redes e espinhéis, momentos em que o bate-papo, a cantoria e a beberagem se estabelecem, não que isso seja depreciativo, mas é a natureza da atividade.

A permanência do cenário de trabalho é resultante da persistência das mesmas condições sociais de produção do caboclo-pescador, que se arrasta através da história do odivelense. Mucá[10], atual presidente da Colônia de Pescadores de São Caetano de Odivelas (Z-4), lembra sua história, iniciada na vila de Santa Maria da Barreta, município de São Caetano, e posteriormente na sede do município, o que confirma o repetitivo cenário em que o "drama" do pescador se desenrola:

Eu não tive oportunidade, devidamente meu pai ser só pescador, ganhando pouco, né, como é o pescador artesanal. Aqui, todo mundo ganha pouco, só pra sobrevivência mesmo: é um caranguejo, era um camarão, era um peixe, quer dizer, foi ficando difícil pra mim ir pra cidade (a sede do município) . Eu fiquei lá até a idade dos 13 anos. Com os 13 anos eu vim pra cá (a cidade de São Caetano de Odivelas), estudar, trabalhar, e foi todo tempo pesca... até hoje é pesca.

Mucá, ao ser indagado sobre sua "aprendizagem" na pesca, assegurou-me:

Eu aprendi com meu pai. E desde pequeno já VIM pescador. Desde da idade de 8 anos, 9 anos, meu pai já me levava pra Baixo[11], *uma montaria pequenina. Aí ele fazia assim, assoalhava o fundo da montaria, ai eu me deitava, até que ele ia lá. A gente saía às vezes 8 horas da noite, 10 horas da noite, conforme com a maré. Saída era conforme com a maré. A gente ia lá pra Baixo, ele dizia:*

-"Dorme um pouco aí". Quando é de manhã cedo, ele me chamava:

-"Pilota a canoa aí". Eu ia, pegava o remo e ia pilotando a canoa. Não tinha NEM força de remar, ele que puxava lá na frente com o outro remo, e eu que agüentava no piloto aqui pra canoa não fica todo doido. Aí jogava a tarrafa, puxava peixe. Desde essa idade foi trabalhando já com ele esse tipo de coisa. Então o pescador é assim, sofrido que só; eu digo sofrido porque é, né. Conheço, meu pai é desse tipo e coisa, sofrendo, pegando CHUVA que só. Hoje ele é aposentado aqui pela Colônia. Ganha apenas esse salário do Governo... é ruim que só.

Em estudo sobre os "tiradores" de caranguejo de São Caetano de Odivelas, Maneschy[12] afirma que

> O abandono dos estudos e a inserção no mundo do trabalho não constituem absolutamente decisões livremente tomadas. Resultam de um contexto social e econômico no qual o sucesso na escola, por membros de seu grupo social, é uma exceção. (...) de uma maneira geral, os tiradores de caranguejo seguem a profissão do pai. Possuem baixíssimos ou nenhum grau de escolarização, de modo que não dispõem de alternativas de sobrevivência afora as atividades haliêuticas, para as quais foram preparados quase sempre desde a infância.

Ainda segundo a autora, não existe rigor em ser ou pescador ou tirador de caranguejos, ou seja, não são categorias distintas, isto porque pescadores podem "tirar" caranguejos e tiradores podem "pescar", por mais que a última atividade ofereça mais baixo poder aquisitivo. De modo geral, são trabalhadores do mar e desempenham suas atividades no mesmo cenário socioeconomico e cultural, inseridos nessa condição por gerações.

As atividades pesqueiras, na economia do município, determinam um papel na produção, para o pescador, que quase sempre o coloca como classe subalterna, pois de um modo geral deixa um baixo rendimento para as comunidades: na beira do rio Mojuim, um caranguejo é comprado das mãos do tirador, pelo atravessador, a 25 centavos a unidade, o mesmo caranguejo que no outro extremo da cadeia é vendido por até dez vezes mais o preço inicial, nos restaurantes de Belém. Conversando com Seu Luci[13] sobre seu rendimento na pesca, afirmou:

Não, bem não ganho não, porque (RISOS) é pouco mesmo esse negócio, sabe como é, né! Tô ganhando é pouco . . . a produção não deixa muito . . . muito lucro, né.

E mesmo trabalhando sem hora certa, na "vontade" da natureza, conforme as marés, em condição, muitas vezes, de total insalubridade, Seu Luci considera que seu trabalho deve ser menos valorizado do que o do "marreteiro", do atravessador:

É, o marreteiro ganha, o marreteiro ganha mais do que a, o . . . o pescador, o lavrador, né!

(Guilherme: - E o senhor acha justo isso?)

É justo sim, ele ganhar mais, né. Ele mesmo . . . tem atravessador que ele mesmo vai vender o que ele compra da gente, né. Então vende lá fora, tem que ganhar mais, né.

Comendo as safras, no dizer do Seu Luci, pois na *pescaria tem o tempo de ganhar muito e tem o tempo de ganhar pouco*, o pescador odivelense parece assimilar uma ordem social já predeterminada que o coloca na periferia da sociedade de classes, ou seja, sua "participação" na produção é de absoluta subalternidade, condição que ele próprio não percebe; pelo contrário, considera "natural" essa predestinação. Questionado sobre o que achava da importância de seu trabalho, respondeu-me:

Eu acho que todo tempo é bom, né. Então é . . . não é, não é ruim. É ruim porque a gente tem que . . . que sofrer mesmo, né. Isso é da vida, né. Isso porque a gente esquece da, do tempo que a gente trabalha, da coisa que a gente passa na vida, né, dos tormentos. Acho que eu não me queixo da vida, de, de ruindade.

Se as condições de sobrevivência do caboclo-pescador odivelense são adversas, o mesmo não se pode falar da contagiante riqueza de suas festas e folguedos em face de tais condições, notadamente o Boi Tinga. Para Bruno de Menezes, que além de poeta foi um dos grandes estudiosos da cultura popular paraense no século XX, o "folclore" junino do Bumbá deveria ser classificado como teatro popular por ser

> Expressão de representação cênica do povo, primitivamente como "cerimonial especial", por ocasião das colheitas, chegou a divertimento coletivo, que o colonizador facultava à escravaria, aos trabalhadores assalariados. Esse "boi", como simples farsa, inculcaria um sentimento satírico, na sua nota de ironia rudimentar, aos duros serviços do eito. (. . .) no desenrolar da peça, o auto popular do Bumbá, como é conhecido no Pará, difere bastante da dança e enredo dramáticos (. . .) em outros Estados[14].

A despeito das adversidades do trabalho do caboclo-pescador, observa-se que as festas, como ação coletiva em São Caetano, são momentos de grande importância na comunidade, responsáveis pela aproximação dos moradores através da tradição festiva, seja os Bumbás, seja as festas dançantes de final de semana. Por outro lado, são também ação política porque liberam, em parte, o povo da opressão do cotidiano na brincadeira de rua do Boi, sendo que, por meio da "máscara", usada pelos brincantes, torna o homem subalterno (o caboclo) agente da sátira e "dono" da palavra, momento "contrário" ao seu penoso trabalho, por mais que, como veremos no capítulo 3, a festa pareça ser a "continuação" do trabalho em razão do tempo, que nos dois casos é muito mais da natureza, do costume, do que do relógio.

Lembra Seu Luci de sua adolescência, quando ainda morava nas cabeceiras do rio Mojuim, e sua conseqüente "iniciação festiva":

Estudava e tinha semana que ele (o pai) tirava nós pra trabalhar com ele, no roçado, capinar, cortar arroz, plantar, era assim, sempre trabalhando. Aí, depois, a gente fomos ficando rapaz, fomos tomando gosto da, da, da festa, que sempre teve a festa pelos interior (RISOS). A gente ia nas festas, nós era cinco irmãos, tudo solteiro. A gente já ia pras festas. Nesse tempo não tinha esse negócio de valise. Cobria a roupa com a folha da sororoca (RISOS), embrulhava, assim, era assim que era (RISOS). Já iam embora pras festas (. . .) naquele tempo não tinha negócio de . . . era só pau e corda, as festas, né! Aparelhagem era difícil (RISOS). Era negócio de flauta, de violino, era essa clarineta, né?! Nesse tempo a festa era assim . . . era só no pau e corda, no instrumento.

É da continuidade e complementaridade entre trabalho e festa que a cultura popular do Boi Tinga se forjou em São Caetano, características que, aliadas à heterogeneidade das manifestações dos Bumbás - em São Caetano além do Tinga, espécie de patriarca dos Bumbás, existem outros "Bois", como o Alce, a Zebra, o Dinossauro, o Bode Montês, o Mascote e, o tradicional desafeto do Tinga, o Faceiro -, imprimem o que de mais singular marca a cultura popular, não apenas no aspecto formal mas também no que há de contraditório nas concepções e valores veiculados por essa cultura.

A comicidade e o riso, dessa feita, vão mais além do prazer e da satisfação individual no momento da "brincadeira" do Boi. Não que não haja sentido nesse "puro" prazer, mas o que também faz parte nesse "jogo" é crer na comicidade não como algo dado gratuitamente e de maneira isolada, e sim tendo uma função social. O riso com uma significação social: este é o sentido de minha investigação do Boi Tinga como uma

"brincadeira", mas com a "seriedade" que consegue arrastar pelas ruas de São Caetano, no clímax da festa em noites do mês de junho, cerca de 2 mil pessoas, entre brincantes e "mutucas" do Boi (multidão não-brincante que acompanha o Tinga, em uma grande romaria), isso em uma cidade com população urbana de 6. 550 habitantes (censo 2000). Por sinal, essa multidão em maioria que vai para "mutucar" o Boi já é uma tradição, como lembra Seu Luci quando questionei se gostava de brincar no Tinga:

Nunca brinquei. Não, não, não. Não porque eu não fui acostumado mesmo. Não. Agora eu gosto, assim, de,de, que nem assim o pessoal diz, de mutucar, né?! Mutucar (RISOS) ... no Boi Tinga. É, apreciar ... tá no meio daquela turma, né. Mas, assim, o negócio da brincadeira nunca participei.

Por essa compreensão, o Boi Tinga pode ser visto como uma farsa[15], pois guarda da comédia o sentido de festa popular de uma "aldeia" ou comunidade (comédia, do grego *komodia*, palavra derivada de *kômos*, festim popular, ou de *kómas*, aldeia) da Antigüidade Clássica, com música e dança (na Antigüidade eram cantos fálicos em homenagem a Dionísio ou Baco), e sendo realizada em efeméride religiosa - quadra joanina (relativa aos festejos de São João) -, que se repete anualmente - quadra junina (relativa ao mês de junho). No caso da farsa grega, acontecia no final do Inverno e em louvor da Primavera. Nos dois casos, tanto na "farsa" do Tinga quanto na "farsa" helênica, ocorrem, todavia, as mesmas características quanto à participação, em que o povo, em procissão, entoa cânticos e dança por entre libações alcoólicas. Parece haver um quê de dionisíaco no Boi Tinga, quando a orquestra toca suas marchas e sambas e os brincantes e músicos sorvem suas bebidas, ao mesmo tempo em que fazem evoluções hilárias em seus passos. Da farsa propriamente, pode-se dizer que o Tinga guarda a ausência de um enredo, com a dependência para seu sucesso dos aspectos externos, porque há a inexistência do conflito dramático, isto é, não há a tradicional narrativa de Mãe Catirina e Pai Francisco como ocorre no clássico Bumba-meu-Boi ou no Boi-Bumbá do Norte. Não há a "comédia" (a narrativa) como se referem os mais antigos brincantes do Tinga. Seu Zé do Lode afirma que a princípio havia a "comédia" no Tinga, mas que desapareceu, permanecendo um Boi de rua, folião:

Aí, com mais uns dois anos que saiu, acharam que não prestava mais na rua a brincadeira com o Tinga, tinham que fazer de comédia. Aí jogaram pra comédia... e essa comédia desapareceu, o Tinga ficou.

Então toda a força "dramática" da brincadeira reside nas músicas entoadas e nas danças do Boi, do Pierrô, do Cabeçudo e dos Buchudos, e naquilo que marca singularmente essa manifestação: a multidão em romaria que acompanha a festa, realizando a *performatividade* inerente à farsa (a expressão do entorno), pois é o momento em

que, além de acompanhar o Boi, se pode também "falar" da vida alheia, se firmar novas amizades e afirmar as antigas, observar a "nova" moda que surge em roupas e cabelos, enfim, realiza-se a "dramatização" da cultura na representação que ocorre da vida cotidiana durante a festa, firmando-se e contraindo-se relações sociais, como a paquera e o namoro[16]:

Agora como muitos brincantes do Tinga, do pierrô, gostam de brincar no Tinga, porque é o seguinte (. . .) por causa das gatinhas. É, dizem que chama a atenção (RISOS). Nunca aconteceu comigo (RISOS), nunca aconteceu, mas, geralmente, eles dizem que chama a atenção das meninas. Geralmente tu vê, qualquer brincante chegar na mão de uma menina, fica beliscando, fica piscando, né? Aquela coisa, né? Tem aquelas máscaras de bicho. Aí elas ficam toda derretida (RISOS)[17].

Além desse fato, como elemento interno à manifestação, observa-se que a "máscara", e o conseqüente ocultamento do indivíduo - seja o pierrô, o cabeçudo, o buchudo ou os pernas do Boi -, garante a comicidade da forma, na "careta" que denuncia o automatismo dos hábitos adquiridos na sociedade: o riso dos brincantes flexibiliza a rigidez mecânica dos hábitos sociais. Riso aliado ao "pantagruelismo"[18] que vejo se fazer presente nas personagens da festa e que adquirem *anima*...

2. 2. Quando o Tinga sai...



Na Vigia, em Bragança,
Salinas e São Caetano,
o festejo é soberano
na quadra de São João;
e quem já pode passar
esta quadra em tais lugares,
tem saudades desses lares
onde o povo é folião[19].

O surgimento do Boi Tinga, como tantas outras manifestações da cultura popular, está envolto em dúvidas, em parte pendente no anonimato que finca raízes no passado do Boi. É certo que, ao menos, foram dois os seus criadores: Zeferino Chagas (Seu Lode) e Vitor Pinheiro (Seu Tito). É corrente em São Caetano que eles

trouxeram uma cabeça de boi do Marajó e decidiram "botar" um Boi-Bumbá na rua: "Para não serem reconhecidos na chegada à cidade, os pescadores resolveram colocar máscaras e improvisar um batuque. A surpresa agradou aos moradores, que prontamente aderiram ao 'boi mascarado'"[20]. Para além disso, o que há são versões. Diz o filho de Seu Zé do Lode, o Bau:

Quer dizer, o pessoal comenta que o Boi veio pronto de lá. Não veio. Eles trouxeram a cabeça, a cabeça veio de lá. Chegaram aqui, mandaram fazer. Voltaram pra pescar . . . vieram de lá o mês de junho, vieram já pra brincar no Boi. A história foi essa, o pessoal conta de outra maneira, né. Mas o que o meu pai conta é assim, né. É mais velho, tem mais . . . tem uns setenta e três anos já, eu acho que é essa a história, né!

Syntia Cristina[21] lembra que não apenas havia Seu Lode e Seu Tito na fundação do Tinga, mas que seu avô, Murilo Chagas, foi um dos participantes também, e lhe contou, antes de falecer (em 1995, aos 92 anos), uma outra versão da origem:

Da origem . . . apenas o que eu sei era, como eu citei antes, o que meu avô contava, né, que eles foram pra uma . . . que eles foram lá pro Marajó, eles pescavam juntos, né, os autores, os fundadores da, da, do Tinga . . . Então tinha um boi muito lindo . . . então era o, assim, o mais belo de todos eles. E um dia, parece, que não sei se mataram, né, ou ele morreu . . . então eles pediram pro dono do (fazendeiro) a cabeça do boi, entendeu? Aí eles enterraram, né, enterraram, depois de . . . um mês depois eles foram lá desenterraram e trouxeram. Mas eles já vieram com a idéia de lá, desde o primeiro dia de pôr o nome é . . . porque o boi se chamava, o . . . se chamava Tinga . . . o vivo. Eles puseram o nome como . . .

"Então vamos fazer uma brincadeira?"

Só que eles nunca pensavam que fosse dar tanto sucesso, fosse dar tanta vida, né. E fosse gerar, assim, ter uma geração de, de, cultural muito grande, muito . . . acho que eles nunca imaginavam, até . . . o meu avô morreu com oitenta, noventa e dois anos, ele tava lúcido, ele sempre dizia: queria ver um dia o Tinga ser falado no mundo todo. Eu disse:

"Vô, só que eu vou lhe contar: o Tinga já é falado no mundo todo. O senhor tá vendo essas pessoas aqui?", por sinal tinha uns gringos lá, "esse aqui tão contando a história dele, eles estão levando pro mundo. Só que de uma maneira que nós não podemos explorar isso. A verdade é que nós estamos sendo explorados, de uma maneira diferente. Mas também é bom, porque você tem uma expectativa cultural muito boa."

Ele disse:

"É, minha filha, o que me dá vida é isso, é emoção!"

E ele chorava toda vez que o Tinga ia tocar na porta da casa dele, né. Ele nunca teve essa obsessão de querer o Tinga, né, tomar

posse do Tinga. Não, ele sempre queria ver o Tinga vivo, até o fim dos dias dele. Então a história . . . depois disso eles vieram, né, foram buscar, deram pra um senhor, o Seu Dos Reis, né, fizeram, o Seu Dos Reis aprontou, levaram a . . . o Marítimo, o Clube Marítimo, né, foi através dos associados do Marítimo, né, que também ajudaram a montar a . . . é, a vestimenta e tudo. Então foi que . . . o que eu sei é que antes do Boi Tinga já tinha o Faceiro. Eles tinha aí uma brincadeira que era o Seu Bené Careta, por sinal também já é falecido, que também já tinha uma brincadeira do Boi Tinga, né, do Faceiro. O Faceiro é mais antigo. Mas o que deu vida mesmo pro Boi de Máscara, que hoje ele chama de Boi de Máscara, mas que lá fora tudo é Boi Tinga, passou a marron, preto, roxo, não tem cor, não tem finalidade pra eles, é o Tinga. Passou a Boi de Máscaras é Tinga. Não tem . . . nós temos que explicar da . . . da onde veio e como veio, né. Então, foi aí que . . . o que eu sei é mais ou menos isso.

Na versão de Syntia, o Tinga não tem a primazia da origem, uma vez que o Faceiro surgiu primeiro, fato esse que não tem a concordância de Seu Zé do Lode, que diz que o Faceiro só surgiu dois anos após o Tinga aparecer, ou seja, em 1939, por iniciativa do presidente do Clube Progresso, então o clube opositor ao Marítimo, este o clube que apadrinhou o Boi. Além disso, a história de Syntia se confunde um pouco com a narrativa tradicional do Bumba-meu-Boi ou Boi-Bumbá, havendo a presença do "boi muito lindo", o boi mais belo do fazendeiro, talvez, por isso, cobiçado, por Catirina e . . . pelos pescadores. Também, entre a versão de Seu Zé do Lode e a de seu filho Bau, há uma contradição, pois o primeiro alega que o Tinga já veio "pronto" do Marajó, enquanto o filho refuta essa versão, invocando, inclusive, a versão do pai. Da mesma maneira que Seu Zé do Lode, Seu Silvano dizia que o Tinga foi feito no Marajó, dançando primeiramente lá e depois em São Caetano:

E eles acharam de fazer um Boi, lá . . . assim eles contam, né, lá, os, os, os donos diziam . . . acharam de fazer um boi:

"Vamo fazer um boizinho aqui. Vamo brincar aqui?"

"Vumbora."

Já veio com esse nome de lá. Aí brincaram lá Santo Antônio . . . Santo Antônio brincaram lá. Quando foi pro São João eles trouxeram já ele pra cá.

As versões, antes de serem contrárias e quererem a verdade, parecem trazer à tona a não-unanimidade que é marca do popular, versões que dependem da mais ampla ou restrita experiência que se possa ter tido com a história e trajetória da manifestação popular.

Seja qual for a origem do Tinga, o folheto de Apolinário de Souza, de 1931, já apontava a grande repercussão

que os festejos juninos tinham na comunidade odivelense: "o festejo é soberano/na quadra de São João". E isso seis anos antes do aparecimento do Tinga. Seu Silvano era mais categórico, por seus longos anos de vivência com os Bois, ao afirmar que, antes do Tinga, já havia um outro Boi-Bumbá em São Caetano:

O primeiro bicho, a primeira brincadeira que saiu aqui em São Caetano, foi um Boi por nome Ribanceira, e eu... ih, muito antes, eu era novinho. Eu devia ter o quê? Uns tre... uns 14 anos... ainda não tocava, ainda não... uns 13 anos, por aí assim. Veio um senhor para... ele era daqui de São Caetano. Ele foi embora pra fora e... que quando ele veio, ele surgiu-se já com esse Boi aqui, né? É, por nome Ribanceira, eu ainda sei até... a música dele. Era assim:



"Meu boi urrou na campina
Meu boi urrou no curral
Meu boi urrou na campina
Na ribanceira do mar".

É, foi a primeira música dele... era assim, era só cantada. O nome dele era Paranga (...) Ele mesmo cantava, ele mesmo batia a viola, e os outros batiam tambor, batiam umas... umas tabinhas que batiam pac, pac, pac, pac (RISOS). Era engraçado.

Considerando-se o provável primeiro aparecimento de um Boi-Bumbá em São Caetano, segundo Seu Silvano, em 1932, o Ribanceira, é de se confirmar o que Apolinário de Souza já dizia em seu folheto de 1931, que a folia junina tinha grande importância desde aquele tempo na comunidade. E essa importância vem bem marcada em uma palavra: tradição, continuação. Esta, entendida, à primeira vista, como memória e transmissão não-escrita de conhecimentos e práticas de uma comunidade através de gerações, é facilmente perceptível no discurso dos brincantes. Anilson Santa Rosa[22], questionado sobre as razões de brincar no Tinga, respondeu:

Porque é uma tradição que atrai muita gente... atrai muita gente e... atrai muita gente assim e eu gosto, eu gosto de dançar.

No discurso de Anilson, percebe-se que o Tinga e os Bois de Máscaras são uma prática disseminada na comunidade, poderíamos dizer que já em uma terceira geração, daí a tradição. Porque o discurso dos herdeiros mais "diretos" do Tinga, bem como o do Anilson, vem marcado com a voz em primeira pessoa, mas que remete a um outro como agente[23] (narrador homodiegético), uma maneira de se eximir de ações e conseqüências mais diretas de um ato, ou mesmo remeter a ação à coletividade, dando um caráter comunitário à manifestação. Assim é que os netos dos fundadores do Boi utilizam certas expressões que ratificam a tradição, ao serem indagados por mim quanto à origem do Tinga:

a) Bau: "o pessoal comenta", "eles trouxeram", "o pessoal conta de outra maneira, mas o que meu pai conta é assim", "eu acho que é essa a história";

b) Syntia Cristina: "apenas o que eu sei era o que meu avô contava", "eles pescavam juntos", "o que eu sei é mais ou menos isso".

Todos esses elementos dêiticos que marcam imprecisões nos discursos ("apenas", "mais ou menos", "assim", "acho", "eles", "o pessoal", "pescavam", só para exemplificar), relacionados tanto ao enunciado (tempo passado ou presente) quanto ao falante (modalizadores), são aspectos indiciais, na linguagem, de que uma tradição do Boi Tinga já está estabelecida, construída em uma tensão e contradição de EU *vs.* ELES/O OUTRO e de PRESENTE *vs*. PASSADO, o que garante que a "simples" narrativa se transforme em discurso. Tradição que pode se dar em um tempo contemporâneo ao nascimento do Boi, uma vez que Seu Silvano Garça também acusa uma imprecisão em seu discurso, que remete a um passado que se "presentifica" pela tradição: *E eles acharam de fazer um boi, assim eles contam, né, os donos diziam.* E que finalmente se cristaliza no discurso de Fernanda[24], ao ser perguntada sobre o que era a "cara" de São Caetano:

A gente costuma falar, eu costumo falar, assim, que a referência de São Caetano é o caranguejo. É, e também caranguejo GORDO, do Tinga, né. Por causa da manifestação folclórica maior de São Caetano que são os Bois de Máscaras, que principalmente é conhecido como Boi Tinga, né. Aqui em São Caetano, então, como característica principal de São Caetano é o caranguejo e o Boi, aqui... É cultura mesmo, né, o caranguejo, além de ser nossa principal fonte de renda. E o Tinga é tudo o que eu falei, nossa maior manifestação folclórica. E TÁ EM ASCENSÃO, as crianças tão crescendo e já tão ritmando, né. Escutam o batuque do Tinga, tão pulando, já vão crescendo com aquela coisa assim, de dançar, de pular, de fazer o Boi, sabe? É uma coisa que, assim, pra explicar mesmo como vem, como surge... não dá.

Os fragmentos de memória dos discursos apontam para uma provável influência de Bumba-meu-Boi[25], como fica explícito em Seu Silvano Garça, que diz que o primeiro Boi foi o Ribanceira, "trazido" (do Maranhão?) por Seu Paranga, e que era caracterizado pela presença de umas "tabinhas" (sotaque de matraca do Bumba-meu-Boi maranhense?). Inclusive, em Parintins, as matracas do Garantido e do Caprichoso recebem o nome de tabinhas, e lá é reconhecida a influência maranhense. Seja como for, os brincantes do Tinga criaram um estilo de Boi-Bumbá, talvez uma variação que é chamada de Boi de Máscaras, que se solidificou na tradição odivelense e, quiçá, atualmente como uma tradição paraense e amazônica, mesmo que isto seja implementado pela presença cada vez mais marcante da indústria cultural, numa aproximação ao que Hobsbawm intitula de "tradição inventada" (veremos melhor no capítulo 3). E Syntia Cristina resume tão bem esse fenômeno: *Passou a Boi de Máscara é Tinga... não tem.*

Se o passado do Boi de Máscaras é confuso e contraditório quando o Tinga saiu nos primeiros anos, como era

a brincadeira? , o presente é bem nítido, e nada melhor para se perceber essa tradição do que descrever um dia de festa. Antes, porém, é necessário que se conheça alguns elementos vitais para que o Boi "saia", assim discriminados:

1. **Bandeirista** - são os foliões do boi de máscaras que agitam bandeiras multicoloridas (em média com seis cores, a saber: preto, amarelo, verde, vermelho, branco, azul) no início e durante a festa na rua, anunciando a brincadeira (Ver Figuras 6 e 7).

2. **Boi Faceiro** - é o tradicional adversário do Boi Tinga. Para uns surgiu antes do Tinga (antes de 1937), para outros depois, não se sabendo com exatidão a sua origem. O certo é que da década de 40 até o início dos anos 90 o Faceiro não "saiu" para brincar, voltando somente por iniciativa do grupo teatral Art da Terra, formado por jovens da cidade. Difere do Tinga por sua cor marron e também por estar ligado em sua origem ao Clube Progresso, enquanto o Tinga teve suas raízes no Clube Marítimo.

3. **Boi de Máscaras/Folclore/Bicho/Brincadeira** - é a designação genérica para os diversos Bois-Bumbás de São Caetano de Odivelas, não só o Tinga e o Faceiro, mas os vários outros, como a Zebra, o Caribu, o Alce, o Dinossauro, o Bode Montês, o Mascote. Segundo Castilho (op. cit.), a designação "Boi de Máscaras" foi dada pelos técnicos do MOBRAL - Movimento Brasileiro de Alfabetização, na década de 70. Contrariamente ao tradicional Boi-Bumbá ou o Bumba-meu-Boi, o Boi de Máscaras não apresenta a "comédia", ou seja, a narrativa de Mãe Catirina e Pai Francisco, sendo que o motivo principal da manifestação é o carnaval ou folia de rua em que os brincantes - cabeçudo, pierrô, buchudo - dançam em torno do Boi, ao som de sambas e marchas tocadas por uma orquestra de metais e percussão. Antes da brincadeira, o responsável pelo Boi vai "cartiar", isto é, fazer o levantamento de quem vai querer que o Boi dance na porta de sua casa, arrecadando, nesse momento ou durante a apresentação, de 5 a 10 reais, que é o dinheiro que pagará os músicos; o dono da casa pode, também, dar alguma bebida para os brincantes, por ocasião da apresentação. Depois que o responsável "cartia" é que se prepara o trajeto que o Boi vai seguir à noite. O Boi de Máscaras tem a singularidade de apresentar dois tripas, ou pernas do Boi, que dançam embaixo da armação de talas, ripas e veludo, havendo sempre a substituição dos pares durante as apresentações, pares que variam de três a cinco por noite. "Boi de duas pernas não é Boi, é galinha", dizem os odivelenses; ou segundo um brincante mais irônico: "o nosso boi tem quatro *colhões*". Lembra uma longínqua relação com o "carnaval táurico" de Castilla (Espanha). Alguns brincantes se referem aos Bois como folclore, num sentido mais para o produto (a manifestação, a forma) do

que para o processo (a cultura). Essas referências a folclore e Boi de Máscaras por vezes são trocadas por "bicho" e "brincadeira" (Ver Figuras 22 e 23).

4. **Boi Tinga** - é o mais famoso Boi de Máscaras de São Caetano de Odivelas. Por mais que tenha sua origem envolta em dúvidas, é certo que foi criado por pelo menos dois pescadores, Seu Lode e Seu Tito, quando tiveram a idéia de "colocar" um Boi na rua na quadra junina de 1937, em São Caetano, isto quando ainda se encontravam pescando na região costeira da ilha de Marajó. Desta ilha, por ser grande produtora de bovinos e bubalinos, trouxeram a cabeça que até hoje se encontra no Tinga. O nome Tinga ("branco", em tupi-guarani) contrasta com a cor do Boi, todo revestido de veludo preto com uma fita verde-amarela no pescoço, que lembra as cores do clube que a princípio apadrinhou o Boi, o Marítimo. Em razão de seu longo tempo de existência ininterrupta, tornou-se o mais tradicional Boi de Máscaras de São Caetano, fazendo "escola", com seu estilo, para os demais Bois, inclusive Bois que surgiram em Belém, criados por imigrantes odivelenses, como o Boi Veludinho, do bairro do Guamá. Por isso, Boi de Máscaras e Boi Tinga se confundem, acabam sendo sinônimos (Ver Figuras 10, 11 e 26).

5. **Brincante** - é todo aquele indivíduo que participa diretamente da "brincadeira" do Boi, fantasiado e assumindo o papel de uma das personagens tradicionais: perna ou tripa do Boi, pierrô, cabeçudo, buchudo.

6. **Buchudo** - é o brincante que se veste a seu modo, não tendo rigor na elaboração de sua fantasia. Em geral, é toda aquela personagem do boi de máscaras que não se enquadra no modelo do pierrô ou do cabeçudo, por mais que utilize uma máscara, mas que não é a mesma do pierrô. Normalmente é participante de grupo de jovens que acorrem em última hora para entrar na brincadeira, por isso que os buchudos costumam dançar em grupo. Lembra um pouco a figura do Cazumbá do Bumba-meu-Boi maranhense. (Ver Figura 20).

7. **Cabeçudo/Cabeção** - é o brincante que participa da festa "embaixo" de uma grande cabeça, em formato humano, feita de talas e envolta em papel-marchê (o papel de saco de cimento é o melhor para confeccionar), e que é desproporcinal ao restante do corpo, o que confere à personagem um aspecto grotesco. Da cabeça, sai um paletó e as pernas, não havendo quadril na personagem; os braços ficam pendentes da cabeça e na evolução do bailado giram como se estivessem desconexos ao corpo. O brincante do cabeçudo tem grande resistência

física, pois da cintura para cima todo seu corpo fica dentro do cabeção, e suas mãos ficam para trás segurando o cabeção para que não fique batendo contra a cabeça com os movimentos da dança, o que as deixa imóveis. Há um único orifício, mínimo, entre os olhos e o nariz da personagem por onde o brincante olha e respira. Dada a dificuldade de visibilidade e locomoção dos cabeçudos, normalmente esses brincantes se mantêm mais afastados do boi, em grupos, para que não sofram investidas mais violentas em um momento em que estejam distraídos (Ver Figuras 18, 19,28, 31 e 32).

8. **Cavalinho** - é uma personagem nem sempre presente na brincadeira e que lembra os vaqueiros do Bumba-meu-Boi. Sua função é instigar o Boi, deixando-o "brabo" para que avance sobre os outros brincantes e a multidão. O mais famoso cavalinho do Boi Tinga é o Catrúcio (Ver Figura 15).

9. **Comédia** - para os mais antigos brincantes é o formato tradicional do Boi-Bumbá ou do Bumba-meu-Boi, isto é, com a narrativa de Catirina e Pai Francisco, e que foi abandonado, com o tempo, pelos Bois de Máscaras de São Caetano quando gradativamente se tornaram folia de rua.

10. **Marcha/Samba** - são os dois estilos musicais do Boi de Máscaras. Segundo o maestro Silvano Garça, o Seu Silvano, "o samba é pra dançar e a marcha é pra andar", ou seja, o samba é tocado quando o Boi dança na frente das residências, enquanto a marcha marca a retirada e a chegada do Boi nelas. Para o Professor Leonardo Coelho de Souza, da Escola de Música da Universidade Federal do Pará, a marcha é uma composição métrica de origem européia, marcada pelo primeiro tempo sempre forte, sendo que no caso das músicas do Boi de Máscaras o compasso é binário[26]. Essa repetição constante do padrão métrico na marcha recebe o nome de ostinato. Melodicamente, as músicas de marcha do Boi se apresentam pouco maior que uma oitava, consistindo assim em uma tessitura mediana, o que implica variações, entre graves e agudos, pouco extensas, aproximando-se da característica própria da "fala" em situação normal, que é manter-se na altura média. Provavelmente isso ocorre para que as músicas possam ser tocadas mais facilmente, por músicos que não têm uma formação mais acadêmica. Ocorre, ainda, na marcha a presença de síncopa, que é o transbordamento rítmico do 1º tempo forte para o 2º tempo fraco do compasso binário. De qualquer modo, a marcha, com seu ritmo mais acelerado, repetitivo e tempo bem acentuado, tem a função de marcar o início e o final da dança do Boi em cada local de apresentação e marca, também, o deslocamento dos brincantes de um local a outro. O mesmo não ocorre com o samba, que é a música tocada nas "paradas" do Boi, quando este se apresenta em

frente das residências e locais previamente "cartiados". É o momento em que os brincantes dançam, sozinhos ou em grupos, e por isso a música é mais "balançada", lembrando o *swing* da música *pop*. Isso é decorrente da construção rítmica do samba do Boi de Máscaras, totalmente em síncopas, diferindo do samba tradicional porque este último não tem a semicolcheia, estando o samba do Boi mais próximo ao chorinho. Para ser mais preciso, segundo Leonardo Souza, o samba do Boi estaria a meio caminho da modinha (mais lenta e lírica, isto é, para ser cantada) e do lundu (mais ritmado e, por isso, mais "dançável"). Inclusive, para Souza, o que favorece a dança neste ritmo é a presença constante do transbordamento rítmico (síncopa) e da repetição da célula métrica (ostinato). Talvez por sua procedência afro-brasileira, o samba esteja mais ligado ao momento da festa e da dança, "contrariamente" a uma "seriedade" e sisudez da marcha européia, responsável por uma evolução mais "militarizada", lembrando o movimento de deslocamento de uma "tropa" (daí o sentido do termo "batalhão" para o conjunto de brincantes do bumba-meu-boi maranhense?). (Ver Figura 13, 33 e 34).

11. **Mascarado/Máscara** - designação do brincante que utiliza uma máscara para cobrir o rosto durante a apresentação, notadamente o pierrô, por mais que o buchudo já comece assim a ser também designado. Por sinal, a máscara é um dos elementos primordiais da brincadeira, pois garante o anonimato dos brincantes e a conseqüente possibilidade de transgressão que a festa proporciona, isto pelo jogo de velamento/desvelamento da identidade do mascarado. O nariz pontiagudo, grande e voltado para cima na máscara do pierrô, contrasta com a boca e os olhos pequenos, o que possibilita o tom jocoso e grotesco da máscara. É feita, em geral, de papel-machê a partir de um molde de barro, utilizando-se goma de tapioca, papelão, jornal e tinta a óleo.

12. **Mutuca** - é o participante da multidão não-brincante que acompanha o Boi, por horas, pelas ruas da cidade. Parece ser esta multidão o principal sentido da brincadeira enquanto folia de rua, pois não existe uma mera audiência, funcionando este acompanhamento como uma iniciação, principalmente dos mais novos, para que futuramente estejam como brincantes na festa. Por sinal, é notável a quantidade de jovens e crianças que acorrem, a cada ano, para acompanhar o Boi, às vezes vestidos de pierrô, ou "ensaiando" passos como tripas em um boi "imaginário" (ou seria imaginado?), ou simplesmente caminhando ao largo da festa. Por outro lado, mutucar é um momento comunitário por natureza, pois além de se assistir ao boi se reservam espaços para o namoro, o reencontro de amigos, a afirmação de novas amizades, a fofoca. O termo "mutucar" provém da ação da "mutuca", que é a referência do caboclo a todo inseto que vive parasitariamente em torno do gado ou mesmo picando o homem (Ver Figura 14, 29 e 30).

13. **Orquestra** - a marca característica da música do Boi de Máscaras é a orquestra, composta, em geral, por percussão (tambores rústicos ou curimbós e afoxés) e metais (trombone, trompete, piston, saxofone), e eventualmente cordas (banjo). A singularidade musical dessa manifestação, ou seja, a mistura de elementos ou instrumentos eruditos com outros de uma tradição mais popular, confere uma riqueza de timbres às músicas, sendo que o saxofone, tocado pelo Seu Maxico (Seu Maximiano, o sucessor mais direto de Seu Silvano), é o principal responsável pela melodia, enquanto os demais instrumentos respondem pela harmonia (os outros metais) e pelo ritmo (a percussão). É importante também dizer que boa parte das músicas dos Bois está registrada em partituras em razão de a maioria dos músicos dos metais pertencerem às duas mais antigas bandas de músicas da cidade e do Estado do Pará, a Rodrigues dos Santos, fundada em 1881, e a Milícia Odivelense, fundada em 1904. Este fato nos mostra o porquê de a música e de as orquestras estarem tão visceralmente presentes na cultura local, de um modo que mesmo nas manifestações mais populares o clássico e o erudito das bandas estão presentes (Ver Figuras 8, 9, 24 e 25).

14. **Palhaço** - é outra designação corrente dada ao pierrô, provavelmente por se caracterizarem por uma vestimenta multicolorida e por fazerem gaiatices para o público que assiste à festa.

15. **Perna do boi/Tripa do boi** - é o brincante que dança embaixo do Boi. No Boi de Máscaras são dois, que ficam em média 5 minutos dançando, sendo substituídos por outro par. Isso é devido ao intenso movimento que fazem com o Boi e mesmo ao peso e tamanho dele. Segundo Lucival Zeferino, o Bau, não pode haver mais de três tripas senão esfria a brincadeira: levaria muito tempo para que um par se repetisse. Para ele, o interessante do Boi está no movimento de perna dos tripas, uma sincronia criada de improviso, por mais que, com o tempo, cada par se junte naturalmente, conforme a afinidade, o que garante uma evolução melhor do Boi: "quando vê, pega um duro, já não vai fazer coisa boa não", diz o Bau, que é perna do Boi há anos. Durante a brincadeira, o parceiro da frente é quem conduz o jogo de pernas e rodopios do Boi, mesmo tendo a dificuldade de um campo de visão que só permite olhar para baixo, para o chão, e que não chega a dois metros adiante, devido à única abertura por onde se tem a visão do entorno ser abaixo do pescoço do Boi e ter um espaço limitado. O vestuário desse brincante é todo preto, composto de sapato tipo tênis, meião que cobre até a altura do joelho, calça de moleton e uma camiseta sem mangas. É notável a diferença em relação aos Bois de Parintins: enquanto nestes o movimento de cabeça e do corpo do Boi é mais significativo, inclusive dobrando-se levemente ao meio, no Boi de Máscaras o bailado das pernas é que tem maior importância, para onde

convergem os olhares do público; é um bailado próximo ao movimento humano, isso em um ser figurativamente animal, o Boi, daí a jocosidade da brincadeira (Ver Figura 12).

16. **Pierrô/Pirrô/Pirru** - juntamente com o cabeçudo e Boi, é uma das personagens centrais da brincadeira. Não se sabe ao certo a origem de sua designação, por mais que guarde semelhança, na indumentária extravagante, com a clássica figura da comédia italiana: largo macacão de cetim, com listras coloridas, além de pano de costas que, em geral, é uma toalha estampada cobrindo a cabeça e se espraiando pelos ombros; um capacete em estilo mourisco, feito de talas de madeira, papel jornal e celofane; por fim, a clássica máscara com um enorme nariz. Para o professor e filósofo Benedito Nunes, esta semelhança é algo comum, uma vez que a figura do Arlequim da *commedia dell'arte* foi e é muito recorrente nas manifestações populares, dada a natureza e finalidade desse tipo de teatro. Em todo caso, vale registrar que Henry Walter Bates, em seu livro *O naturalista no rio Amazonas*, já se referia a um baile de máscaras no interior da Amazônia, mais precisamente da cidade de Santarém, em 1851. No início da brincadeira do Boi, os pierrôs acorrem em pequeno número, em média dez ou pouco mais. Mas no decorrer da festa, a cada esquina em que o Boi passa, vão se integrando, tanto é que no clímax podem ser perto de uma centena, entre adultos e crianças. Esta é a razão de o sucesso da brincadeira ser medido pela quantidade de pierrôs presentes em cada noite de apresentação. Na evolução da brincadeira, dançam sozinhos ou em pequenos grupos, como se fosse uma ciranda; instigam o Boi para que fique brabo; "mexem" com a multidão, emitindo sons incompreensíveis, quase grunhidos, que reforçam, junto com a máscara, o ocultamento da identidade do brincante, por mais que, freqüentemente, tenham que tirar a máscara para melhor respirar. Por longo tempo, ser pierrô era privilégio unicamente dos homens, assim como brincar no Boi, por ser uma atividade muito violenta e de grande resistência física. Na última década, as mulheres cada vez mais participam. Garantidas pelo anonimato da fantasia, impedem certos gracejos dos homens, mesmo porque costumam brincar acompanhadas de outras mulheres. Muitas vezes, a certeza da continuidade da brincadeira em uma noite é decorrente da presença das mulheres por causa do fato de os homens logo se embriagarem e saírem cedo da festa. Pela variação fonológica, o pierrô também é chamado de "pirrô" ou "pirru" pelo povo (Ver Figuras 16, 17 e 27).

E qual a dinâmica desses elementos do Boi? Primeiro, vejamos o seguinte: afora os meses de junho, julho e dezembro, São Caetano é um misto de trabalho na pesca com a tranqüilidade diária de uma cidade interiorana, refletida no pouco movimento de seu comércio e ruas, quebrado pelo alarido de estudantes indo às escolas nos princípios de manhãs e tardes, ou ainda pelo sistema sonoro de publicidade, ali conhecido como "boca-de-

ferro" (em razão de os alto-falantes de ferro ficarem pendurados nos postes). A feira matinal, na principal rua da cidade, também é responsável pelo movimento um pouco mais intenso. Para além disso, o que há são horas modorrentas após o almoço, a pausa da sesta, ou as noites de céu estrelado e sono profundo - dorme-se com as galinhas na cidade -, que desperta com o barulho dos "popopôs" na aurora: são os barcos a motor dos pescadores que chegam trazendo o pescado colhido nas redes ou nos currais logo no início da preamar. Mas a cidade também desperta de seu sono diário mal começa o mês de junho: é o tempo do Tinga. *É o Tinga ! Égua, em São Caetano não tem pro Tinga. Olha, pode sair o Boi melhor aqui, fora o Tinga. Mas tando o Tinga e tando o outro Boi, os mascarados vão tudo pro Tinga,* faz questão de frisar o Anilson. Mesmo havendo o Festival Junino, em junho também, o Festival de Verão, nas férias escolares de julho, e o Festival do Caranguejo, em dezembro, o evento que mais traz a iniciativa e a participação popular é a quadra junina em que o Tinga se apresenta, quase sempre aos finais de semana, estando desde a sexta-feira nas ruas. Os demais eventos são promovidos ou pela Igreja, no caso do primeiro, ou pela Prefeitura, no caso dos outros dois festivais. E nem bem começa junho, ainda em fins de maio, o silêncio dos fins de tarde da cidade é quebrado pelo ensaio dos músicos do Tinga. Destoante com o cotidiano dos meses anteriores, de janeiro a meados de maio, período de chuvas e, por conseqüência, de convívio mais doméstico, o Tinga chega como o início de uma convulsão cultural, de maior convívio coletivo, com festas em quadras, sedes e nas ruas, pois a partir de junho o período chuvoso se ameniza e as atividades "externas" são mais constantes, como que anunciando o verão amazônico. No primeiro final de semana de junho, "o pau tora", como diz o caboclo, ou seja, começa o burburinho. Lá pelas três horas da tarde, os músicos começam a chegar na casa de Seu Zé do Lode, afinam instrumentos, ensaiam a melodia e a harmonia e aquecem a garganta com alguma bebida mais forte. Começam, então, a chegar os primeiros brincantes, ainda meio tímidos. Os bandeiristas vão à frente da casa e agitam as bandeiras. As crianças são as primeiras a chegar, e logo depois, aos poucos, os pierrôs. A respeito dessa movimentação e de sua relação com os brincantes, diz Seu Zé do Lode:

É eu que decido tudo, eu faço tudo. Então, se um brincante vem brincar . . . que eles num vêm pedir pra brincar, eles chegam brincando mesmo . . . mas se num momento chegar, eu ver ELE querendo brigar, eu vou lá:

- "Olha rapaz, o que é que tá pegando contigo?"

- "Ah, e foi . . . "

"Então olha, te digo: tu num tem prego no Tinga. Então ou tu brinca direito ou tu sai!"

Graças a Deus, num é com orgulho, num é (querer) aparecer, eu falo com eles, eles me obedecem.



Mesmo mantendo a autoridade de "responsável pelo Tinga", como gosta de ser considerado, Seu Zé não determina em absoluto quem pode ou não pode brincar, somente quando o brincante quer "estragar" o brilho da festa. Tem a autoridade de começar e finalizar a festa, dar a direção a ser seguida pelo Boi, mas efetivamente só ocorre a saída do Tinga quando o público brincante se faz presente. Tanto é que para o Bau o pouco recurso ou falta de apoio da Prefeitura faz com que cada vez mais a brincadeira dependa do público; afinal, o atraso já costumeiro para o início da festa é em função de não haver fantasias que pertençam propriamente ao Tinga - as poucas que há, quando emprestadas, por vezes são furtadas ao final das apresentações -, ficando-se na expectativa de que os pierrores apareçam para o começo:

Eu vou comprar tantos pirrores, isso, quer dizer, a gente não dependia de brincante, a gente tinha o nosso material, quer dizer, a gente tinha aquele material, por exemplo, se a gente quisesse sair quatro horas da tarde, quatro horas a gente saía. Não ficava esperando. Hoje não, se a gente quiser sair quatro horas a gente tem que marcar pra três horas e ninguém aparece. A gente vai sair seis horas da tarde . . . aí, quer dizer, nesse, nesse intervalo aí a gente perde muita coisa. A gente em vez de arrecadar pra pagar o músico não arrecada, porque o tempo é pouco. Não dá, não dá pra pagar ninguém. Aí, quer dizer, se a Prefeitura desse um apoio como todo mundo espera que ela um dia dê, que é difícil, mas eu espero que eles ponham a mão na cabeça, lá na consciência, e dêem o apoio não pro Tinga, pros outros grupos também . . . porque é ruim, é chato demais. Olha, o mês de junho eles deram 500 reais; o que é 500 reais pra safra toda do Tinga? AJUDAR, é, ajuda, mas não é lá essas coisas não!

Parece haver um descompasso entre as preocupações financeiras e organizativas dos responsáveis pelo Boi e o grande público que espontaneamente[27] faz a brincadeira. Porque diz Seu Zé do Lode de um lado:

Já está tudo ok, já. Tanto que daqui pra frente nós vamos organizar uma diretoria. Só que eu tenho medo de organizar uma diretoria porque . . . não é desfazendo da juventude, mas a juventude, hoje em dia, são poucos aqueles que pensam bem. A maioria da juventude é pra desfazer o que está feito. Eu acho que se fosse, o Tinga fosse um, assim, uma sociedade, já teria levado falência também. É porque é só eu que sou mesmo, se eu achar que devo: "Olha, coloca ele na rua!" Num tenho apoio de nada, só da Prefeitura. Nenhum brincante (chega) e diz:

- "Olha, taqui um prego pra meter no Tinga!"

E do outro lado existem brincantes, como o Anilson Santa Rosa, que desde os 15 anos sai no Boi. Hoje, aos 21 anos, responde sem titubear porque gosta de brincar no cabeçudo:

Por que eu gosto? Não, como eu falei, né, é uma diversão que atrai muito a gente, nós, assim, moleque de 16, 17 anos, né, atrai muito, a gente gosta de brincar, sabe? É uma brincadeira que, que . . . num sei NEM explicar assim. É uma brincadeira que atrai

muita gente, muita gente mesmo. Gente de fora, que chega, né: - "Olha o cabeçudo!" Tem gente que ainda nem viu a brincadeira, né, se atrai: - "Olha o cabeçudo, olha os palhaços, olha o Boi! Olha como o Boi dança!" É isso.

E complementa quando indagado sobre qual o futuro que reserva, em sua vida, para a brincadeira, mesmo a despeito de não ganhar nada além do prazer de brincar no Boi:

Não, vai continuar, a tradição vai continuar sim. Não vai acabar. Se depender de mim não vai acabar (RISOS). Não vai acabar. Porque é a tradição, é a tradição de todo o mês de junho aqui em São Caetano, vai até mês de julho, né. Até dezembro quando é o Festival do Caranguejo. Sabe, vem gente de fora e pede o Tinga para brincar lá no bosque. A gente brinca lá. Mandam chamar a gente que é perna (do Boi). Só que a gente não somo pago, não é isso, não somo pago. O que eu ganhei mesmo foi só uma entrada da Farra do Boi[28]. Porque eu vou pela minha própria vontade. Eu chego lá:

- "Poxa, Bau, tem vaga pra brincar aí?"

- "Tem. "

Mas pagar assim eles não pagam não. É minha própria vontade mesmo que eu vou, porque eu gosto. Eu gosto muito.

Não se apercebem os brincantes e os responsáveis pelo Boi que há uma interdependência entre eles e não uma contrariedade entre os mais velhos e a juventude, como pode sugerir o discurso de Seu Zé do Lode ou do Bau. Lembra a Fernanda, quando perguntei sobre a ausência dos jovens certo tempo atrás, quando a brincadeira ficou "meio esquecida":

Ficou, até porque é aquela coisa, assim. É, ficou só o Tinga, né. Então as pessoas que organizaram o Tinga é como se monopolizou a coisa, né. Só um é como se perdeu a graça. Agora não, são vários Bois, não é uma rivalidade, mas há uma interdependência, de um e de outro, né. Quer dizer, que um sai melhor do que o outro, então vai tendo uma disputa, entendeu, um quer fazer melhor do que o outro. Então com isso, a juventude ela procura fazer melhor, né, mas não que um goste mais de um que de outro. E sai um Boi na rua o povo tá lá, sabe?

(Guilherme: Independente de qual for o Boi?)

Independente, se bem que... QUE O TINGA, né. Como eu já falei, ele, com certeza, põe o povão mesmo. Tanto pra dançar como pra olhar (RISOS).

Antes de um conflito, o que aparenta ocorrer é a preocupação dos responsáveis pelo Boi - a família de Seu Zé do Lode - em não descaracterizá-lo com o "novidadeiro", este "confundido" com a juventude, às vezes sendo sinônimo desta. É uma forma de resistência presente na autoridade de Seu Zé, que não se confunde com o autoritarismo, e que implica concepções estéticas diferentes: ele se torna o guardião de um tempo que não quer ver a tradição transformada, em que o Boi é mais bonito quanto menos se "mexe" com ele. Seja como for a maior ou menor participação da juventude, o certo é que o Boi só sai à rua quando se dá a participação popular. Mesmo que haja os músicos - estes geralmente pagos, irrisoriamente mas são -, Seu Zé do Lode espera que pelo menos os mascarados estejam em um número razoável para ganhar a rua. Além disso, a saída do Boi depende das condições do tempo, porque, segundo alguns, "toda vez que o Tinga sai pela primeira vez, chove", como se já fosse uma tradição esse fato. Já houve dia em que o Boi se recolheu antes de ter andado um quarteirão, o que por mim foi presenciado.

Misticismos à parte, todos esses movimentos e paradas do Boi, esse autêntico "suspense" do vai-não-vai, cria um clima de trama narrativa pautada em incertezas do devir, como um narrador tradicional de contos populares e "sherazadeano" que retarda e recheia a ação conforme a participação e atenção de seu público: *o Tinga vai sair este fim de semana, vai sair hoje?*, perguntam alguns; *o Tinga está do outro lado da cidade, lá pro Pepéua*, afirmam outros; *o Tinga já saiu da casa de Seu Zé do Lode, falam mais adiante; ou então: o Boi parece que vai fugir hoje!* Essas várias falas, costumeiramente ouvidas durante os dias em que a brincadeira ocorre, são de todos e de ninguém especificamente, são como seqüências narrativas engastadas no interior da grande narrativa Quando o Tinga sai: são verdadeiras narrativas de encaixe, para lembrar Todorov (In*: As estruturas narrativas*. São Paulo: Perspectiva, 1979), que têm o efeito de retardar e prolongar o desenlace da brincadeira, antes no discurso e na memória do que de fato na *performance* dos brincantes; narrativas que continuam ressoando na lembrança mesmo depois que a festa encerra: criam-se "mitos" da passagem do Tinga.

Movimento e parada também se repetem no interior e durante a brincadeira. Só que quem agora anuncia esses momentos não é mais o público e o discurso por ele construído acerca do Boi: são os músicos, que alternam sambas e marchas quando a festa ganha as ruas, ou seja, movimento quando se deslocam de uma casa a outra e parada quando o Boi se apresenta em frente às residências; neste momento, não uma parada de todo porque é quando os brincantes pulam e dançam, tocados pela música que prolonga indeterminadamente a brincadeira, ao extremo de os tocadores ferirem os lábios de tanto soprar o trompete ou o saxofone, como certa vez deparei

o Eric, um dos instrumentistas mais novos e mais freqüentes no Boi. Descanso só quando o apito do percussionista anuncia que deve haver uma breve parada para beberem algo ou para se deslocarem para uma próxima casa. A respeito dessa relação entre a música, o Boi e o povo odivelense, ainda posso ouvir a voz de Seu Silvano Garça:

Porque a marcha ela só dá pra andar mesmo, né, e o samba não, é... dá pra pular, né. É... a diferença é, são... são... os... a diferença é o modo de escrever. Porque a música ela tem ... o seu ritmo, né, tem o ritmo. Então, cada música tem um tipo de ritmo (...) Até a escritura... então você vê que a escritura da marcha é assim, já a do samba é diferente.

(Guilherme: - Esses ritmos já existiam, assim, na música brasileira, assim, a antiga ou isso foi uma criação daqui?)

Não, isso aqui... quer dizer... isso foi uma criação daqui, porque o senhor vê os... os... os bois em Belém eles têm um outro ritmo diferente, né. Nem negócio de samba, nem de marcha, NADA. Tem um ritmo de batucada, né. É. E aí, nós aqui não, é diferente. Aqui nós fazemos outro ritmo, um ritmo de marcha e um ritmo de samba. O samba é pra dançar e a marcha é pra pular.

(...)

Aliás, aliás... aliás não. Aqui na (capital), aqui em São Caetano, basta falar assim: - "Tem banda de música hoje no... naquele, por exemplo, na igreja." Quando a banda vai pra igreja, o pessoal, olha, tá. Quando num tem banda nem parece que tem coisa na igreja. É assim. Agora tem muita influência, muito mesmo... conduz. A música conduz o povo, né. O que conduz o povo atrás desses bois, assim é a música, né. É a música. E quanto mais a música é bonita, quanto mais bem feita a música, mais o povo gosta, né.

Do alto dos seus 82 anos, quando me concedeu a entrevista (um ano antes de seu falecimento), e de toda uma vida dedicada desde os 14 anos à música, Seu Silvano pôde falar com segurança sobre a importância da música para a cultura popular do Boi Tinga em São Caetano de Odivelas. Mas quero crer que não só a música conduz o povo odivelense ao Boi Tinga. O gosto é decorrente também da participação direta como brincante, na ludicidade que o corpo realiza, em jogos e trejeitos, além dos diferentes "papéis" que o brincante pode assumir[29], seja como pierrô ou como perna do boi ou cabeçudo, no caso do Anilson:

A diferença da perna é porque, é porque... é porque, eu acho, assim, do meu modo eu acho muito legal brincar embaixo do Boi,

sabe. A gente faz graça, "caqueado" lá embaixo; tem que fazer mesmo, a gente roda o Boi . . . é isso, a diferença do cabeçudo é porque a gente só dança, a gente roda também, sabe, a gente faz as graças, e a gente se ajoelha, a gente no cabeçudo, sabe. Tudo isso, a gente briga . . . olha, é uma diferença muito grande do cabeçudo . . . só que do cabeçudo se tu for andar como daqui de casa pro canto (mais ou menos 100 metros) tu . . . ESQUENTA muito. Porque tem uma diferença, porque é papel, lá tá tudo coberto lá. Do Boi não, do Boi a gente tá brincando mas a gente tá saindo. Começa a música, termina, a gente tira o Boi e arria o Boi, é o tempo que . . . é uma diferença grande . . . do cabeçudo . . . pro Boi.

E me respondeu quando indaguei sobre a dificuldade de duas pessoas dançarem embaixo do Boi:

Não, porque o mesmo que o da frente faz o outro detrás faz. É isso, e o Boi é largo. Porque eu fui brincar no Boi da Cachoeira (vila do município de São Caetano), sabe, muito pequeno, o menino batia eu dava com a cabeça na bunda dele. Muito pequeno esse Boi que vai dançar na Cachoeira agora (. . .). Do Tinga não, do Mascote, é uma distância grande dum perna pro outro. Não empata não . . .

(Guilherme: - Tu te guia pela pessoa da frente é?)

É . . . se ele faz a graça aqui, é como . . . tem o caqueado aqui, faz assim (exibe os passos), faz tudo assim, né, tem uns que rodam, tem que tá rodando o Boi, sabe. Quando ele baixa assim a gente tem que rodar o Boi, a gente tem que rodar o Boi pra lá e pra cá. Aí quando os mascarados vêm em cima, a gente tem que fazer que a gente vai chifrar, aí os mascarados se afastam. Assim que tem que ser.

De maneira semelhante fala o Bau sobre os prazeres e desprazeres de brincar no Boi, conforme o "papel" de qual brincante se resolve assumir:

Rapaz, a diferença porque, por exemplo, todo tempo tá com aquela roupa, né, brincando de pierrô. O cabeção também é a mesma coisa. E aí a diferença do (. . .) geralmente a gente sabe, todo brincante gosta de tomar uma, né. Aí, quer dizer, tu não vai te sentir à vontade, né, com aquela roupa, de chegar no bar, de sentar, tomar uma (RISOS), LIBERDADE assim. E, ao contrário, do tripa tu sai debaixo tu tá normal, tu vai pra onde tu quiseres, é a diferença. Mas é bom. Agora, como muitos brincantes do Tinga, do pierrô, gostam de brincar no Tinga porque é o seguinte . . . o Tinga e outro Boi de pierrô . . . por causa das gatinhas. É, dizem que chama a atenção. Nunca aconteceu comigo (RISOS), nunca aconteceu, mas geralmente eles dizem que chama a atenção das meninas. Geralmente tu vê, qualquer brincante, chegar na mão de uma menina, fica beliscando, fica piscando, né, aquela coisa, né . . . tem aquelas máscaras de bicho, né, aí elas ficam toda derretida (RISOS). Quando, agora, te livra, quando o cara tira a máscara (RISOS) . . . tem esse detalhe. A cara do elemento, de quando tira a máscara (RISOS). Mas pra mim acho que

não tem coisa não. O cabeção, o cabeção eu não gostei muito não, não gostei do cabeção devido à quentura, quentura debaixo do cabeção, é horrível. O cara não agüenta, acho que não agüenta duas músicas direto do Boi brincando, com aquilo na cabeça. Não, tem que tirar, tem que pegar um ar, é horrível ali. Só é mesmo aquele buraquinho, pequenino ali, só pra ele ver. Ali ele olha e respira por ali, por baixo do paneiro, né. Aí, é por ali... E o Boi é o seguinte: o Boi também tu não enxerga pra frente, é só no pé. É, tem que mirar o chão, não pensa que tu vai enxergar daqui três metros longe de ti, que não enxerga. Mas o mais, o mais um metro e meio, é, metro e meio do teu pé pra frente. A visão que tu tem é embaixo, tem que te basear pelo chão pra olhar pra frente, tu não enxerga nada.

Atração para uns, medo para outros[30], indiferença para uns tantos, o Tinga e seus brincantes ganham a rua, em dia de festa, lá pela "boca da noite", por volta das 18 horas, quando finalmente deixa a casa de Seu Zé do Lode, indo parar não antes da meia-noite quando a brincadeira "tá minguada". Caso contrário, não é de estranhar que o Boi vá se deitar somente no raiar do dia. No decorrer desse tempo, o Boi segue o repetitivo ritual de paradas e movimentos nas casas cartiadas, não obrigatoriamente como em tempos idos quando infalivelmente se apresentava nas casas das autoridades: prefeito, vereadores, comerciantes "fortes", delegado e outros. Depois de cada apresentação, não é incomum ver a "molecada", que tanto se alegra com a música e a dança, disputando entre si o privilégio de quem carrega o Boi no intervalo entre uma casa e outra, quando o "bicho" é levado à frente da multidão e os pernas saem debaixo dele, caminhando ao seu lado; ou então, os meninos, espécies de aprendizes de brincante, ensaiam embaixo de um Boi imaginário, imitando os passos dos pernas do Tinga (Ver Figuras 29 e 30). Ainda há as crianças que transformam o Boi em um fetiche quando ele está arriado ao chão, durante o intervalo das apresentações: tocam-no com a ponta dos dedos, passam a mão no veludo como se fosse algo mágico, como um brinquedo e, quiçá, dizendo: "amanhã serei eu o tripa!". Nesses momentos chego a crer que uma tradição, no sentido de um costume da comunidade, se reforça e se constitui como resistência, não obstante as investidas que esses adolescentes e crianças têm diariamente da mídia televisiva (a cidade apresenta bom número de antenas parabólicas) e da indústria cultural, por meio das festas em que as aparelhagens sonoras sempre procuram tocar a última novidade do mercado fonográfico, na linha "brega". Mas com todo o envolvimento dessa parcela da juventude com o Boi, não é surpresa ouvir-se expressões como as que ouvi na quadra junina de 2003, do Messias Santa Rosa, 17 anos: *Eu gosto do cabeçudo porque ele chama a atenção;* ou como a do Genielson Rodrigues, 16 anos: *Quanto mais a gente dança, mais dá vontade!* Porque é desde novo que se dá esse envolvimento com o Boi, em um "tempo que já nem me lembro".

Para o Bau:

Ah, isso é... a gente vê todo tempo, né, todo ano a gente BRINCA, todo ano sai o Boi e a gente brinca. É, olhava... agora eu não me lembro a idade, né, definitivamente que eu comecei a brincar, mas que eu lembro assim uma faixa de treze, catorze anos, que eu comecei a brincar de pierrô, depois eu peguei gosto...

E do gosto adolescente, o Boi acaba se fixando como concepção de vida, de alegria e lazer. Quando indaguei sobre a importância do Tinga para ele, respondeu:

Rapaz, pra mim eu acho que já é... é, tá no sangue já (RISOS). Tá no sangue, é de família, já vem a origem de família. Eu acho que o dia que o Tinga acabar, eu acho que brincadeira em São Caetano não tem mais gosto, pra mim eu acho que é isso.

Talvez a chave para a existência e permanência de brincantes como o Bau no Tinga, além de sua relação umbilical e familiar com o Boi, esteja na participação desde cedo, na infância, com a brincadeira comunitária, o que estabelece uma relação de aprendizagem com uma temporalidade da natureza, justamente em um momento em que a segurança da comunidade é relevante para a fixação de valores e concepções de mundo em relação ao adolescente e à criança. É da observação e mimetismo quanto aos mais velhos, dos acertos e erros dos mais novos, que se dá a aprendizagem e formação de valores, como me disse indiretamente o Anilson:

Eu comecei a brincar com 14, 15 anos, 15 anos eu comecei a brincar no Boi. Sabe, eu ia só ver, olhar o Boi, sabe. Eu era muito preso, por causa da minha avó aqui. Aí eu só ia com ela. Aí eu via os cabeçudos, sabe. Aí eu falei: - "Égua, um dia eu aprendo, um dia eu vou aprender a brincar desse negócio, sabe". Porque eu via os outros com a mão pra trás, sabe. Aí eu disse: - "Como é que pode as pessoas colocar a mão pra trás e dançar, sabe, fazer o cabeçudo dançar, rodar?" Então é isso, aí eu fui aprendendo, sabe. Aí tem um senhor lá que como eu te falei era o Capixaba, ele fez o primeiro cabeçudo foi ele que fez pra mim, sabe. Aí eu ficava olhando como era o cabeçudo. Eu me admirava do meu cabeçudo mesmo: - "Égua cara, como é que pode, sabe?" Aí a primeira vez que eu fui dançar eu caí, sabe, eu tropecei no "broquete" e fui de CARA com o cabeçudo no chão. Égua, não prestou mais a brincadeira para mim, sabe. Parece assim (RISOS), parece assim que todo mundo já tá vendo a gente dentro do cabeçudo: - "Égua, o menino caiu". Aí dá aquela vergonha, não dá mais vontade de brincar mais, sabe. Só que eu caí, sabe, eu caí e disse: - "Não, eu vou embora pra casa, isso não é pra mim." Aí depois disso, no outro dia, eu fui na casa lá do senhor, sabe.

- "O que é que foi que aconteceu?"

- "Poxa, eu caí com o cabeçudo e tudo."

Égua, quando a gente cai não tem mais condição da gente alevantar porque a gente tá com a mão pra trás, sabe, fica preso. Se sufocar lá, quer sair, não tem condição. Aí ele ajeitou, aí eu fui brincando com medo, depois eu fui aprendendo. E isso todo ano...

A experiência da prática e observação cotidiana da brincadeira, e aquela que é relatada oralmente entre aprendizes e mestres, é determinante para a permanência da brincadeira, pois aprende-se dessa maneira, na cumplicidade dos brincantes, quase nunca com ensaios sistemáticos, como relatou o Bau quando perguntei se os pernas do Boi ensaiavam alguma coreografia:

Não... isso vem na hora, o que o da frente puxar o de trás tem que fazer. Porque, olha, eu já brinco desde... eu brincava com um colega meu, o Mauro... foi embora e brincava com ele, debaixo. Ele foi embora, eu peguei o menino, o Jairo. Hoje, se eu não brincar com o Jairo, não tá legal. A gente já tem aquele jeito, entendeu. Tanto ele na frente quanto ele atrás, ou vice-versa, a gente já acompanha um ao outro, o que o outro faz, o que eu tô fazendo. E assim se eu pegar um outro parceiro já faz diferença. Na hora de rodar, na hora, sei lá, não dá certo o passe não, vai errar. E ensaiar, não ensaia.

O que pude concluir, inicialmente, do momento da festa, e a partir das palavras do Bau, é que há um forte sentimento de pertencimento e cumplicidade entre os brincantes em relação à manifestação cultural do Boi Tinga, gerado pela experiência e aprendizagem em comum e por sua interdependência, o que em outras palavras marca o que vem a ser uma comunidade. Mesmo aqueles que não moram em São Caetano mas participam desde pequenos do Boi e chegam à cidade no período da festa apresentam este "senso de comunidade".

E quando o Boi se retira de cena, no final do junho para o início de julho, o cenário permanece, porque as mesmas condições, até o presente, continuam para a produção dessa manifestação da cultura popular. Agora é hora de o Boi adormecer no fundo do quintal da casa de Seu Zé do Lode até ser novamente chamado para se apresentar, pode ser em qualquer evento particular ou do Governo do Estado, mesmo da Prefeitura, como no caso do Festival do Caranguejo. Mas seu mais "autêntico" despertar só ocorre quando o outro junho chegar!

2. 3. Boi-bumbá ou Boi de Máscaras?

É notório que o Boi Tinga tem sua origem no boi-bumbá amazônida, este por sua vez uma variante do bumba-meu-boi do Nordeste, o que já atestou Cascudo: "É o bumba-meu-boi do Pará e Amazonas"[31]. Ainda segundo o autor, o bumba-meu-boi do extremo Norte foi exportação nordestina, em que a diferença mais visível é que "no Nordeste exibe-se no ciclo das festas do Natal e o boi-bumbá paraense, durante o São João"[32]. Mário de Andrade, em seu livro *Danças dramáticas do Brasil*, registra a presença de marchas e toadas de boi-bumbá na

cidade de Humaitá, no Estado do Amazonas, e em Belém do Pará, durante sua viagem de 1927 à região. Oneyda Alvarenga, na apresentação deste livro (que ela prefere intitular de "Explicação"), refere-se ao boi-bumbá de Belém como "comédia joanina", especialmente os textos coletados por Andrade junto ao Boi-Bumbá "Pai do Campo". Esta comédia era encenada por grupos de dançadores de Boi-Bumbá durante o São João, o que reforça a afirmação de Cascudo. Por tudo isso, é bem plausível a longevidade do Boi-Bumbá na região amazônica, bem como sua estreita ligação, na origem, com o Bumba-meu-Boi nordestino. Mesmo com a mudança de calendário de apresentação - não mais o Natal e sim a quadra joanina -, não se pode negar que a forte presença da cultura nordestina a partir de meados do século XIX, com o aparecimento dos famosos "soldados da borracha", foi determinante para o surgimento e a formação dos Bumbás na Amazônia, que se generalizaram nos anos posteriores, e chegaram até os nossos dias em outras versões, talvez não como as que Andrade havia visto, mas versões que guardam semelhanças com aquelas, sendo o caso dos Bois de Parintins e do Boi Tinga. Todavia, o importante é que Andrade confirma a prática dessa manifestação pela população desde aquele tempo, como algo solidificado na cultura local, talvez como uma identidade a ser mostrada ao estrangeiro, ao turista (aprendiz?), a exemplo de sua estada em Humaitá, em 16 de julho de 1927: "Ao entardecer Humaitá simpática, ainda sem luz. Fomos à casa da família do fundador, na frente a rua de grandes árvores, assistir ao Boi-Bumbá. Este, suas notas, estão nos meus papéis referentes ao Bumba-meu-Boi"[33]. Anteriormente, no mesmo livro (ou diário de bordo?), Andrade havia registrado a ocorrência de um boi-bumbá feito por marinheiros de um vaticano aportado na cidade de Iquitos, na Amazônia peruana, quando lá se encontrava o autor por ocasião de sua estada naquela cidade. Além de servir para a brincadeira do dia de São João, o bumbá serviu também para objetivos mais "escusos" da cultura:

> Cada vez que descemos de bordo nos examinam. Mas há um ar delicioso de contrabando. Era 24 de junho e estava um vaticano no porto. Então os marujos se lembraram de fazer um Boi-Bumbá pra brincar na cidade. Armaram logo um boi enorme, que precisava até dois homens por debaixo pra mover. E um marinheiro era Mãe Catirina, outro Cazumbá, formaram o grupo todo que lá foi descendo do navio no cais flutuante. Os guardas divertidos deixaram o grupo passar com suas danças gozadas.
>
> "Boi Caprichoso já não quer
>
> comer capim
>
> Vaqueiro, faça a vontade que o
>
> Boi quiser..."
>
> lá foram. Bem dentro da cidade porém, num escuro, de combinação com peruano de algum boteco, viraram o boi. Estava cheio de garrafas de pinga e maços do famoso cigarro brasileiro. Ganharam um dinheirão[34].

Como se pode depreender, já há uma referência a Boi Caprichoso: já seria uma alusão ao Boi de Parintins? Pelo sim, pelo não, alguns dados de Andrade e Cascudo apontam para semelhanças com os Bois de Parintins e de São Caetano, tais como a ligação dos eventos com o calendário religioso cristão: são Bois joaninos; ainda há a presença de personagens característicos do bumba-meu-boi nordestino, mesmo como sobrevivências distantes e meramente alusivas, como no caso de Catirina e Cazumbá, que se fletem em Sinhazinha da Fazenda, em Parintins, ou no Mascarado, de São Caetano. Semelhanças e diferenças são uma constante na cultura popular quando duas manifestações de um mesmo sistema cultural ou de sistemas afins são postas em relevo, resultando isto de um processo de transformação tanto endógeno quanto exógeno da cultura, o que já foi referido no primeiro capítulo desta tese. O que deve ser ressaltado é que entre Parintins e São Caetano também há, atualmente, semelhanças e diferenças que serão aqui apontadas a fim de que se compreenda que não existe uma uniformização da cultura popular do Boi-Bumbá na Amazônia, como alguns estrangeiros podem imaginar ou alguns estudiosos e escritores locais querem afirmar em nome de uma "autêntica" cultura amazônica, não obstante haver pontos convergentes entre os dois Bumbás.

Quanto à convergência entre os Bumbás, podemos observar que os dois têm um passado comum não só quanto à sua relação com a religiosidade cristã, pois são Bois joaninos, mas também por haver em sua origem uma certa repressão dos aparelhos de Estado, seja o preconceito das classes mais abastadas ou mesmo a repressão policial, pois em Parintins houve momentos em que os Bois foram queimados para que não houvesse brigas de rua entre os brincantes, na maioria pertencentes às classes populares. Ou então em São Caetano, quando os mascarados tinham que se cadastrar na polícia para que pudessem ser autorizados a brincar, não sem antes colocarem uma espécie de crachá pendurado no peito. Também, mais recentemente, posso perceber que existe uma resistência dos mais velhos brincantes ou ex-brincantes quanto à modernização dos Bois: não permitem que ocorram transformações que atentem contra suas memórias e temporalidades que têm em relação à brincadeira. Vale recordar o que Hélio de Almeida relatou em Parintins quando falou que via *até hoje o Boi como se fosse antigamente*, negando as transformações que o deixaram mais turístico e menos popular; da mesma forma se comporta Seu Zé do Lode quando afirma que *a maioria da juventude é pra desfazer o que está feito*. Será que em suas memórias habita um tempo em que ser popular era ser mais igualitário na brincadeira, sem a novidade que faz com que uns sobressaiam aos demais? Será que a origem comum de um Boi mais popular, que tem a ver com uma manifestação de uma classe subalterna - em ambos os Bois a criação foi de pescadores ou estivadores - os leva à resistência quanto ao moderno imposto por uma classe dominante? Perguntas sem respostas para o momento, revelam, todavia, uma semelhança entre Parintins e São Caetano.

Mas também há as diferenças, que, quiçá, nos levam a compreender porque um Boi é mais Bumbá e o outro é Mascarado. Começam, de imediato, na finalidade de suas criações, sendo os Bois de Parintins oriundos de promessa de seus fundadores, notadamente o Garantido, que foi feito em pagamento a São João por Seu Lindolfo Monteverde por ter se recuperado de uma enfermidade; já o Boi Tinga surge com a finalidade única de servir como brinquedo na quadra joanina. Com o tempo, os Bois de Parintins acabaram servindo como símbolo de uma tradição inventada pelo Poder, funcionando como identidade cultural unificada de cultura amazônica, o mesmo não havendo com o Boi Tinga, que está mais para a expressão de uma cultura popular local, como identidade sim mas do povo odivelense, por mais que se queira guindá-lo à condição de expressão da cultura paraense. Veremos que mesmo em São Caetano o Tinga não chega a ser uma unanimidade, o que é revelado pelos próprios brincantes, o que prova que a invenção da tradição é sempre um processo de cima para baixo. Em São Caetano, contrariamente ao que ocorre em Parintins, onde se quer um Boi que chegue às raias da eloqüência romantizada e do sentido mágico e mítico, o Tinga e os demais Bois de Máscaras servem a um pretexto lúdico, burlesco e grotesco da diversão entre pierrôs, cabeçudos, buchudos e o próprio Boi, em que a vida cotidiana se insere muito mais naturalmente no acompanhamento espontâneo que a população realiza na festa - os mutucas -, sem se importar em criar um espetáculo que homogeneíze a visão local, mas sim desvelar o contraditório do cotidiano, assumido no grotesco das máscaras criadas pelo próprio povo, sendo algo com valor estético a ser apreciado e tido como de "bom" gosto: quanto mais engraçado, colorido e estorde (= estranho, no sentido de não ser uma imagem rotineira) for o mascarado e o cabeçudo mais a população gosta.

Essas diferenças não servem apenas para caracterizar as nuanças da cultura popular ou mesmo as características próprias de um ou outro Boi. Elas, principalmente, mostram que o tempo todo as questões sociais e econômicas, e, conseqüentemente, os interesses de classe e Poder, tangenciam e cortam a cultura popular. Não é sem razão que Hélio de Almeida em Parintins afirmou: *Agora, todo mundo é... fulano de tal quer ser presidente do Boi, é uma HONRA pra ele ser presidente do Boi,* isto a despeito de um passado em que os fundadores, simples trabalhadores subalternos, corriam de pires na mão para ter apoio para colocar os Bois na rua. Por outro lado Seu Zé do Lode afirmou, em uma conversa informal comigo, que "enquanto estivesse vivo não entregava o Tinga para ninguém, porque outros já tiveram a oportunidade e não souberam conduzir, e ele, com todo sacrifício, sempre manteve a tradição" (bate-papo em sua casa, no dia 12/07/2003, dia seguinte a uma saída do Boi em São Caetano). O que se pode concluir destes fatos é que o boi-bumbá de Parintins está mais próximo de um modelo "folclorizado" de manifestação da cultura amazônica, que atende aos preceitos da

indústria cultural, enquanto o boi de máscaras está mais próximo de ser uma manifestação ligada e acessível ao homem do povo, funcionando até como uma cultura de resistência, não sem sofrer investidas do poder para sua midiatização e pasteurização.

Para finalizar este capítulo, é interessante relembrar um episódio que Tinhorão relata em seu livro *As festas do Brasil colonial*:

> Segundo contaria em 1902 o cronista-historiador José Vieira Fazenda em artigo na imprensa carioca, sob o título "Procissão dos Passos", um de seus deslumbramentos de criança (em meados do século XIX, pois nascera em 1847) fora a visão da imagem de Cristo do antigo santuário próximo à Capela Imperial, no Rio de Janeiro (...)
>
> Pois, anos mais tarde, ao informar-se sobre a história da "veneranda imagem, que desde tempos remotos tinha ali seu santuário", Vieira Fazenda veio a saber "ter existido um padre sacrílego, que quando ia para seus divertimentos arrancava, para se disfarçar, a cabeleira do Senhor dos Passos e a enfiava na cabeça!" .

E conclui Tinhorão sobre a ocorrência de padres foliões que usavam como subterfúgios para suas farras o poder de que eram investidos no Brasil Colônia:



> Essa disposição para a mistura do ritual religioso com formas de diversão popular, tradicional do clero da Igreja Católica desde a Idade Média, e que permitia o aparecimento de padres foliões a extrapolar o estrito campo de suas funções, casava-se na colônia brasileira com uma realidade já anunciada em Portugal com a chegada das navegações às costas da África, além do rio Senegal, ainda no século XV: a da alegre vitalidade dos africanos expressa na ruidosa tradição de suas danças acompanhadas pelo estrondo da percussão[35].

Nota-se que é da mistura e de "certo" equilíbrio entre dominantes e dominados que se forja e se mantém a cultura popular, pelo menos como divertimento do povo. Parece haver uma "permissibilidade" mútua, ou pelo menos artifícios que permitem um trânsito entre os praticantes de uma e outra cultura, o que me leva a crer em um arrazoado preliminar de que a cultura das classes subalternas não é necessariamente uma cultura subalterna. Então, a cultura popular nunca pode ser considerada inferior pelos puristas eruditos, ou superior, pelos tradicionalistas nacionalistas. Ela é uma cultura em um patamar de igualdade e diferença com qualquer outra cultura, funcionando adequadamente para um grupo social até que sofra alterações históricas intrínsecas ou extrínsecas e aí se transforme. Porque essa constante de avanços e recuos entre o Poder e o gosto popular no sentido do divertimento festivo, no Brasil sempre encontrou porto seguro no seio da Igreja Católica, talvez por isso a proximidade dos Bois com o São João, assim adquirindo uma legitimidade e em alguns casos uma

legalidade, por serem divertimentos integrados ao calendário da Igreja:

> Mais resistente como forma de mobilização organizada de massas humanas em eventos de rua, ao conciliar o caráter (em princípio solene) de seus desfiles processionais com a disposição para o lúdico das maiorias, apenas solenidades tradicionais do calendário da Igreja Católica continuariam a manter vivo o equilíbrio de interesses entre o poder (no caso espiritual) e o simples desejo de diversão popular[36].

É justamente no local em que existe a tensão entre as tentativas de controle, adaptação e integração das práticas culturais por parte do Poder e as várias formas de resistência e oposição pelo lado do povo que melhor se pode observar essa dinâmica de avanços e recuos, e é onde também observamos a pluralidade e contradição do popular, questão que será mais bem tratada no próximo capítulo.



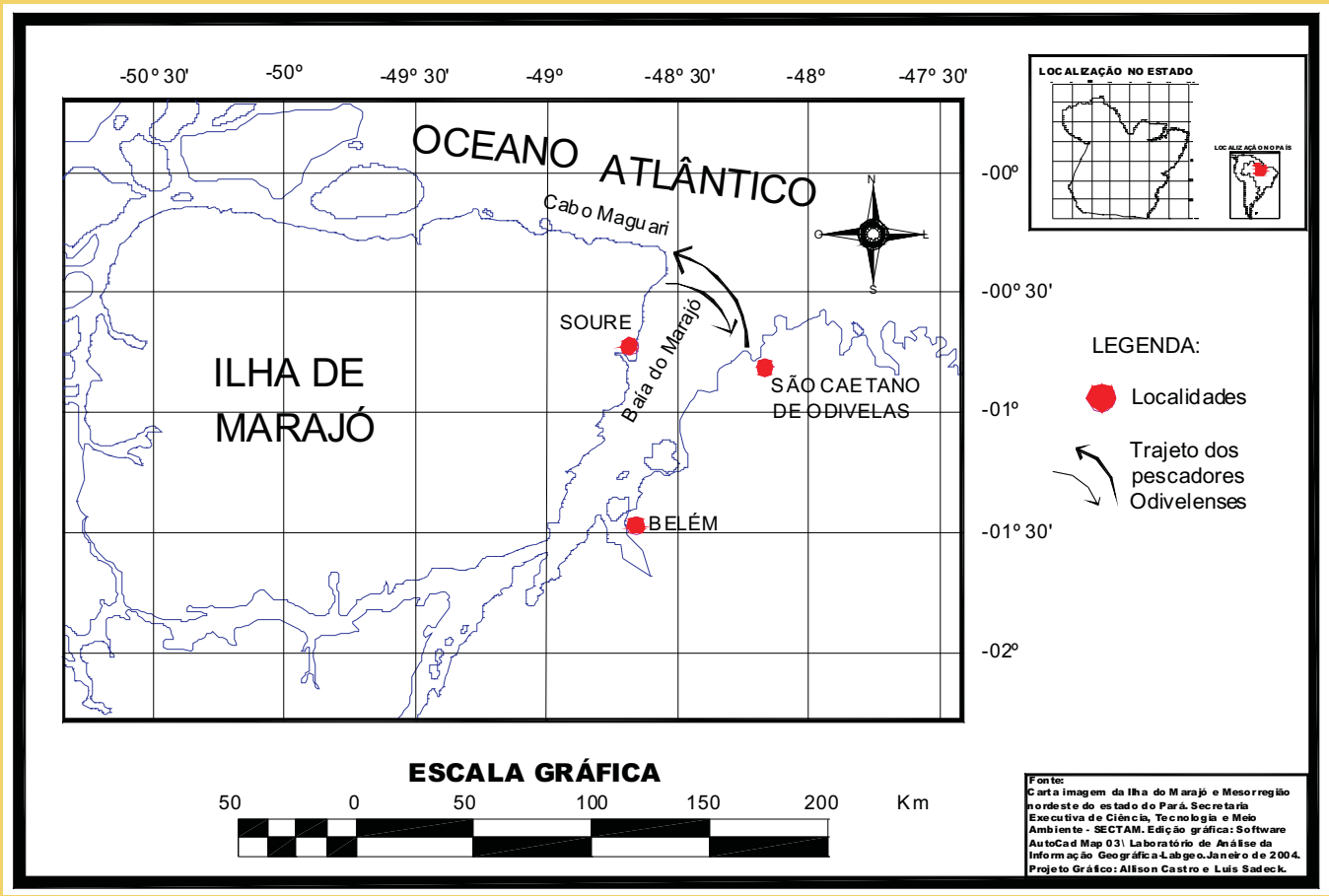


Fig. 03
Mapa de Localização de São Caetano de Odivelas, Leste do Marajó e Mesorregião Nordeste do Pará.



Fig. 04
Vista da cidade de São Caetano a partir do Rio Mojuim.



Fig. 05
Caboclos odivelenses chegando da pescaria.



Fig. 06
Início da festa: bandeiras agitadas
em frente à casa do Seu Zé do Lode.



Fig. 07
Bandeiristas e pierrôs em ação.



Fig. 08
A orquestra chega em mais uma casa para se apresentar.



Fig. 09
A orquestra e seus metais;
em primeiro plano, um curimbó (percussão).



Fig. 10
O Tinga dança em frente a uma residência.



Fig. 11
Tinga, o Boi de quatro pernas.



Fig. 12
Os pernas, ou tripas, do Boi param para descansar.



Fig. 13
O Tinga é carregado entre uma apresentação e outra.



Fig. 14
A multidão de "mutucas" do Boi se agita.



Fig. 15
Catrúcio, o mais antigo cavalinho.



Fig. 16
Pierrôs e buchudos descansam.



Fig. 17
Grupo de pierrôs.



Fig. 18
Os cabeçudos na dança.



Fig. 19
Grupo de cabeçudos.



Fig. 20
Buchudo, ao fundo cabeçudo.



Fig. 21
Tocadores de curimbó;
em primeiro plano, Seu Zé do Lode.



Fig. 22
O "Boi" Zebra.



Fig. 23
O "Boi" Caribú.



Fig. 24
Sede da Banda "Milícia Odivelense".

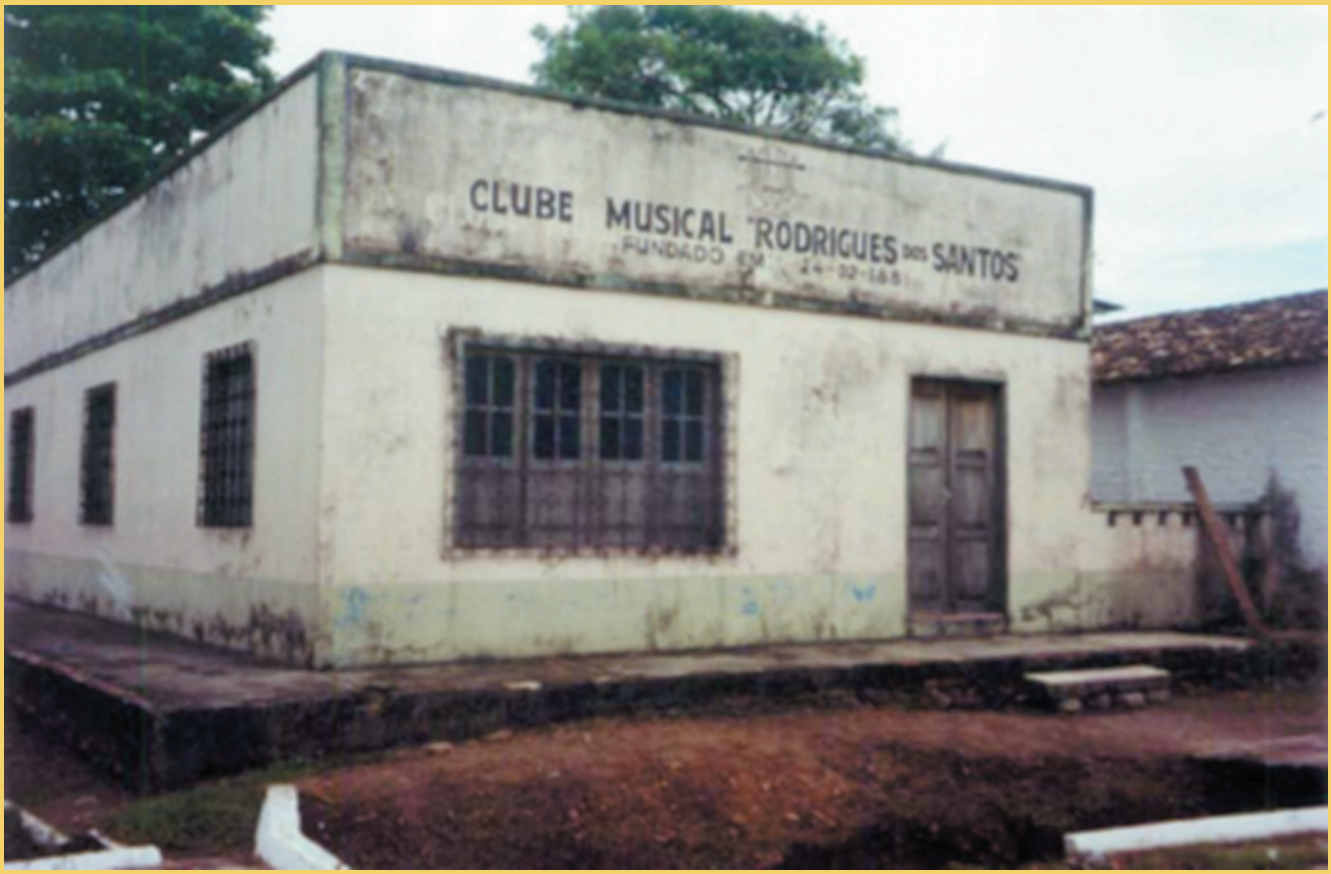


Fig. 25
Sede da Banda "Rodrigues dos Santos".



Fig. 26
Boi Tinga.



Fig. 27
Pierrô.



Fig. 28
Cabeçudo.



Fig. 29
Crianças odivelenses “ensaiam”
os primeiros passos com uma armação de Boi.



Fig. 30
Jovens, ao largo da festa,
ensaiam a folia com um Boi “imaginário”.



Fig. 31
Anilson Santa Rosa confecciona um cabeçudo.



Fig. 32
Interior de um cabeçudo,
feito de talas de miriti e papel maché.

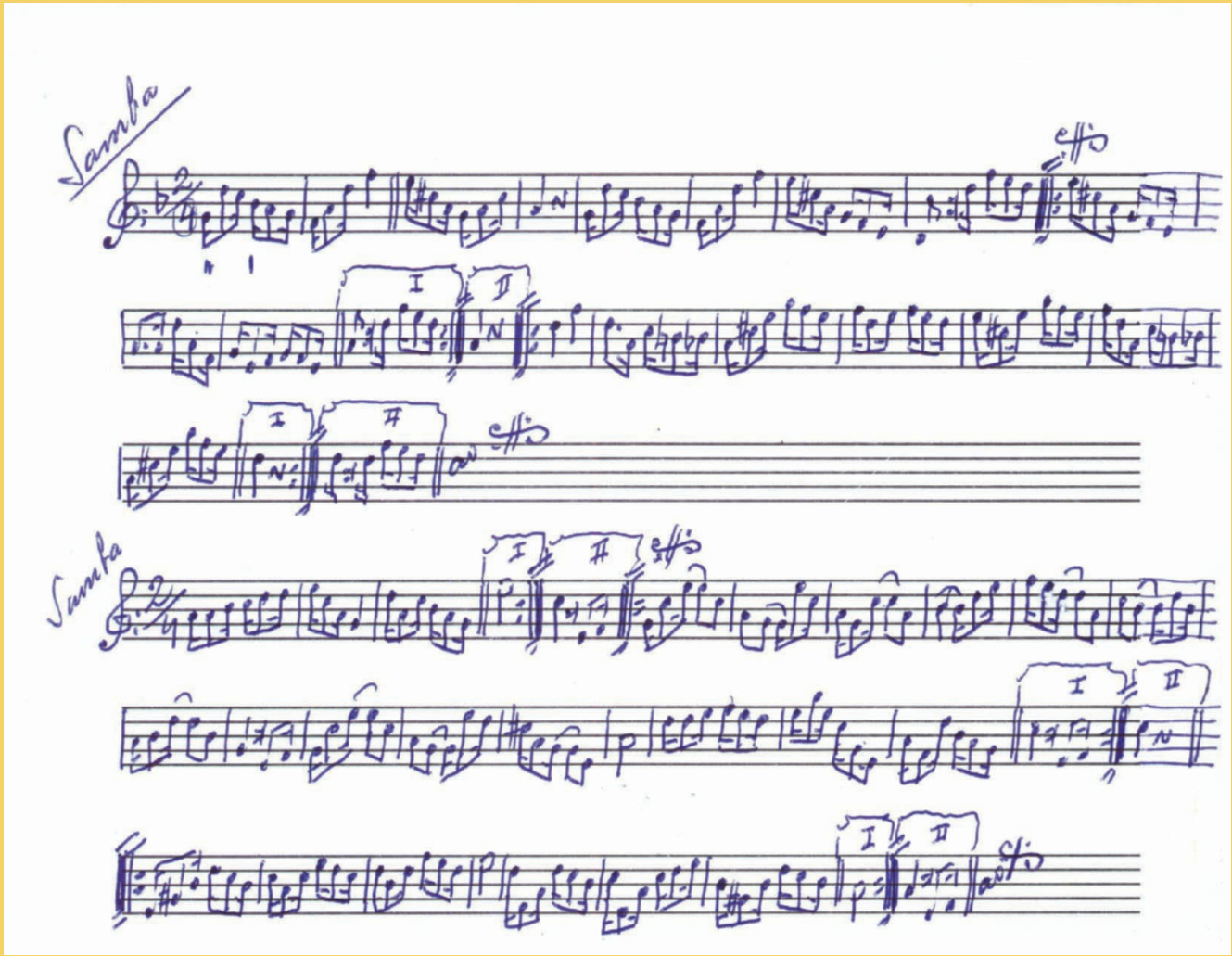


Fig. 33
Partitura de samba.

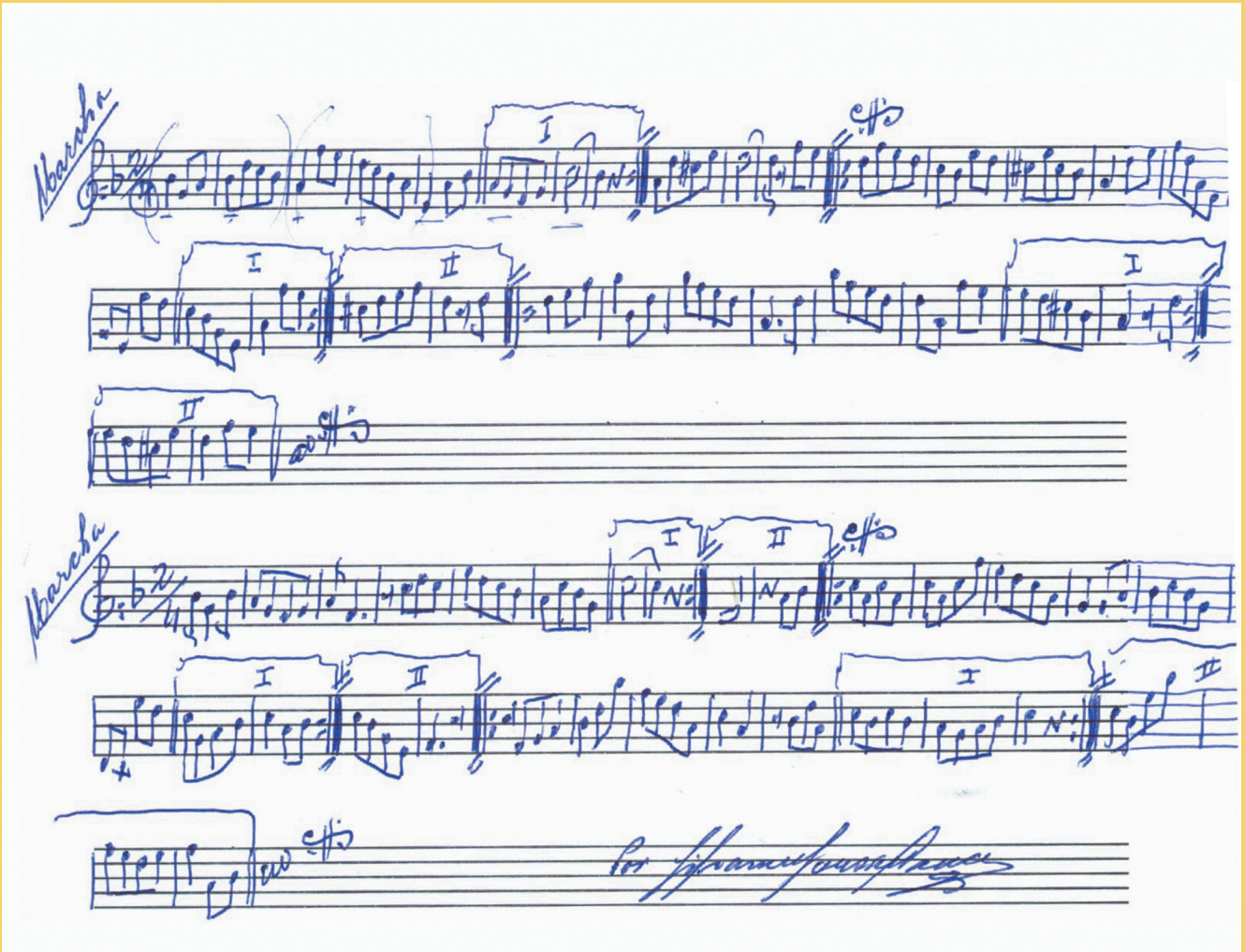


Fig. 34
Partitura de marcha.

NOTAS

2.1. Caminhos, paisagens e cenários

[1] Cidade e município localizado no NE do Estado do Pará, na microrregião do Salgado, às margens do rio Mojuim. Apresenta uma população de 15. 595 habitantes (censo de 2000), distribuída em 724,05 km^2, um espaço constituído de florestas secundárias, campos e manguezais, e fartamente banhado por cursos d'água, entre igarapés (pequenos rios) e rios; o mais importante deles é o rio Mojuim, que corta o município no sentido Sul/Norte, desaguando no Atlântico. É ao longo do curso dos rios (além do Mojuim, o Mocajuba e o Barreta) e igarapés, que desembocam no litoral do município, que se localiza a maior riqueza do município: os manguezais, ou mangais, como dizem os nativos. A área de mangais do município é equivalente a 26 mil campos de futebol. A produção de caranguejos de São Caetano é uma das maiores do Estado, com cerca de 10 mil unidades diariamente saindo da região, fora o que é consumido internamente. Outro bem econômico é o pescado, de variada espécie e tamanho, e coletado em currais, na costa do município (pesca de subsistência e pequeno comércio), ou em alto mar, com uso de redes e espinhéis (pesca acentuadamente comercial e industrial). No primeiro caso, destacam-se peixes pequenos e médios como a pescada branca, pratiqueira e tainha; no segundo caso, peixes médios e grandes, como a gurijuba, pescada amarela, dourada e melro. Agricultura e pecuária são inexpressivas, com alguma atenção à primeira, notadamente a plantação de mandioca, para a extração da farinha e do tucupi (líquido amarelo de farto uso na culinária). Há apenas uma indústria de beneficiamento de pescado (PESCOL Pescados São Caetano de Odivelas Ltda.), localizada na vila de Cachoeira, a três quilômetros da sede do município. Outra fonte de recursos para a população é o serviço público estadual e municipal, sendo que boa parte do dinheiro que circula é proveniente de salários desses servidores (Ver Figura 3).

[2] RODRIGUES, Raimundo de Sousa (Castilho). *Resenha histórica*; São Caetano de Odivelas. São Caetano de Odivelas, Pará: Castilho, 2002. p. 11. Castilho é considerado e reconhecido como o "historiador oficial" do município, já havendo publicado dois livros, sendo este o segundo.

[3] Segundo os professores Ana Suelly Cabral e Aryon Rodrigues, do Laboratório de Línguas Indígenas da Universidade de Brasília, a palavra **mojuim** vem do tronco tupi-guarani, mais especificamente do tupinambá, provavelmente do século XVII, e significa "pequeno rio das cobras" (**modzuí**, mój, "cobra", zý, "água", í, sufixo diminutivo).

[4] Entrevista realizada no entardecer do dia 15/06/2001, na residência de Seu Silvano de Souza Garça (1919-2002), na rua Benjamin Constant, nº 8, bairro do Pepéua, em São Caetano. Por mais que tenha se aposentado como funcionário público, destacou-se como maestro, havendo se profissionalizado em cursos específicos. Iniciou a vida musical aos 14 anos, havendo tocado nas duas principais bandas da cidade, a Rodrigues dos Santos e a Milícia Odivelense. Especializou-se em trompete, instrumento em que criou e escreveu, em partituras, as primeiras músicas do Boi Tinga. Por isso, é o "eterno" maestro do Boi.

[5] Zacharias de Assumpção foi general e governador eleito do Pará entre 1950-1955, havendo derrotado, por meio do voto, Magalhães Barata, interventor no Estado desde a Revolução de 1930, que se constituiu em verdadeiro mito na política paraense; daí a expressão **baratismo** utilizada nos meios políticos para designar uma prática de governo populista e de mão-de-ferro.

[6] Milton Santos (2002) é esclarecedor ao distinguir **paisagem** e **espaço**, dizendo que "paisagem e espaço não são sinônimos. A paisagem é o conjunto de formas que, num dado momento, exprimem as heranças que representam as sucessivas relações localizadas entre homem e natureza. O espaço são essas formas mais a vida que as anima" (p. 103). Aceito a distinção de Santos, considerando que paisagem é o território que se consegue abarcar com a visão, implicando a não-presença do homem nessa configuração. No entanto, neste trabalho gostaria de substituir o conceito de espaço, enquanto intrusão da sociedade, pelo conceito de **cenário**, mais adequado ao considerar a festa do Boi Tinga como uma dramaturgia popular. Entendo como cenário a forma em que se representa a dramaturgia da cultura, ou seja, cabe mais falar em espaços onde se desenrola o drama (= ação) diário do pescador

e que concorrem para a formação e manutenção das manifestações culturais populares, em que o Boi Tinga é um dos casos. Com essa orientação, há de se compreender que o cenário é uma das maneiras de recorte do espaço, importando tão-somente os territórios em que determinados grupos transitam e que servem de pano de fundo para a dramaturgia de sua cultura e as conseqüentes manifestações. Enquanto houver grupos que mantenham uma certa cultura (tradição) haverá cenários que se repetem, mesmo que se altere a paisagem.

[7] José Chagas Zeferino, ou Zé do Lode, é filho de um dos fundadores do Boi Tinga, o "velho" Lode. Morador na rua Floriano Peixoto, 85, no bairro do Pica-Pau, em São Caetano de Odivelas, aos 73 anos continua à frente do Boi, sendo o "responsável" pela brincadeira, como diz. É pescador aposentado, tendo concedido esta entrevista em 07/01/2001.

[8] VERÍSSIMO, José. *A pesca na Amazônia*. Belém: Universidade Federal do Pará, 1970 (Coleção Amazônica, Série José Veríssimo). p. 62-64.

[9] Idem, p. 65.

[10] Manoel Domingos Albuquerque, ou Mucá, nascido em 1948, é desde 2000 o presidente da Colônia de Pescadores de São Caetano. Há dois anos participa como tesoureiro do MOPEPA Movimento de Pescadores do Pará, entidade ligada à CUT e que faz oposição à Federação dos Pescadores do Pará FEPA, em especial ao seu presidente Orlando Lobato, que apoiava o antigo presidente da Z-4, Seu Dilso, que por 20 anos dirigiu a Colônia, destruindo sua sede. Mucá concedeu essa entrevista em 09/09/2000.

[11] "Levar pra Baixo" quer dizer que o pai já o levava para pescar na região da foz do rio Mojuim.

[12] MANESCHY, Ana Cristina. Pescadores dos manguezais: estratégias, técnicas e relações sociais de produção na captura do caranguejo. In: FURTADO, Lourdes (org.). *Povos das águas*; realidade e perspectiva na Amazônia. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1993.

[13] Lucival dos Santos Braga, Seu Luci, é pescador artesanal. Aparenta ter idade superior aos seus 58 anos (nascido em 20/10/1944) em razão de seu trabalho de sol a sol, despescando curral. Concedeu entrevista em 19/11/2001, em sua residência na rua Alberto Sena Rodrigues, 07, bairro de São Pedro.

[14] MENEZES, Bruno de. *Boi Bumbá*; auto popular. 2. ed. Belém: Comissão Paraense de Folclore, 1972. p. 23.

[15] **Farsa**, do latim *farsa, farcire*, "rechear", é uma modalidade teatral oriunda da comédia, mas que implica o exagero do cômico, com o emprego de processos grosseiros, o absurdo, os equívocos, a caricatura, as situações ridículas. É mais dependente da ação que do diálogo, com estreita ligação com o cenário, roupas, gestos e formas. A farsa como uma festa tipicamente popular lembra a importância que a festa, de um modo geral, tinha na cultura popular européia tradicional: "Eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham" (BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 202). Observa-se que essa "desmesura" está presente na festa do Boi Tinga, que se sabe a hora de começar (final de tarde) mas que dura um tempo "sem fim", terminando quando quase todos os brincantes estão estafados ou embriagados, isso já no dia seguinte, na maioria das vezes.

[16] Apolinário de Souza já se referia à questão no cordel "A festa de São João no Pará", lançado em junho de 1931, em Belém, pela Editora Guajarina, e reeditado pela Universidade Federal do Pará, Coleção Literatura Popular Paraense, Série Guajarina, Cordel 1,

Edições Museu da UFPA:

"Nos sítios as caboclinhas
junto à barraca de palha,
se acaso a mamã não ralha
faz ali sua fogueira;
inventam muitos compadres,
madrinhas, primos, padrinhos,
e, ao escuro, nos cantinhos
namoram uma noite inteira".

[17] Trecho da entrevista de Lucival Marques Zeferino, o Bau, filho de Zé do Lode. Com 35 anos, é atualmente um dos responsáveis pelo Boi Tinga, juntamente com o pai. Sua principal ocupação é pedreiro. Mora na rua General Gurjão, nº 20, bairro do Umarizal, em São Caetano de Odivelas.

[18] O conceito de **pantagruelismo**, elaborado por Bakhtin, remete-nos à arte de ser alegre, sábio e bom, com tom grotesco e bufo; festejar de forma alegre e sábia é a essência do pantagruelismo.

[19] SOUZA, Apolinário de, op. cit. p. 10.

[20] LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995. p. 305.

[21] Syntia Cristina das Chagas Nunes, moradora na Rua Floriano Peixoto, nº 41, Centro, em São Caetano de Odivelas. É comerciante, com 28 anos, e concedeu a entrevista em 05. 06. 2003.

[22] Anilson dos Santos Santa Rosa ou Nilson, 21 anos, desde a idade de 15 anos brincante do Tinga. Morador na rua Presidente Médice, nº 10, bairro do Pepéua, São Caetano de Odivelas. Além de estudante, é artesão, confeccionando os cabeçudos para muitos outros brincantes. Data da entrevista: 12. 07. 2003.

[23] Bakhtin afirma que "a consciência individual é um fato sócio-ideológico", porque "a consciência individual não só nada pode explicar, mas, ao contrário, deve ela própria ser explicada a partir do meio ideológico e social" (*In*: *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1997. p. 35). Assim é que esta assertiva do autor russo pode deixar claro que o discurso (entenda-se consciência) individual vem impregnado de ideologias da sociedade ou grupo ao qual o narrador pertence, no caso a compreensão que cada um dos "herdeiros" recebeu de seus antepassados quanto à origem do Tinga, versões que acabam construindo um imaginário acerca do Tinga, permeado de diferenças mas também de pontos convergentes, já assimilados pela tradição.

[24] Fernanda do Socorro da Silva Oliveira, à época da entrevista com 19 anos (setembro de 2000). Participou da coordenação do Grupo de Teatro Art da Terra e do Grupo de Adolescentes da Paróquia de São Caetano da Divina Providência. Desde janeiro de 2003 reside no Rio de Janeiro, para onde foi tocada pela falta de perspectivas de trabalho e estudo na cidade de São Caetano.

[25] No Cartório Paranhos Gurjão, em São Caetano de Odivelas, apenas nos livros de registro de casamento os assentos atestam a naturalidade, seja dos nubentes, de seus pais ou das testemunhas, o mesmo não ocorrendo com os assentos de nascimento. Assim é que no livro de Registro de Casamentos B-9, correspondente ao período de 1929 a 1933, período em que encontrei, em documento

impresso, a primeira referência aos festejos juninos em São Caetano (vide o folheto de cordel de Apolinário de SOUZA, na epígrafe deste subcapítulo), são encontradas alusões a duas pessoas que não são de origem maranhense, mas cearense, todas testemunhas, a saber:
a) assento nº 17, de 15/08/1930 Manoel Félix de Moraes, 26 anos, casado, residente na vila de Pereru, município de São Caetano de Odivelas;
b) assento nº 20, de 02/10/1930 Leolino Eloy Leitão, 57 anos, casado, residente na cidade de São Caetano.
Esse fato nos revela que desde aquelas datas já havia a fixação de imigrantes nordestinos no município, inclusive constituindo família e desenvolvendo atividade econômica de relevância na comunidade, já que os dois eram comerciantes. Sou levado a crer que antes ou após esse período possivelmente outros imigrantes poderiam ter se fixado também em São Caetano. E não podemos esquecer que o imigrante leva marcas de sua identidade para reconstruir na nova terra em que vai habitar, dentre as quais as festas e costumes, como o Bumba-meu-Boi nordestino.

[26] A construção da célula rítmica das músicas do boi, de um modo geral, se apresenta como semi-colcheia/colcheia/semicolcheia, lembrando a metrificação greco-latina clássica, distribuída na alternância entre sílabas breves e sílabas longas, em que a unidade de tempo era a última. Em particular, o compasso dessas músicas se aproxima do pé jâmbico (uma sílaba breve e uma longa).

[27] Gramsci, em texto de 1931, publicado nos *Escritos políticos* (Disponibilidade e acesso: http://www. marxists. org/español/gramsci/gra1931. htm), intitulado "Espontaneidade e direção consciente", lembra que tanto um elemento quanto o outro não são excludentes porque "el hecho de que existan corrientes y grupos que sostienen la espontaneidad como método demuestra indirectamente que en todo movimiento 'espontáneo' hay un elemento primitivo de dirección consciente, de disciplina". Considerado, pelo autor, como elemento característico da "história das classes subalternas", o sentimento espontâneo das massas, mesmo não sendo atividade educadora sistemática de um grupo dirigente já consciente, é uma aquisição histórica também, formado pela "experiencia cotidiana iluminada por el sentido común, o sea, por la concepción tradicional popular del mundo". Portanto, a espontaneidade não pode estar em oposição à direção consciente da ciência moderna, havendo entre elas diferença quantitativa e de grau, mas nunca de qualidade, sendo necessária uma possível "redução" entre uma e outra, um tratamento que as coloque em pé de igualdade, que aponte suas particularidades e evite colocá-las em posições pré-concebidas de inferioridade ou superioridade. Porque cada elemento é complementar ao outro, sendo sucedâneos e recíprocos. No caso específico do Boi Tinga, essa espontaneidade se objetiva no tempo natural de chegada dos brincantes ou de saída do Boi, menos infenso ao tempo do relógio; ou então no calendário próprio da festa, obediente aos costumes do povo odivelense.

[28] A "Farra do Boi" é um evento instituído pela Prefeitura e pelos responsáveis pelos Bois em 2003, em São Caetano, que tem o objetivo de congregar todos os Bois de máscaras que dançaram na quadra junina, no início de julho, como se fosse uma grande confraternização deles. É realizado em uma quadra municipal chamada de Bosque.

[29] Quando realizei uma atividade por ocasião da Semana do Folclore, em agosto de 2002, na Escola Estadual "Osvaldo Brito de Farias", em São Caetano, com uma turma de 8ª série da Professora Iolene, tive a oportunidade de registrar o depoimento escrito de uma aluna a respeito do que é brincar no Tinga: Eu já participei dessas comemorações, e achei muito enteressante, confesso fiquei muito feliz. Quando eu estava pulando de perro eu senti uma emoção, quanto mais eu pulava, mas vontade dava de pular cada vez mais, e também é grande a curiosidade de saber quem esta pulando por trás das máscara. (Raquel, 18 anos)

[30] Algumas crianças ficam com medo dos mascarados, notadamente os pierrôs e os buchudos, porque, além de seu aspecto meio grotesco, esses personagens fazem questão de assustar com gritos e movimentos mais bruscos. Mesmo os mais velhos, por vezes, são temerosos de se aproximarem desses personagens, e até do Boi Tinga, quando eles estão dançando porque em algum momento

do passado já foram por eles assustados ou então já sofreram alguma ação violenta do Boi ou dos brincantes que os machucou.

[31] CASCUDO, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-]. p. 168.

[32] Op. cit. idem.

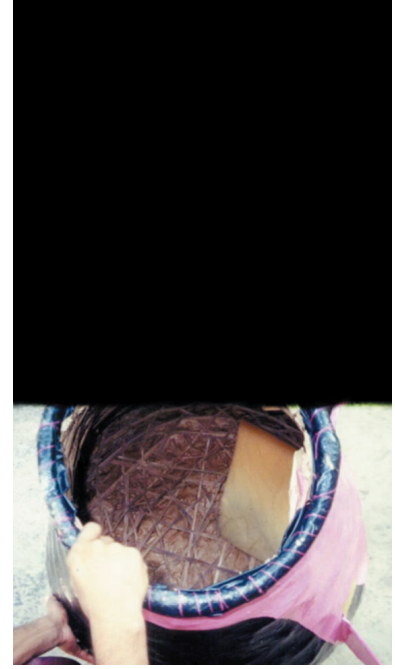
[33] ANDRADE, Mário de. *O turista aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983. p. 157. O autor, quando se refere às notas sobre o boi-bumbá, trata do que foi posteriormente publicado no livro *Danças dramáticas do Brasil*, na parte sobre Bumba-meu-Boi organizada por Oneyda Alvarenga, em publicação da Editora Itatiaia e Fundação Nacional Pró-Memória, 1982, 2ª edição.

[34] ANDRADE, op. cit. p. 121.

[35] TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. São Paulo: Ed. 34, 2000. p. 139-142.

[36] TINHORÃO, op. cit. p. 133.

III.
ABOIANDO





aboio. *S. m. Bras.* Melopéia plangente e monótona com que os vaqueiros guiam as boiadas e chamam os bois dispersos; aboiado.

3. 1. Do festim ao festival

Não é de hoje que as diversas tentativas de conformar as manifestações da cultura popular a um modelo de representação nacionalista e midiática do Estado têm gerado fissuras no meio do grupo social em que estas manifestações foram originariamente geradas, mostrando, por conseqüência, fissuras entre o que é este Estado[1] e efetivamente o que vem a ser o nacionalismo, a nação, nesta sociedade, assim como põem à mostra o comportamento do grupo social do qual a manifestação foi tomada, mesmo expropriada, e qual sua reação: aceitação, resistência? Com os Bois-Bumbás não é diferente, como anteriormente observado, no caso amazônico, nos Bois de Parintins, vistos unicamente pela grande mídia como a representação ampla e irrestrita do "povo da floresta"; mas qual "povo", qual "floresta"?

Esse verdadeiros "aboios", que querem dar um "sentido" mais universal e pasteurizado às culturas populares, particularmente dos Bois (daí o aboio), não apenas partem do Estado e da mídia, mas também de estudiosos e acadêmicos menos preocupados em pôr em evidência pontos de vista dos produtores dessas manifestações, os brincantes. No afã de serem "porta-vozes" dos Bumbás através de seus trabalhos "científicos", atropelam vozes que podem fazer-lhes um contraponto mais fortuito para uma leitura menos tendenciosa. É por isto que neste capítulo darei vez e voz aos discursos do Estado (entenda-se governo estadual e municipal), da mídia (em especial o discurso da indústria cultural turística, que também se confunde com o do Estado) e ao da academia

(inclusive o meu discurso sobre a manifestação), não sem antes contrapô-los e compará-los com o discurso dos brincantes, este já referendado no capítulo anterior pelo estudo etnográfico do Boi Tinga.

Só assim poderemos entender mais adequadamente os caminhos que levam, ou pelo menos tentam levar, o Boi Tinga de sua condição de "festim" - festa comunitária, de dimensão local e familiar - ao de "festival" - com toda conotação de "grande festa" nacionalista, como símbolo da cultura paraense. Como primeiro passo, observemos os artigos abaixo, que constituem uma amostra dos onze artigos pertencentes à **Seção IV** - **Da Cultura**, da Lei Orgânica do Município de São Caetano de Odivelas[2]. É o bastante para que possamos tomar pé da ideologia que permeia a concepção de cultura daquele momento e que, pelo menos oficialmente, é a que se mantém no município:

> Art. 121 - O Município apoiará e garantirá o pleno exercício dos direitos culturais e o acesso livre à cultura, considerada bem social e direito de todos.
>
> Art. 122 - A cultura e a tradição odivelense, com base na criatividade e saber do povo, terão prioridade pelo seu caráter social e pelo que representam de base à formação de identidade do Município.
>
> Art. 123 - Haverá livre e plena circulação dos bens culturais do Município.
>
> Art. 126 - Constituem patrimônio cultural os bens de natureza material, tomados institucionalmente por um conjunto portador de referência e identidade à ação, à memória dos diferentes grupos formadores da sociedade, nos que se incluem:
>
> a) Grupos folclóricos, festivais, eventos, teatros, obras literárias, objetos, documentos, edificações, igrejas, sítios, rios, igarapés, espaços ecológicos e demais espaços que remetem à formação histórica do Município. Art. 128 Cabe à Administração Municipal o apoio técnico-financeiro às entidades culturais privadas sem fins lucrativos.
>
> Art. 129 - Os poderes públicos municipais considerarão de utilidade pública os grupos folclóricos expressões máximas do folclore odivelense.

De imediato, há uma incongruência entre os artigos 121,122 e 123 e o artigo 126, este esmiuçador do que se compreende na Lei como patrimônio cultural: em nenhum momento neste artigo se considera como patrimônio do município os usos e costumes do povo, ou seja, bens imateriais, por mais que no artigo 122 diga-se que a cultura e a tradição odivelenses estão baseadas na "criatividade e saber do povo", o que implica cultura popular, em meu entender. Em verdade, inexiste um conceito de cultura que possa respaldar o que seja o seu respectivo patrimônio. No máximo, diz-se que a cultura é um bem social e direito de todos: mas qual o bem, qual o direito de quem? Refere-se à cultura e à tradição como formadores da identidade do município, como se

a identidade fosse uma entidade única e homogênea, dada pela graça divina, mas o que se observa é que dessa confusão entre cultura e tradição o patrimônio cultural é entendido somente como bem material vinculado ao passado, não se atentando que existem bens materiais resultantes do processo de transformação da cultura mais antiga e que constroem o presente, como também bens imateriais do presente oriundos de transformações do passado. A visão da Lei resulta em uma concepção de cultura como um conjunto de coisas antiquadas e de vitrine, por isso a alínea "a", do artigo 126, deixa bem evidente que todos os elementos referidos devem remeter "à formação histórica do Município", como em um trabalho de arqueologia.

> Voltando-se para o passado, a prática patrimonialista lida com obras dissociadas historicamente (embora não filosoficamente ou ideologicamente) dos contextos sociais nos quais se originaram, podendo passar despercebidas ou mostrar-se "neutras"[3].

Em nome da tradição e do passado, minimizam-se ou esquecem-se as diferenças históricas e contemporâneas entre o Poder e os subalternos, ou melhor, considerando-se o Tinga como patrimônio cultural nesta visão passadista da cultura, não se deixa explícito qual o lugar e o ponto de vista de cada ator social da atualidade envolvido com o Boi, e quais as suas histórias na construção desse patrimônio, seja a Prefeitura, Seu Zé do Lode ou os brincantes. Não se considera, principalmente, toda a histórica luta de Seu Zé e seus antepassados para manterem vivo o Boi ao longo desses 66 anos de existência, quando não havia esse grande "interesse" governamental e da mídia turística pelo "Boi mascarado", quando ele era uma "simples" brincadeira de pescadores. Por isso que, quando converso com Seu Zé do Lode sobre a história do Tinga, uma passagem é sempre recorrente em sua memória, a que confere sua legitimidade como responsável pelo Boi, como seu guardião:

Olha, vou te contar como existe Deus: um dia, nós tava com o Tinga na rua. Não sei se tu conhece, mas eu vou te dizer. Aí estava um com... um amigo meu, finado Lazico. Num conhecia ele também? Aí eu... me pediu o Boi. Aí eu dei pra ele, era eu que estava com o Boi, eu dei pra ele. Ele levou lá pra casa dele. Quando se aproximou o mês de junho, cadê? Cadê o Tinga? Nada. Aí... sim, ainda tinha mais um também, que eu me esqueci de dizer, mas um... era... o apelido dele era Zé Pé de Burro... É, também ainda dei uns dois anos pra ele também colocar... Aí, eu dei o Boi pra ele, o finado Lazico. Quando se aproximou o mês de junho, regateou. Aí eu disse... aí eu fiquei. Digo: - "Ah, se está na mão dele..." Quando passou, entrou o mês de junho, nada de... organizar a brincadeira. Aí ele veio, esse um, finado Pé de Burro. Ele me chamava "seu mano", eu chamava pra ele "seu mano" também:

- "Ei, seu mano!"

Eu disse:



- "O que é?"

Bora buscar o Tinga da casa do Lazico pra nós colocar na rua?"

Eu disse:

- "Não, tá na mão dele. Ele vai colocar."

- "É, mas já tá no mês, já estamos no mês de... Mandei dizer pro (...), pra eu assumir, ainda não se manifestou, eu querendo colocar o Boi... Como é que ele.... ?"

Eu disse:

"Bem, se num sair eu me afasto, tá na mão dele, se ele quiser colocar ele coloca."

- "Não, mas num é bem assim..."

- "Bom, bora lá, umbora, lá."

Aí levaram. Aí foi, até que eu fui com ele. Chegamos lá, tava no quintal da casa dele, em cima dum galinheiro... tava que era só cocô de galinha em cima do... do Boi. Aí nós pegamos, trouxemos, cortemos aquele pano, joguemo fora, encapemo, colocamos... É desse jeito, né. E por isso...

concluindo como quem diz: "por isso tudo é que eu tenho que manter o Tinga perto de mim pra que ele nunca deixá de sair". E emenda com um fato inusitado, para ele, que foi ter saído em um certo mês de junho, por uma noite toda com o Tinga, e não haver arrecadado o mínimo para pagar os músicos:

Quando foi um dia, cheguei... encerramos aí... e fui puxar o dinheiro que eu arrecadei, num deu pra pagar os músicos. Aí eu chamei ela (a esposa). Ela veio, eu disse:

- "Olhe, me dá dinheiro que num deu pra pagar os músicos."

Aí ela me deu o dinheiro, eu paguei eles, mas quando eu cheguei lá dentro, que fui tomar café, ela me passou um (RISOS).... Uma coisa que eu fiquei sentido, e realmente depois fiquei pensando: mas... é, eu tô errado mesmo. Já pensou: eu saio com essa... droga na rua, e no momento eu chego num DÁ pra pagar nem os músicos?

Aí, mas tá bom, já comecei... e sempre assim, sempre assim... Aí sempre assim, sempre assim, foi, foi, foi... ninguém também queria. Aí eu botava: num deixei de num colocar. TODO ano! Tem 64 anos... E eu calculo que já está na minha mão

uns 20 . . . de 25 a 30 anos, na minha mão. AGORA, passou uns tempos, a Prefeitura começou a ajudar, esse Pedro, que é o Prefeito agora.

A ajuda da Prefeitura não é sem interesse, uma vez que a transformação de manifestações da cultura popular odivelense em produtos turísticos fica caracterizada na Lei Orgânica, no artigo 129, que considera os "grupos folclóricos" como "expressões máximas do folclore odivelense". Creio que o Prefeito Pedro Paulo Sousa de Almeida assimilou bem esse interesse "folclórico" quando resolveu criar seu próprio Boi de Máscaras, o "Mascote", no ano de 2002, provavelmente preocupado em aplicar o artigo 128 da mesma Lei Orgânica, que diz que cabe à Administração Municipal dar o apoio técnico e "financeiro" às entidades culturais: não é à toa que os melhores instrumentos de orquestras que tocaram na quadra junina de 2003 foram os dos músicos que se apresentaram no Mascote. A questão é que geralmente são os mesmos músicos que tocam em praticamente todos os Bois que se apresentam, inclusive no Tinga, o que faz com que os instrumentos, aqui e ali, acabem sendo utilizados não só no "Boi do Prefeito": uma mão lava a outra, para sorte da população e dos brincantes.

O problema é que essa crescente "folclorização" dos Bois em São Caetano resulta em uma visão unicamente mercadológica da brincadeira. Já existe versão do Boi de Máscaras no bairro do Guamá, em Belém, levada por imigrantes odivelenses: é o "Rei do Campo" e o "Veludinho Mirim", criados e mantidos por Maria do Socorro Viégas. Nada contra a migração e a transformação da cultura, mas esquece-se de que existe um processo histórico que fez com que houvesse a permanência desse tipo de Boi-Bumbá à custa de lutas e sacrifícios de Seu Zé do Lode, e na primeira oportunidade de aparecer um Boi de Máscaras em cenário nacional é chamado o "Veludinho": foi na novela da Rede Globo de Televisão "As Filhas da Mãe", no dia 13/12/2001, quando o Boi apareceu dançando na Ladeira do Castelo, Centro da cidade de Belém, fora de seu contexto de origem, o que pode levar a equívocos quanto à autoria do Boi[4]. No mesmo dia, na Rede Bandeirantes de Televisão, às 22h55, apareceu uma propaganda da Embratur sobre a diversidade cultural brasileira, que trazia a mensagem do investimento de 15 bilhões de reais do setor privado no turismo. Nesta propaganda aparecia o Tinga, junto com outras manifestações culturais brasileiras, num jogo contínuo de imagens, oportunidade em que ele foi mostrado como um produto da cultura brasileira. Para a indústria turística, conclui-se, é sem importância saber se o Boi é o Tinga ou o Veludinho ou qualquer outro Boi de Máscaras que apareça na "telinha", o importante é que apareça como mais um produto. Mais indicial nessa questão é o cartão telefônico, de 30 unidades, que a empresa Telemar lançou em 2001, dentro da Série Regional Paraense - Boi de Máscara (Ver Figura 41). No

desenho que ilustra o cartão aparecem personagens não só do Boi de Máscaras, mas também dos Bois de Parintins e do Bumba-meu-Boi do Maranhão: ao lado do pierrô e do bandeirista, típicos de São Caetano, está um índio e um caçador, estes mais característicos dos Bois parintinenses; o próprio Boi apresenta saia e no seu dorso existem estrelas e uma lua minguante, características do Bumba-meu-Boi maranhense, se bem que em sua testa existe um coração vermelho, o que é marca do Boi Garantido de Parintins. Por fim, embaixo do Boi dançam dois tripas, típico do Boi odivelense. O que se nos apresenta é um Boi híbrido, interessantíssimo para os "cultores da pós-modernidade", se não servisse para mascarar as ricas diferenças culturais da região, numa pasteurização da indústria cultural que apaga as sutilezas.

O que faltou aos legisladores de 1990 e o que falta ao atual Prefeito de São Caetano de Odivelas é o sentido contemporâneo e crítico do que é patrimônio cultural:

> Para boa parcela dos profissionais do patrimônio, de orientação ideológica de direita e de esquerda, o grande papel do patrimônio cultural é o da manutenção, construção ou reconstrução da identidade (pessoal e coletiva) de modo sobretudo a proporcionar, ao indivíduo e ao grupo: a)atualidade; b) o combate contra o estranhamento das condições de existência, ao proporcionar a vinculação do indivíduo e do grupo a uma tradição, e, de modo particular, a resistência contra o totalitarismo, que faz da criação de massas desenraizadas o instrumento central de uma manipulação em favor da figura atratora do ditador apresentado como único ponto de referência e orientação[5].

É para a massificação desenraizada e o totalitarismo que parece correr o Executivo odivelense. Exemplo do primeiro caso foi o Festival do Caranguejo de dezembro de 2001, quando a Prefeitura contratou nada menos que o grupo musical baiano de *axé-music* "É o Tchan". Para o "grande" evento (característica do sentido de festival), não se pouparam esforços, nem recursos: além dos prováveis 70 mil reais para pagar o grupo o que foi confirmado a mim, posteriormente, pelo Secretário de Cultura da época, Sr. Ademar Farias, a prefeitura mandou "espalhar" *outdoors* por Belém e rodovias de acesso ao município, divulgando o Festival e a principal atração, num total de sete, só conferidos por mim, assim distribuídos: na Avenida Almirante Barroso, uma das principais de Belém, entre a Rua Mauriti e Rua Barão do Triunfo, e próximo ao Clube Tuna Luso-Brasileira; na confluência da Avenida do Coqueiro com a Avenida 3 Corações, no populoso conjunto habitacional da Cidade Nova (Ver Figura 37); na rodovia BR-316, que dá acesso à PA-140, próximo ao Shopping Castanheira, próximo à Barreira da Polícia Rodoviária Federal de Ananindeua, na entrada da cidade de Benevides e na entrada da cidade de Santa Izabel do Pará. Nos *outdoors,* além da propaganda sobre o Festival e a sua grande atração, aparecia o nome dos patrocinadores, dentre os quais um dos grandes "caciques" políticos da região, um

"certo" Deputado Estadual. O totalitarismo do Executivo também se manifesta por ocasião do Festival. É com freqüência, nos dias que antecedem ao Festival do Caranguejo, que os interessados em adquirir barracas para vendas na área do evento procuram o Prefeito ou o Secretário de Cultura a fim de terem seus "favores", o que só acontece na véspera do primeiro dia. Essa expectativa cria uma relação de dependência do povo com a Prefeitura, em que o benefício é dado não por competência de quem irá prestar o serviço, mas unicamente por apadrinhamentos, o que confere Poder a partir da redistribuição da riqueza financeira municipal, num evidente caso de corrupção, pois este comportamento desvia o dever formal inerente ao papel do gestor público. Esta questão se nota também no Boi, quando a cada quadra junina os grupos de Bois de Máscaras ficam à mercê do Prefeito para obterem alguma ajuda financeira, muitas vezes não se conseguindo além de 500 reais "para a safra toda"[6].

Mas não é somente em relação ao patrimônio propriamente cultural (obras realizadas pelo homem) que há incoerências entre a Lei Orgânica e as práticas do Poder. No que tange ao chamado patrimônio ambiental, a Lei Orgânica considera, no seu Artigo 126, que os rios e igarapés (cursos d'água) são patrimônios culturais, o que por certo é um avanço, pois segue as preocupações dos movimentos ecológicos; o Artigo 127 referenda esta preocupação quando diz que "o poder Municipal, com a colaboração da comunidade, protegerá o patrimônio cultural odivelense, por meio de inventários, registros, vigilância, tombamento, desapropriação e outras formas de acautelamento e preservação". Mas entre a lei e o ato se vai uma grande e, talvez, instransponível distância. Em 14/12/2001, conversei com o Sr. Raimundo Alves Conceição, mestre de obras responsável por uma rampa de acesso a embarcações que estava sendo construída no leito do rio Mojuim a pedido do Deputado Estadual (Ver Figuras 39 e 40). Ora, sabe-se que a Zona Costeira é patrimônio nacional, segundo a Constituição Federal, no seu Artigo 225, Parágrafo 4º, e ainda mais quando são áreas de manguezais, como é o caso de São Caetano, tidas como Áreas de Preservação Permanente (APP). No mínimo, deveria haver previamente um Relatório de Impacto Ambiental (RIA) antes da construção da rampa, que, segundo o mestre de obras, se constituía de uma caixa de concreto que avançava 40 metros pelo rio. No entanto, o mestre me informou que nem engenheiro civil apareceu por lá, somente assinou o projeto, imaginem, um engenheiro ambiental! Mas pior do que esse fato foi a "excelente" idéia da Prefeitura de criar uma piscina pública às margens do Rio Mojuim, no estilo "Piscinão de Ramos" (RJ): por sorte, não saiu de uma demarcação no leito do rio (Ver Figura 38).

Ao que se entende, qualquer proteção, vigilância ou preservação do patrimônio é unicamente decorrente de interesses particulares, seja da Prefeitura, do Deputado ou dos indivíduos mais abastados e da classe dominante. É o caso do Sr. Raimundo de Sousa Rodrigues, o Castilho. Considerado como o principal, e talvez o único, estudioso da cultura local e seu historiador, Castilho, por certo, sempre se preocupou com a divulgação de São Caetano, como ficou evidenciado em entrevista que me concedeu[7], mas a seu modo:

Quando eu fui Secretário Municipal de Administração eu me preocupei muito, mas me preocupei, assim, pra promover São Caetano de Odivelas, né, de uma maneira que a gente pudesse trazer a fluência de gentes pra cá pra São Caetano e que São Caetano se movimentasse, o comércio vendesse muito, as pessoas todas ficassem satisfeitas e recebesse as pessoas que vinham de fora. Bem, essa preocupação foi grande a respeito do folclore de São Caetano que é o mais lindo de todos, se chama Boi de Máscaras, né! Bem, então eu pensei assim, numa noite. Eu era Secretário Municipal de Administração e eu gostaria de promover o Prefeito (na época, em 1978, o Prefeito era Teodoro Paranhos Gurjão), que já havia sido candidato umas três vezes e . . . eu gostaria de mostrar a potencialidade dele.

Como se vê, a preocupação de Castilho, quando imaginou, em uma certa noite, a organização do Festival do Caranguejo, não era tão-somente promover a comunidade odivelense, mas, por tabela, "mostrar serviço" ao Prefeito e também promovê-lo, utilizando as duas instituições máximas da cultura local, o caranguejo e o Boi Tinga. É um exemplo clássico do uso da cultura popular pelo Poder, com o intuito de transformá-la em produto a ser vendido ao estrangeiro (ver Figuras 35 e 36): *de uma maneira que a gente pudesse trazer fluência de gentes pra cá.* Mesmo aparentando uma preocupação mais coletiva, quando pensou em criar o Festival, Castilho não esconde sua mágoa por não ser reconhecido como seu criador pela atual administração municipal, não sendo chamado a integrar a organização do evento naquele ano de 2001, por mais que não transpareça essa questão na entrevista. Tratou unicamente de falar de seu altruísmo:

É . . . Festival do Caranguejo . . . eu me sinto orgulhoso à beça de. . . mas muito orgulhoso, de ter sido o promotor dessa festa. Ter iniciado, GRAÇAS A DEUS, né. Agora eu fiz questão de dar pra Prefeitura, se a Prefeitura fosse a patrocinadora. Se eu fosse ambicioso teria ficado com ele até hoje. Mas não, eu não tenho ambição sobre nada, GRAÇAS A DEUS. Eu me preocupo é com o município, quero ver esse município crescer, né. E que seus filho sejam felizes nele, né. E que São Caetano progrida, um eterno progrida!

Com um discurso bem nacional-populista, de apelo religioso no enfático "Graças a Deus"[8], Castilho, entra governo sai governo, sempre esteve ao lado do Poder, de alguma forma. Andava meio magoado com o

Prefeito Pedro Paulo Almeida por não ter sido convocado a integrar sua equipe no Festival naquele ano de 2001, mas nada que o mantivesse totalmente distante da Prefeitura. Com formação do ensino médio e com uma condição social mediana, inclusive sendo um dos poucos a possuir computador na cidade, Castilho é considerado um intelectual em São Caetano, tanto é que em qualquer pesquisa estudantil sobre a história e a cultura do município os alunos acorrem para sua casa. Mas sua preocupação com o "progresso do município" oculta uma incompreensão da cultura popular, sendo mais vista como um produto da indústria cultural, uma "imagem a ser vendida". Quando o questionei sobre o que era mais característico em São Caetano, respondeu-me:

A cultura, em primeiro lugar. Se nós não preservarmos essa cultura, meu amigo, de nada vale, né. Se nós vendermos a imagem da cultura de São Caetano... nós temos duas bandas de música, dois centenários de banda de música, né, que nos envaidece.

Perguntado sobre o que entendia por cultura, disse-me:

Tu SABES que cultura é um fato que nem eu posso te dizer, se a cultura é arte, se a cultura é... saber do povo, eu não sei te explicar muito não.

Entretanto, o atrelamento da cultura ao Poder é algo bem resolvido em Castilho:

Porque da maneira que o, o governo municipal largar de banda, meu amigo, não adianta nada a gente ter uma cultura rica, né!

Não há uma dissonância muito grande entre o discurso dos vários segmentos do Poder, por mais que possa haver picuinhas entre eles. No final, suas visões acerca da cultura popular são as mesmas:

O maior desenvolvimento na atração da cultura.

Nós trouxemos e dêem incentivo ao turismo.

(Prefeito Municipal Pedro Paulo de Almeida)

Divulgação do nosso produto, o caranguejo.

(Secretário Municipal de Cultura Ademar Farias)

São falas dos gestores municipais, em entrevista à estatal TV Cultura do Pará, em dezembro de 2001, por ocasião do Festival do Caranguejo e os objetivos do evento. Desenvolvimento, atração, incentivo, turismo,

produto são palavras que marcam uma visão eivada pelo sentido mercantilista da cultura, necessário para que a cultura saia de um suposto estado de inércia e atraso para um estado de progresso e desenvolvimento, levado a cabo pelas mãos da *inteligentsia* odivelense num discurso ufanista, messiânico e redentorista, seja o de Castilho ou o dos administradores do município.

Em parte, essa preocupação mais mercantil do Festival é assimilada na própria comunidade, talvez mais do que pelos visitantes, que não deixam renda significativa. Conversando com Fernanda Oliveira, a mesma que por mim foi anteriormente entrevistada, e com o Edson das Chagas, na ocasião prestando serviços ao SEBRAE, por meio da Prefeitura, fiquei sabendo que o Festival do Caranguejo mobiliza bem mais a população. Segundo Fernanda, por ser mais concentrado o evento, no máximo quatro dias, ao contrário da quadra junina dos Bois de Máscaras, que demanda um mês, as pessoas se preocupam mais com a aparência, comprando roupas e reservando algum dinheiro para gastos no período. Por outro lado, observei que o impacto do evento na economia do município não vai além dos quatro dias de festa, porque todas as ocupações geradas são circunstanciais, ligadas basicamente à venda de bebidas e comidas, o que não garante um emprego. Emprego cuja geração a administração pública é a primeira a não garantir, ou que pelo menos trata a questão com indiferença: é prática na Prefeitura os contratados para prestação de serviços não terem seus contratos além dos 10 meses, de março a dezembro, para que não se pague o 13º salário integral e que também não se criem vínculos empregatícios, por mais que haja a necessidade deles no serviço público. Todo início de ano, portanto, os contratados ficam à mercê da Prefeitura para saber se serão ou não contratados, ficando condicionados aos favores e humores do Prefeito, pois há tempo não há concurso público.

Na prática, qual o sentido do Festival, além daquele dos discursos nacionais-populistas da classe dominante? Ao que parece, o sentido local da palavra está cada vez mais distante de seu uso anglo-americano de origem - uma ocasião de celebração pública - e mais próximo de seu sentido importado pelo Brasil: grande festa, grande quantidade. Porque como evento público o Festival do Caranguejo não é tão público: cobra-se a entrada ao preço médio de 5 reais; mas quando há "atração" renomada de bandas e cantores o preço médio chega a 10 reais, o que torna praticamente impossível aquele tirador de caranguejos, que vende a 20 centavos a unidade, participar da "celebração pública", porque a grandiosidade da festa se reflete também no valor para acessá-la. Em uma palavra, o festival é "para inglês ver".

Resta ao "homem comum" de São Caetano o "festim" mais público do Boi Tinga. Sem ter a necessidade de pagar para entrar na festa, além de poder fazer sua própria vestimenta, sem necessidade de comprá-la, o brincante ou mutuca é a figura mais característica da cultura popular odivelense, no sentido que a cultura popular tem de manifestação das classes subalternas. O problema é que este sentido começa a ser esvaziado pelo Poder do município, quando os discursos de seus representantes caracterizam o Boi Tinga ou os Bois de Máscaras, em geral, de maneira simbólica, esvaziada das relações de classe ou de conflitos culturais, no estilo de uma "tradição inventada", como algo nascido em um tempo mítico, sem história imediata de seus fundadores, o que lhe confere um caráter coletivo inquestionável aparentemente, em que não aparecem conflitos internos, ao se imporem regras tácitas e "aceitas" pelo povo, daí a natureza ritual e simbólica:

> O termo "tradição inventada" é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui tanto as "tradições" realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e determinado de tempo às vezes de pouco anos apenas e se estabeleceram com enorme rapidez (. . .). Por "tradição inventada" entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácitas ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente, uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado[9].

A "tradição inventada", assim vista, aproxima-se do conceito de "folclore" já apontado no 1º capítulo deste trabalho. Vale lembrar que os mesmos autores acima fazem distinção entre a "tradição inventada" e o "costume":



> A "tradição" neste sentido deve ser nitidamente diferenciada do "costume", vigente nas sociedades ditas "tradicionais". O objetivo e as características das "tradições", inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como a repetição. O "costume", nas sociedades tradicionais, tem a dupla função de motor e volante. Não impede as inovações e pode mudar até certo ponto, embora evidentemente seja tolhido pela exigência de que deve parecer compatível ou idêntico ao precedente. Sua função é dar a qualquer mudança desejada (ou resistência à inovação) a sanção do precedente, continuidade histórica e direitos naturais conforme o expresso na história[10].

O conceito de "costume", utilizado pelos autores, coincide com o que considero "cultura popular" aqui. Então, quando o Poder municipal reifica um discurso da "tradição" está longe de incorporar o "costume", pois constrói e institui o Boi de Máscaras como prática regulada por regras rituais e simbólicas que impõem valores pela repetição, passadismo e invariabilidade, unicamente querendo criar um produto (por isso a necessidade de

se organizarem festivais). Já o "costume", mais do lado dos brincantes e mutucas, aceita a transformação, mas sempre de olho no passado, que funciona não como elemento castrador, mas como sanção do precedente para se criar a continuidade histórica, visando-se prioritariamente ao processo (por isso as transformações no Boi Tinga, levadas a efeito pelos mais jovens, não sem terem o aval ou a rejeição dos mais antigos, ou melhor, do mais antigo, Seu Zé do Lode). A questão a ser levantada é saber quem lucra com a disciplina da brincadeira, transformando-a em produto cultural de festivais. Creio ser o comerciante, o empresário, a Prefeitura, a indústria do turismo, na fabricação de um produto em série, unificado, que marque a identidade cultural odivelense.

Da mesma forma, esse discurso "identitário" tem seus ecos na visão de certos estudiosos da academia. Vejamos o que nos diz Loureiro sobre a cultura amazônica:

> Sob o olhar do natural, a região se torna um espaço conceptual único, mítico, vago, irrepetível (posto que cada parte desse espaço não é igual a outro), próximo e, ao mesmo tempo, distante. Seja para os que habitam as margens desses rios que parecem demarcar a mata e o sonho, seja para os que habitam a floresta, seja ainda para os que habitam os povoados, vilas e as pequenas cidades, que parecem estar muito mais num tempo congelado do que num espaço dos nossos dias[11].

Reconhecido como estudioso da cultura amazônica e ao mesmo tempo poeta consagrado no Pará, além de ter ocupado cargos executivos, como o de Secretário Estadual de Cultura e Secretário Estadual de Educação, Loureiro procura em sua tese de doutoramento, que resultou no livro do qual extraio o excerto, conciliar uma visão estética com um olhar mais antropológico para as manifestações culturais da região. O fato é que, em meu entender, esse olhar acabou sendo parcial, ou seja, se sobrepôs muito mais o poeta, que vê no espaço, pautado na linha bachelardiana, um ente autônomo na construção da cultura e que está longe de ser uma construção mais histórica, por estar congelada no tempo, que é distante do "espaço dos nossos dias". Isto quer dizer que esta cultura mais cabocla, ribeirinha, periférica não se comunica com o lado mais urbano? Será que as culturas não são invasivas? Esta visão quer ver a Amazônia como isolada em uma redoma, o que, por certo, não o é, porque há a constante penetração entre hegemônicos e subalternos, como existe em Parintins e como começa a existir em São Caetano. A respeito do Tinga, nos diz Loureiro:

> A artisticidade do Boi Tinga fica evidente pelo predomínio da função estética, no ritualismo dramático de sua encenação. Ela resulta de uma atividade de criação e recepção coletivas, relacionadas e interligadas pela função estética (. . .). Evidentemente que há a presença de funções extra-estéticas dialogando nesse processo, constituindo em níveis diferentes essa esteticidade. Mas o predomínio é o da função estética, como *ponto vélico*, recebendo, reunindo e empurrando o espetáculo[12].

É interessante a abordagem de Loureiro, pois confere à manifestação popular do Tinga um foro de artisticidade, que só é reconhecida em obras de autores canônicos, levando a crer em uma criatividade artística própria do povo odivelense. Mas ao separar arte e história, função estética de funções extra-estéticas, o autor vai na contramão da análise de teor marxista que me proponho, pois creio que inexistem estas funções independentes uma da outra, uma vez que a "obra" está mediada em sua linguagem pela sociedade e a história, daí não se poder dizer que uma função adquire mais importância que a outra, se é que elas são de fato separadas. O problema é a que visão ou versão final este ponto de vista nos leva, ou melhor, leva o leitor menos avisado: acredito que leve a ver as manifestações como algo independente do homem e a natureza amazônica como "a natureza intocada", que assim deve permanecer para o bem . . . da humanidade, humanidade em que, muitas vezes, o caboclo não está contido.

Ao considerar como mítica e espetacular, como simbolismo estético, a opinião de Loureiro sobre o caráter "fenomenológico" da Cultura da Amazônia encontra ecos em outros estudiosos da região, como é o caso de Maria Elisa Souto Bessa, da Universidade Federal do Amazonas:

> A cultura amazônica parece portar em si uma vocação natural para a poesia, uma função poética por excelência, inerente à sua própria existência. A natureza exuberante de seus rios, suas matas e seus mitos faz da região amazônica um lugar propício à imaginação poetizante (. . .) o deslumbramento do homem se dá por uma sensação de estar diante de algo sublime, de estar diante do mundo, diante em toda a sua plenitude planetária. A Amazônia tende a ser, portanto, naturalmente poética, por seu *ethos* e por seus ecos[13].

Essa essência poética, que a autora acusa, não pode ser tão "naturalizada" quanto aparenta ser, porque o conceito de poesia e literatura está circunscrito às sociedades em que a escrita é muito mais presente e cotidiana, a um universo letrado. Portanto, o homem que se deslumbra diante do sublime parece não ser, obrigatoriamente, o caboclo das classes subalternas, e a cultura e seu *ethos* estão "um pouco" distantes das beiradas de rios. O menos perigoso é atestar a visão mais cabocla e a visão mais acadêmica como componentes que constroem um imaginário amazônico e sobre a Amazônia, o que, mais uma vez, reforça meu ponto de vista sobre a presença da **identificação** na cultura popular, e não propriamente uma identidade, esta muitas vezes considerada sob o aspecto mais substantivo e menos adjetivo, o que contrariamente ocorre com a primeira.

A identificação está mais ligada à natureza da cultura popular por ser um processo e não um produto. E como marca da cultura popular, em minha proposição, tangencia e cruza efetivamente a manifestação do Boi Tinga

que, por isso, tem como marca de sua construção a diversidade de atores, de elementos constitutivos em sua linguagem e nas concepções ideológicas que a permeiam. Como processo, o Boi é passível de várias leituras, e sendo identificação é construído por diversos atores sociais. E os atores também podem apresentar opiniões que, à primeira vista, parecem conflitantes, mas que, no fundo, refletem a diversidade dos que participam. É o caso da opinião de Syntia Cristina. Quando perguntei sobre quais os problemas que mais dificultam melhorias na cidade, disse: *Administrativo. Isso já vem matando há anos São Caetano: administração.* E completou:

Precisamos de um prefeito inteligente e sem ser filho de São Caetano, sem ser odivelense, porque "eu tenho amor à minha terra", todo mundo grita, lá no palanque, quando é filho:"Tenho amor à minha terra". E quando ganha vai embora, esquece dos miseráveis que estão aqui dentro. Porque eu vejo em São Caetano as famílias que sofre são aquelas que não têm nada. São as dos caranguejeiros, entendeu, que são completamente... eu digo que é até uma humilhação eles passarem a noite e o dia todo, a madrugada toda, o dia todo dentro de um mangal pra quando chegar 6 horas, 5 horas, 5 horas, 6 horas da tarde pegar 25, 20 reais, 15 reais em um cento de caranguejo, em meio cento... isso é um ABSURDO. Então eu não sei, eu num... eu num vejo, ou não sei o que uma administração pensa e vê.

Existe uma incapacidade de ver que os problemas da cidade são decorrentes da visão alienadora que adquire a política, o que faz com que se beire a um messianismo, em que o de fora é melhor, é o salvador da situação, podendo ser inclusive uma atividade, como a indústria turística. Enquanto se reforçar essa questão, em que sempre existirá a figura centralizadora e referencial do "ditador", em que a população se anula, as opiniões serão como as de Syntia:

Nós temos que aproveitar o pólo turístico que nós temos, pesqueiro, né. É muito bom. Eu acho que daí, acho que São Caetano tem chance de... com certeza, não tenha dúvida. Então, nós temos, nós temos de 15 em 15 dias, nós temos a pesca esportiva em São Caetano. Eu me orgulho, ao mesmo tempo eu não sei... eu tenho essa visão, mas muita gente me critica já por causa disso. Se hoje o governador, o Mário Couto se encontra aqui, são as autoridades, eu não tenho, assim, eu não tenho nada contra eles. São pessoas que me recebem muito bem, eu tenho certeza que qualquer coisa que eu precisar pra dentro de minha cidade serei atendida. Por quê? Porque eu recebi, eu recebi eles muito bem, né(...). Então através do pólo turístico é que a administração deveria aproveitar, e ele está aproveitando através disso, é que ele conseguiu muitas verbas e nada fez, Será que é culpa dele? Não, a culpa é nossa. E São Caetano melhora, tem melhora... tem como melhorar sim, basta você trabalhar. Tem que vir trabalhando pela cultura. Pelo pólo turístico que nós temos em São Caetano. Que é muito bom e precisa ser visto... assim, de imediato, logo.

Com uma opinião distante do que pode ser o "intelectual orgânico", o messianismo se reveste de exotismo e mitificação, próxima à concepção de Loureiro, quanto às classes subalternas, quanto ao caboclo:

Conhecer São Caetano acho que já é uma grande vantagem, né, as coisas boas que nós temos. E também no interior: ninguém conhece o interior de São Caetano, aquela vida do, de... de pessoas humilde mesmo, que encanta você.

Ufanismo e chauvinismo não apenas rimam, mas se combinam num jogo de interesses individuais - vale lembrar que Syntia já foi candidata derrotada à vereança - e de grupo - o Deputado Estadual é liderança na região e provavelmente apoiará candidato à Prefeitura contrário ao atual prefeito - que querem fazer da cultura odivelense apenas símbolo esvaziado de seus agentes, pouco atentando se existem produtores dessa cultura que precisam ser ouvidos. Porque no discurso de Syntia observo, ao mesmo tempo, que as famílias mais sofredoras são as dos caranguejeiros; por não terem nada, elas também são as pessoas humildes que têm uma vida que "encanta". Por outro lado, ela pode ser "bem recebida" pelo governador ou pelo Deputado Estadual mesmo sabendo que, enquanto isso, existe uma má administração municipal, cuja culpa é de todos e, emendaria, até do deputado e do governador, que a princípio apoiaram Pedro Paulo de Almeida. Percebe-se que, num mesmo discurso, diferentes atores sociais são trazidos à cena com seus implícitos, interesses e claros lugares na sociedade, além do que a enunciadora também traz as marcas de suas diversas relações, tanto com os subalternos quanto com os hegemônicos. Há a necessidade de se ver, portanto, qual o lugar das classes subalternas e sua cultura popular em dada sociedade, e quais as atividades que a estruturam em suas relações com o sistema cultural mais amplo - diria o trabalho e a festa - para que se possa notar a diversidade que é a chave para sua compreensão.

3. 2 Em festa, trabalho e pão

Sou viramundo virado
Pelo mundo do sertão
Mas inda viro esse mundo
Em festa, trabalho e pão[14].



Na cultura popular da classe subalterna de São Caetano de Odivelas, o que considero como a cultura "cabocla" (termo este já esclarecido no 1º capítulo), existe uma tênue separação entre trabalho e festa, ou seja, existe uma quase continuidade entre essas duas atividades desses grupos sociais. Os homens realizam suas labutas diárias na pesca, mas em seus calendários de trabalho estão integrados os períodos de festa, como o da festividade do Círio do Santo Caetano e a folia do Boi de Máscaras, além do Festival do Caranguejo. É como se anualmente essas datas fossem divisores de águas entre os outros momentos do ano, além de serem momentos climáticos de confraternização e sociabilidade para a população que vive na cidade, ou mesmo aqueles que moram em outros lugares e que se achegam à cidade nesses períodos. A festa dá um sentido de "nação" para a comunidade odivelense e nisso ela se associa ao trabalho: por isso, se nós perguntarmos a um odivelense o que é mais característico em sua cultura ele não vacilará em dizer que é o caranguejo e o Boi Tinga, isto é, a manifestação do trabalho e a manifestação da festa[15].

Por mais que haja essa proximidade entre trabalho e festa, é necessário se observar como se comportam os diversos grupos sociais em uma atividade e noutra, que constituem aquilo que podemos classificar como a riqueza do município e o patrimônio mais original do povo odivelense, o Tinga e o caranguejo. Neste último caso, a produção deste bem econômico e material de subsistência (economia aqui entendida como conhecimentos e sistemas relativos à produção, distribuição, acumulação e consumo de bens materiais) constrói a seguinte relação de produção: não só no caso dos caranguejeiros, mas também na pesca e no serviço braçal, as atividades de trabalho mais comuns na cidade, a força de trabalho e os meios de produção (instrumentos de pesca e de construção civil, conhecimentos sobre os pesqueiros e as marés e sobre alvenaria) podem pertencer ao trabalhador mas o produto final o peixe ou o marisco ou a construção fica condicionado ao atravessador ou contratante, que transforma aquele produto em mercadoria ou então fixa o seu preço, explorando, muitas vezes, o trabalhador ao impor um preço bem abaixo do que o trabalhador pretende, no caso do atravessador revendendo o produto por até dez vezes mais em relação ao preço de compra. Em menor proporção, mas também com freqüência, isso acontece entre os comerciantes locais e os consumidores. Situação semelhante de exploração se dá entre os assalariados e a Prefeitura; em suma, essas relações de produção repetem a relação capitalista, em que os proprietários dos meios de produção e/ou dos sistemas de distribuição e consumo determinam o papel de subalternidade dos trabalhadores, isto é, a classe dominante controla o aparelho de Estado e a produção econômica. É ilustrativo dessa questão o que me disse o Bau quando perguntei sobre as alternativas de trabalho em São Caetano:

A alternativa aqui é o pescador, caranguejeiro e pedreiro, é a profissão que tem aqui em São Caetano, são essas três. Se tu não souber tirar um caranguejo, não souber pescar e não souber é . . . fazer algum, fazer algum serviço braçal vai pra roça, porque não tem outra coisa. Agora pinta outra coisa na época de festa, tem um servicinho, o prefeito manda fazer o que aparecer, né. Aí aparece serviço, é serviço pra todo lado. Só naquela época, dois, três, no máximo dois meses. Acabou a época da festa, pronto. A terceira alternativa é ser funcionário público . . . depender da Prefeitura, nós. Quer dizer, não é um serviço fixo, termina quatro anos vai timbora. Se o prefeito não ganhar, já vai pra rua . . . aí, vai fazer outra coisa.

A concorrência quase que desumana, pela ausência de trabalho, leva ao empobrecimento a maioria do povo, obrigada a vender a sua força de trabalho, ou o produto gerado pela força produtiva, por um valor que pouco garante boas condições de sobrevivência[16], criando um processo de proletarização crescente nesta parcela da população, a classe subalterna: são os pescadores, caranguejeiros, braçais. A outra parcela da população é formada pela classe hegemônica, representada pelo Poder municipal, comerciantes, políticos em geral, alguns servidores públicos de maior escalão, enfim, indivíduos que detêm os meios de produção ou que utilizam o aparelho do Estado para a sua sobrevivência, por vezes para auferir vantagens para si ou para seu segmento social e familiar. Ainda compõe este cenário de produção a pequena burguesia, um segmento de transição, composto pela grande maioria dos servidores públicos e por autônomos que não estão propriamente ligados ao poder do município, por donos de pequenos comércios ou por assalariados em empresas de porte médio que prestam serviços na cidade.

É importante notar que essas relações de produção e de trabalho, em que a propriedade econômica das forças produtivas é bem marcada pela classe hegemônica, não se mantêm e reproduzem fielmente na festa, ou seja, por mais que economia e cultura sejam interdependentes, não quer dizer que a infra-estrutura vá sempre determinar a superestrutura, havendo sim, segundo minha pesquisa, momentos de oscilações entre uma e outra, ou seja, ser subalterno ou hegemônico não é uma condição predeterminada de um ou mais grupos sociais e sim uma questão de se saber qual a angulação que utilizamos para observar as práticas culturais das camadas mais basilares da sociedade e seu papel no sistema cultural mais amplo. Porque, contrariamente à produção econômica, a produção cultural traz a marca do heterogêneo, do ambíguo e do diverso: como dizer que o Boi Tinga é uma manifestação somente das classes subalternas, como em sua origem (se é que assim o foi), se a cada ano participam mais indivíduos com poder aquisitivo e posições diferentes na sociedade classista, desde o pescador e braçal nativo até o empresário turista, que foi até a cidade despertado pela propaganda

oficial sobre o Boi de Máscaras ou pelas iguarias gastronômicas do caranguejo ? E até, este último, entra literalmente na dança quando o Boi passa. Dada essa particularidade da cultura em sua vertente popular, é mais aconselhável que enxerguemos a cultura popular do Boi Tinga pelo viés de uma temporalidade própria, em que só cabem duas categorias de participantes, o **brincante e o mutuca**, de um lado, e o **empresário público ou privado** de outro. E essas temporalidades têm a ver com a identificação, a partir da experiência, que se tenha com uma ou outra categoria, o que vem ao encontro de meu ponto de vista segundo o qual a cultura popular, para ser vivenciada enquanto tal, merece ser encarada como "em acontecendo", sendo considerada com um caráter de "gerúndio", um processo.

A relação entre essas categorias nem sempre se reveste de uma oposição, podendo também ser uma composição, uma vez que o sentido de "empresário não é somente aquele que tem uma organização juridicamente instituída", mas considero também quem tenha uma concepção de mundo semelhante, ou seja, a produção de bens e serviços, públicos e privados, com vista à obtenção de lucros. Assim, a visão empresarial não estaria unicamente afeta à agência de turismo que irá vender o Boi Tinga para seus clientes, mas à Prefeitura, que o divulga como símbolo da "autêntica" cultura popular odivelense, ou a Syntia, que tem uma concepção empresarial para a cultura local em seus planos de desenvolvimento do município, da mesma forma que o Castilho. Os demais são os sujeitos do Boi, com uma concepção mais comunitária do evento; por mais que Seu Zé do Lode possa ganhar alguma quantia da Prefeitura com o Boi, que os músicos ganhem 25 ou 30 reais para tocar, não os percebo com a finalidade primeira de auferir lucro com a brincadeira, mas sim realizá-la espontaneamente: é mais uma continuidade do trabalho, é uma tarefa da comunidade, porque é uma "tradição", é um "costume". Por mais que Seu Zé se zangue com o novidadeiro dos jovens, que o Bau se aborreça com o atraso dos brincantes para o início da festa, há uma dependência deles para com os brincantes assim como há um respeito destes pelos responsáveis pelo Boi, que orientam a multidão, o que ratifica a interdependência pautada em respeito mútuo e sentimento de pertencimento àquela cultura que marca a comunidade.

Então, há uma tensão constante entre a visão empresarial e a visão comunitária do Boi, os primeiros interessados em fazer da festa um espetáculo, um festival, e os demais interessados no festim partilhado. Esta compreensão ambígua do Boi nos alarga o horizonte de compreensão da cultura popular, porque



> No decorrer da longa transição para o capitalismo agrário e, mais tarde, na formação e no desenvolvimento do capitalismo industrial, houve uma luta mais ou menos contínua em torno da cultura dos trabalhadores, das classes trabalhadoras e dos pobres. Este fato deve constituir o ponto de partida para qualquer estudo, tanto da base da cultura popular quanto de suas transformações. As mudanças no equilíbrio e nas relações das forças sociais ao longo dessa história se revelam, freqüentemente, nas lutas em torno da cultura, tradições e formas de vida das classes populares[17].

Mais adiante, neste texto, Hall nos esclarece sobre a relação entre cultura popular e classe, o que chama minha atenção para o fato de que essas duas categorias de atores sociais presentes no Boi Tinga não são excludentes e sim componentes da festa:

> Os termos "classe" e "popular" estão profundamente relacionados entre si, mas não são absolutamente intercambiáveis. A razão disso é evidente. Não existem "culturas" inteiramente isoladas e paradigmaticamente fixadas, numa relação de determinismo histórico, a classes "inteiras" - embora existam formações culturais de classe bem distintas e variáveis. As culturas de classe tendem a se entrecruzar e a se sobrepor num mesmo campo de luta. O termo "popular" indica esse relacionamento um tanto deslocado entre a cultura e as classes. Mais precisamente, refere-se à aliança de classes e forças que constituem as "classes populares". A cultura dos oprimidos, das classes excluídas: esta é a área à qual o termo "popular" nos remete. E o lado oposto a isto - o lado do poder cultural de decidir o que pertence e o que não pertence - não é, por definição, outra classe "inteira", mas aquela outra aliança de classes, estratos e forças sociais que constituem o que não é "o povo" ou as "classes populares": a cultura do bloco de poder[18].

Esse entendimento de blocos ou aliança de classes me permite circunscrever os atores sociais presentes no Tinga nessas duas categorias a que já me referi, quem está dentro da brincadeira - quem a partilha e produz efetivamente - e quem está no seu entorno - quem a quer promover e se promover mediante ela e o espectador turista. O que irá determinar suas características são as temporalidades próprias de cada uma delas. E. P. Thompson, no ensaio "Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial"[19], nos revela que há duas maneiras de medição do tempo nas sociedades ocidentais, correspondentes ao pré-capitalismo e ao capitalismo industrial, respectivamente, que tiveram a nitidez de suas características acentuadas a partir da Era Moderna, do século XIV até fins do século XIX, e hoje convivem como temporalidades de nossa época. O pré-capitalismo é portador de um **tempo comunitário**, marcado pelo descaso com o relógio ou relógio de ponto, temporalidade que revela uma organização administrativa e de mercado não burocratizada, em que as tarefas diárias obedecem à lógica da necessidade de sobrevivência e aos condicionamentos e ritmos da natureza: regime das marés, intensidade de chuvas ou prolongamento da estiagem, maior ou menor claridade

do dia, etc. Neste tempo, o trabalho é compartilhado, assim como a festa. Diz Maria Ignez Ayala sobre a questão:

> Se o tempo comunitário se caracteriza por trabalho à base do cumprimento de tarefas, por um lado, por outro o tempo que não é o de trabalho pode ser o de festas, também compartilhado comunitariamente. Neste tipo, evidencia-se sempre uma solidariedade compartilhada, em que padrões de trabalho e festas são escolhidos por quem participa e decide este uso do tempo. Nesta categoria, trabalho e vida se fundem e se confundem[20].

Quanto ao **tempo industrial**, seu aparecimento está intimamente ligado ao crescente processo de industrialização e à necessidade de sincronização do trabalho pelo capitalismo - "tempo é dinheiro" -, tanto é que o relógio, símbolo desse tempo, assume o papel de ordenador das atividades nas fábricas com a Revolução Industrial. Esse tempo do capitalismo industrial vai na contramão do tempo comunitário, que é marcado pela irregularidade da manufatura em escala doméstica ou da pequena oficina, guiada pelas tarefas. Agora, o que vai importar é a

> Imposição de uma disciplina do tempo que se internaliza nos sujeitos, através do tempo do trabalho, comandado pelo relógio ou pelo relógio de ponto e também pela imposição de formas de consumo das horas de folga, à medida que são internalizados padrões ditados pela indústria cultural, através dos meios de comunicação de massa. O uso do tempo é decidido por outros e internalizado por aqueles que trabalham, o que provoca um determinado nível de submissão, a ponto dos indivíduos terem o trabalho dissociado da vida[21].

Considero que a tensão no Boi Tinga está na oscilação que ocorre entre as tentativas de manipulação dos "empresários" do Boi, que querem impor um tempo industrial, e Seu Zé do Lode e os brincantes e mutucas que, indiferentes, permanecem atrelados a um tempo comunitário, talvez aí conferindo o que de mais popular ocorre com a festa, a alternância entre o "povo", os brincantes de um lado, e o "bloco do poder", a Prefeitura de outro; aqui estão implícitos distintos interesses, como lembra o Bau:

Eu acho que depende muito, eu acho que da força de cada um, porque no caso, no caso do Tinga, né, no caso do Boi Tinga, só tá saindo o Boi Tinga mesmo porque a gente gosta, a gente quer (. . .) Então acho que depende da força de vontade dos próprios organizadores . . . porque se não tiver uma organização pra fazer, não faz nada. Então eu acho que a cultura ela é . . . um pouco PRECÁRIA em termos de organização. Quer dizer, a gente depende muito da Prefeitura, eu digo assim, nós dependemos muito da Prefeitura, quer dizer, o pessoal pensa assim: só vou fazer isso aqui, se a Prefeitura não me ajudar eu não faço mais (. . .) Então, eu acho que é isso, do meu ponto de vista, eu acho que se eu quiser uma coisa eu não tenho que depender só da Prefeitura, eu tenho que fazer.

Este sentido de organização comunitária, que o Bau deixa implícito, creio que exista no Tinga quando ele se apresenta na quadra junina, em que toda a condução da festa fica a critério dos brincantes e mutucas, além dos responsáveis pelo Boi, todos pertencentes à comunidade ou que pelo menos naquele momento se identificam com ela, onde a disciplina de tempo - o dia que o Boi vai sair, o horário, o trajeto, a hora de findar a festa - é resolvida compartilhadamente pelos participantes imediatos, com o aval da tradição representada pelo Seu Zé, mas de qualquer forma obediente a um tempo comunitário. É evidente que o Boi também participa de um tempo mais industrial, quando é convocado para se apresentar em outro espaço, em programação com tempo determinado, mas aí ele não está predominantemente como manifestação da cultura popular, manifestação das classes populares, em meu entender, e sim como uma apresentação folclórica. Porque o tempo, ou melhor, a temporalidade é fundamental para que compreendamos o que faz uma manifestação da cultura ser mais próxima do popular, no sentido do comunitário e das classes subalternas, ou mais ligada ao Poder, no sentido das classes hegemônicas, isso em uma comunidade em que a população periférica esteja mais ligada a um modo de vida e produção em estreita dependência com os ciclos da natureza e os recursos naturais, como comunidades agrícolas e pesqueiras, a exemplo de São Caetano. Pode ser que as classes subalternas das grandes metrópoles estejam mais atreladas a um tempo industrial e aí comunguem mais com uma cultura de massa, nem tanto ligada às populações tradicionais e à observância de um tempo mais comunitário, por mais que na periferia dessas cidades vivam indivíduos que, por vezes, sintam-se mais ligados a um tempo comunitário, em razão de serem procedentes do interior do Estado.

Quanto à presença do sentido de tempo em comunidades tradicionais, lembra Bakhtin:



> Uma percepção forte e diferenciada do tempo pôde surgir pela primeira vez somente com base no trabalho agrícola coletivo. Aqui se forma aquele sentimento que foi a base da articulação e da elaboração do tempo sócio-familiar, das festividades, das cerimônias relativas ao ciclo do trabalho agrícola, às estações do ano, às horas do dia, aos estágios de desenvolvimento das plantas e dos gados (. . .) . Este tempo é coletivo, ele se diferencia e é medido apenas pelos acontecimentos da vida *coletiva* (. . .). É um tempo laborioso. A vida cotidiana e o consumo não estão separados do processo de trabalho e de produção. Na luta do trabalho contra a natureza é que se forma essa sensação do tempo; ela nasce da prática coletiva do trabalho; sua diferenciação e constituição servem aos objetivos dessa prática[22].

Este tempo que não separava trabalho, produção e consumo, em que não havia episódios da "vida privada", pois vida humana e natureza eram absolutamente "históricas" - comida, bebida, copulação, nascimento, morte, noites e dias, estações do ano eram da mesma série -, perdura até o momento em que não aparecem

estratificações sociais, e com elas o surgimento de temas históricos e temas da vida privada distintamente compreendidos:

> À medida que o corpo social se divide em classes, o complexo sofre importantes modificações, e os motivos e temas correspondentes passam por reinterpretações. Ocorre a diferenciação gradual das esferas ideológicas. O culto separa-se da produção agrícola; a esfera do consumo isola-se e, até certo grau, se individualiza[23].

Segundo o autor, com a separação gradativa do trabalho, da vida cotidiana e do rito (festividades e cerimônias), os temas e episódios que pertenciam a uma mesma série são hierarquizados cada vez mais e mais à medida que a sociedade de classes avança. Assim, casamento, família, procriação, amor/sexo sublimado e temas afins participam do discurso oficial, enquanto ato sexual, genitálias, excrementos, comida e bebida participam da vida semi-oficial ou mesmo são banidos, e com eles o riso, a obscenidade, a paródia e a bufonaria. Aonde quero chegar? À semelhança de Thompson, Bakhtin distingue dois tempos na evolução da civilização ocidental, em que o vetor é o mesmo: a passagem de uma sociedade comunitária para uma sociedade classista, quando os discursos e as práticas, os temas e os tempos, passam de uma coesão para uma diversidade em que se encontram no momento atual, algumas vezes com um caráter mais simbólico e abstrato, outras de forma mais alegórica e concreta. As festas, assim, adquirem um valor significativo porque são momentos em que esses temas e tempos, que em outras circunstâncias aparentam ser contrários, podem estar mais visivelmente compondo uma diversidade que é bem vinda à cultura popular. Talvez aí resida o sentido de um "carnaval fora de época" que é o Boi Tinga, quando no costumeiro o Boi-Bumbá está mais para um teatro popular joanino e não para uma folia junina. Lembra Burke do sentido do carnaval na Europa do início da Era Moderna:

> O Carnaval pode ser visto como uma peça imensa, em que as principais ruas e praças se convertiam em palcos, a cidade se tornava um teatro sem paredes, e os habitantes eram os atores e espectadores, que assistiam à cena de seus balcões. De fato, não havia uma distinção marcante entre atores e espectadores, visto que as senhoras em seus balcões podiam lançar ovos na multidão abaixo, e os mascarados muitas vezes tinham licença para irromper em casas particulares[24].

Atores e espectadores sendo únicos, tal como brincantes e mutucas; mascarados que irrompem nas residências, tal como o Boi vai cartiar para dançar. Diversidades e semelhanças no mesmo espaço e tempo, diversidades e semelhanças com outros espaços e tempos: assim é o Boi Tinga; assim é a cultura popular, ou será cultura espe(ta)cular? As semelhanças não param por aí:

> Na cultura popular européia tradicional, o tipo de cenário mais importante era a festa: festas de família, como casamentos; festas de comunidade, como a festa do santo padroeiro de uma cidade ou paróquia; festas anuais comuns a muitos europeus, como a Páscoa, o Primeiro de Maio, o Solstício de Verão, os doze dias de Natal, o Ano Novo e o dia de Reis, e por fim o Carnaval. Eram ocasiões especiais em que as pessoas paravam de trabalhar, e comiam, bebiam e consumiam tudo o que tinham (...). Em oposição ao cotidiano, era uma época de desperdício justamente porque o cotidiano era uma época de cuidadosa economia. Seu caráter de ocasião especial vinha simbolizado nas roupas que o povo usava para dela participar - as melhores[25].

O carnaval era a época do desmesuramento gastronômico e alcoólico, do exagero ritual, como o coroamento do momento anterior de trabalho e quando se gastava toda a economia acumulada em um único momento especial. Também é o tempo da desmesura dos atores sociais e das personagens, com mascarados de formas absurdas e grotescas, com vestimentas exageradamente coloridas, época do bufo e da bufonaria. Há muito de próprio no Boi de Máscaras, mas estas são características do Carnaval europeu tradicional que se repetem nos pierrores, cabeçudos e buchudos do Tinga, e nas *performances* da festa, como se aquela temporalidade para cá se transmudasse. O que não foi impossível, segundo José Ramos Tinhorão. Ao estudar a possibilidade desse intercâmbio entre as camadas populares do Brasil e de Portugal durante a Colonização, o autor indica duas circunstâncias sócio-histórico-culturais que permitem apontar para este caminho:

> A semelhança entre a composição étnica das baixas camadas de Lisboa e dos maiores centros urbanos da colônia - Salvador e Rio de Janeiro - até pelo menos fins do século XVIII, e o dinamismo do intercâmbio entre o povo miúdo dos dois continentes, através da ida de escravos domésticos para Portugal, levados por famílias egressas do Brasil[26].

E esse intercâmbio, não só entre a metrópole e a colônia americana, mas com mercadores do Norte da África que já negociavam escravos negros, se estendeu a toda a Península Ibérica, porque entre os séculos XV e XVI Lisboa e Sevilha se estabeleceram como entrepostos comerciais, e o público flutuante decorrente de toda essa movimentação "só faria crescer o número de vagabundos, valentões, criminosos ou simplesmente pícaros, destinados a formar ao lado dos escravos negros (e logo crioulos e mulatos) o público das diversões urbanas"[27]. Evidentemente que esse público viajante, com o tempo, se tornou potencialmente criador, participante e espectador da cultura popular. Sobre esta questão, Tinhorão afirma:

> A explicação para tal fenômeno estaria quase certamente em que, dada a menor capacidade de controle social da colônia, face à precariedade do aparelho repressivo oficial, seria exatamente nesta, e não na metrópole, que se reuniria o maior número de condições para a efetivação da criatividade popular[28].

Entre idas e vindas de escravos e homens livres aventureiros e mercadores, não é difícil que se criassem, transformassem e reproduzissem manifestações culturais aqui e lá. Pérez trata de um "carnaval táurico" castellano, ainda hoje existente, por mais que esteja cada vez mais cedendo ao aburguesamento da festa, visível na determinação de um calendário específico para sua realização, quando em épocas passadas a delimitação era mais imprecisa. De qualquer forma, é impressionante a semelhança da festa castellana com a festa do Boi Tinga. Por mais que o "carnaval táurico" ocorra num período que se estende do começo do ano novo até a quarta-feira de cinzas, e a festa odivelense aconteça no período joanino, existem semelhanças que não estão apenas circunscritas à ligação das festas ao calendário católico, mas principalmente se objetivam na forma das festividades, com a presença de personagens e ações idênticas: em Castilla, existem "birrios" (coisa ou pessoa ridícula, débil ou disforme) e "botargas" (fantasias de carnaval) que lembram os cabeçudos e os pierrores odivelenses. Além disso, em Madrid são dois os moços que se disfarçam de touro, lembrando os dois pernas do Tinga; e não pára por aí, vinho e libações alcoólicas são freqüentes em um caso e noutro:

> Es característico de muchos pueblos de Castilla que se corran animales emblemáticos y sobre todo estos dos: el gallo y el toro (. . .). Los carnavales táuricos por excelencia son los de Ciudad Rodrigo, que han logrado adaptarse a los tiempos y hoy forman parte de la oferta turística y mercantil que se realiza en estas fechas. Pero debe señalarse la importancia ritual y simbólica de otros actos festivos: las *vaquillas* simuladas que los mozos de Abéjar (Soria) y de Los Molinos (Marid) corrían y sacrificaban de un tiro de escopeta para después beber su sangre. En estas fiestas de mocedad, dos de los protagonistas se disfrazaban de toro y eran corridos por la comunidad hasta darles muerte. Entonces el vino fluía de un pellejo oculto y era bebido por todos los participantes[29].

Como mitos escatológicos, o nascimento e a morte nos rituais são evidentes. No caso de Castilla, o touro morre e em São Caetano o Boi foge, para renascer anualmente com a alegria de uma temporalidade própria. Até mesmo as investidas da indústria turística se dão em um caso e em outro. Para Pérez, o tempo carnavalesco é um momento de "jogo de oposições", em que de um lado temos a quaresma, tempo de continência no comer, beber e nas práticas sexuais, e de outro o carnaval, as "carnestolendas", tempo de desmesura, do "mundo ao revés". De mesma opinião é Roberto da Matta quando situa o carnaval brasileiro como o "extra-ordinário":

> No Brasil, como em muitas outras sociedades, o rotineiro é sempre equacionado ao trabalho ou a tudo aquilo que remete a obrigações e castigos . . . a tudo que se é obrigado a realizar; ao passo que o *extra-ordinário*, como o próprio nome indica, evoca tudo que é fora do comum e, exatamente por isso, pode ser inventado e criado por meio de artifícios e mecanismos. Cada um desses lados permite "esquecer" o outro, como as duas faces de uma mesma moeda. E, no entanto, os dois fazem parte e constituem expressões ou reflexões de uma mesma totalidade[30].

Trabalho, vida cotidiana e festa são modos de a sociedade se expressar e, portanto, por mais que pareçam dissociados, são contíguos, como uma grande narrativa (e por isso o caráter histórico das sociedades) que permuta, indefinidamente, ações e peripécias, conjunções e disjunções entre sujeitos e objetos (festa e trabalho). É nítido que o capitalismo industrial prima pela separação total entre festa e trabalho, criando momentos e condições cartesianas para o acesso e o consumo do lazer, e este deve estar distanciado e bem circunscrito em relação ao trabalho. Mas o carnaval para Da Matta, ao romper com a continuidade da vida diária e medíocre do capitalismo industrial, "aponta gritantemente para alguns pontos básicos de nossa ordem social"; e eu estenderia esta afirmação para "toda festa" ritual da cultura popular. E quais pontos e aspectos da cultura brasileira são apontados? O que o autor chama de *communitas* e estrutura: nesta estão presentes a permanência, a autoridade, posição definida, hierarquia, *status*, conhecimento técnico, que contrasta com os aspectos comunitários, isto é, com o tempo comunitário, dos brincantes, da festa, do carnaval, das classes populares das populações tradicionais.

Toda essa abordagem aqui empreendida, considerando as temporalidades presentes na História dos povos ocidentais, a partir da relação entre a Europa e o Novo Mundo, aponta para a compreensão de que a cultura popular e suas manifestações são palco de freqüentes conflitos, levados a efeito pelas classes e grupos sociais que a querem em seu Poder. Por isso, antes de um estudo historicista, quero chamar atenção para a História da cultura popular como um processo que vem desde a Antigüidade e se acentua na Idade Moderna, no qual as manifestações por momentos são semelhantes entre as sociedades e em outros momentos nem tanto, dependendo de como as camadas populares de uma ou outra entraram em contato entre si ou com as classes hegemônicas, no decorrer do processo civilizatório: foi de uma maneira mais solidária ou mais combativa? Assim, o Boi Tinga é ao mesmo tempo manifestação singular na história da cultura amazônica e universal, mas também é um complexo de contribuições formais de outras culturas não tão próximas e de conflitos passados e presentes entre dominantes e dominados.

Thompson, ao final do ensaio, já citado, em que trata das temporalidades, levanta uma questão fundamental no mundo atual: a questão do lazer, num mundo automatizado em que se terá mais tempo livre. Como equacionar isso quando hoje as preocupações com os modelos manipuladores do trabalho, que passaram a existir com o capitalismo industrial, começam a se abrandar em razão de que as economias do passado afligidas pela pobreza se minimizaram, pelo menos na Europa? Eis a questão: no mundo periférico, que não é o europeu, a luta entre

tempo comunitário e tempo industrial apenas está começando, mas não se aprendeu com a experiência do Velho Mundo, e se quer repetir os mesmo passos, ou seja, não se quer derrubar a barreira entre trabalho e vida. Mais uma vez perderemos "tempo" (em duplo sentido) por não sabermos lidar com o diferente, a experiência em vez do automatismo?

Desse modo, quero pensar em um conceito de cultura popular que dialogue com o espe(ta)cular, com a imagem invertida, que pode ser ela própria ou o outro. Nessa direção quero mirar, e traçar meu rumo e compreensão do popular, de suas manifestações, como quem quer ser Viramundo, "para virar este mundo em festa, trabalho e pão"!

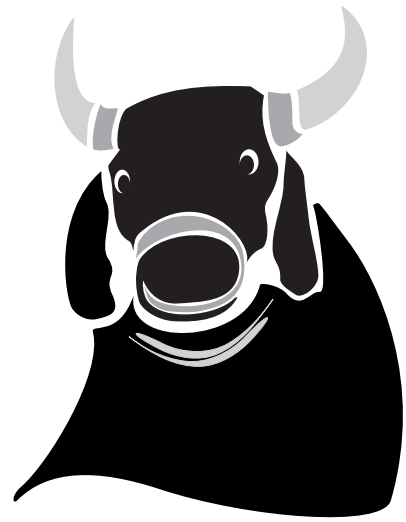




Fig. 35
Souvenirs de pierrôs.



Fig. 36
Miniaturas postas à venda durante o Festival Junino.



Fig. 37
Outdoor do Festival
do Caranguejo exposto na Cidade Nova.



Fig. 38
Margem do Rio Mojuim: lixo, urubus e demarcação de uma "piscina" pela Prefeitura.



Fig. 39
Assoreamento do Rio Mojuim
provocado pela rampa do Deputado.



Fig. 40
Rampa do Deputado:
40 metros para o Rio Mojuim.



Fig. 41
Cartão Telefônico da Telemar.

NOTAS

3.1. Do festim ao festival

[1] É oportuno esclarecer e relacionar o que se compreende como Estado e Nação/Nação-Estado/Nacionalismo, conforme JOHNSON, Allan G. *Dicionário de sociologia*; guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997. Segundo o autor, "o Estado é a instituição social que mantém monopólio sobre o uso da força. Neste sentido, o Estado é definido por sua autoridade para gerar e aplicar Poder coletivo. Como acontece com todas as instituições sociais, o Estado é organizado em torno de um conjunto de funções sociais, incluindo manter a lei, a ordem e a estabilidade, resolver vários tipos de litígios através do sistema judiciário, encarregar-se da defesa comum e cuidar do bem-estar da população de maneiras que estão além dos meios do indivíduo (. . .)" (p. 91). Quanto à nação, entende-se como "uma sociedade que ocupa um dado território e inclui senso de identidade, história e destino comuns" (p. 157). Enquanto legalidade, a ânsia de um Estado e seu governo é coincidir sua legalidade formal com a legitimidade cultural e "sentimental" de seu povo, que tem o senso de nação, daí a procura incessante dos grupos dominantes de um Estado pelo nacionalismo, que "é um processo social através do qual nações-estado são formadas, conjugando identidades nacionais e controle político" (idem), na tentativa de ajustar a autoridade do Estado às fronteiras da nação, a fim de se constituir como Nação-Estado. Esse processo nacionalista, no Estado moderno, muito se forjou através da criação e reinvenção de tradições, com expropriações e ressignificações de manifestações da cultura popular, naquilo que se convencionou chamar de a "descoberta do povo", no século XIX, pela burguesia ascendente e dominante.

[2] A Lei Orgânica do Município de São Caetano de Odivelas é a de nº 006/90, de 05 de abril de 1990, quando então era Presidente da Câmara Municipal o vereador José Antônio Ferreira Moreira, sendo o 1º Secretário o vereador Laércio Fernandes Dalmácio e o 2º Secretário o vereador Vandir José Chagas da Fonseca, e os demais vereadores: Regina Celi Almeida da Fonseca, Sebastião Fonseca, Sancho Nunes dos Reis Filho, Édson das Chagas Pereira, João Cardeal da Silva e José Maria Martins de Albuquerque.

[3] COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural.* 2. ed. São Paulo: Iluminuras, 1999. p. 287.

[4] Essa questão é significativa quando um dos jornais de maior circulação no Estado, O LIBERAL, publica a seguinte nota na coluna de Paulo Zing, no caderno Cartaz, do dia 23/12/2001: "Na novela global "Filhas da Mãe. . . ", numa das cenas gravadas em Belém, apareceu um boi dançando, indignando muita gente porque até parecia homenagem ao Maranhão ou a Parintins. Aquele grupo folclórico é bem paraense. É o mais antigo e famoso da cidade, o Boi Tinga". A emenda foi pior que o soneto: esqueceu-se o colunista, que é bem paraense, de que a cidade não é Belém, e o grupo que dançou é sim folclórico, mas era o Veludinho, porque o Tinga, da cultura popular, é bem odivelense.

[5] TEIXEIRA, op. cit. p. 288.

[6] No ano de 2001, mesmo ano da "grande" participação do "É o Tchan" no Festival do Caranguejo, a despeito dos prováveis 70 mil reais de cachê ao grupo, o Tinga só recebeu 500 reais para todo o mês de junho. Neste mesmo ano, segundo consulta por mim realizada no site do Tribunal de Contas da União (disponibilidade e acesso: http://www. stn. fazenda. gov. br/estados_municipio/municipios.asp), só de transferência constitucional do Fundo de Participação dos Municípios a Prefeitura recebeu nada menos que R$2. 281. 449,90. Mas não é de estranhar este caso a um governo municipal que só entregou a Prestação de Contas ao Tribunal de Contas dos Municípios do Pará, referente ao 1º Quadrimestre de 2002, mais de um ano depois do prazo encerrado, isto é, no dia 05/11/2003, às 11:56:55, no Protocolo do TCM, mediante o Processo 200312142-0. Em relação aos dois quadrimestres restantes, nenhum registro foi encontrado a respeito de seus recebimentos pelo TCM/PA, até a data da consulta (13/11/2003). Ainda o Prefeito Pedro Paulo, segundo coluna de Paulo Zing, no jornal O LIBERAL, Caderno Cartaz, de 02/06/2002: "Isso é que é maracutaia. Num lote de 23 irregularidades encontradas pelos auditores do TCM nas contas de Pedro Almeida, prefeito de São Caetano de Odivelas, exercício de 1997, duas delas: mil quilos de carne bovina e 200 de polpa e patas de caranguejo. Endereço: gabinete do prefeito".

[7] A entrevista com Castilho foi em 01/12/2001, em sua residência na Av. Floriano Peixoto, 98, no bairro do Umarizal, em São Caetano de Odivelas. Atualmente é aposentado da Prefeitura, havendo trabalhado no serviço público como datilógrafo, Secretário de Administração, chefe de gabinete da Prefeitura. Foi também vereador em duas legislaturas, de 1973 a 1977 e de 1980 a 1982.

[8] A ligação de Castilho com a Igreja é maior do que a expressão de apelo cristão. No ano de 2000, o pároco da igreja matriz de São Caetano resolveu, por conta própria, após induzir integrantes de movimentos de casais, de pastorais da juventude e da comunidade em geral, alterar a data da festividade do Santo Caetano: "alegando que o santo Caetano da Divina Providência não é garoto propaganda dos comerciantes do município, que faturam alto promovendo as festas profanas, e que veraneio com religião não combinam, pois muitos turistas acompanham a procissão em trajes de banho, o padre Edir Negrão resolveu transferir a festividade para a partir do primeiro domingo de agosto, quando tradicionalmente ela acontecia no último domingo de julho, em pleno pique do verão" (Jornal O LIBERAL, Caderno de Atualidades, p. 5, de 23/07/2000). É que no Pará as férias escolares de julho são as mais concorridas, por coincidirem com a estação de verão, quando as chuvas são amenizadas. Na mesma reportagem, Castilho saiu em defesa do Padre Edir, na condição de secretário do Conselho Paroquial da igreja, dizendo o seguinte: "O que não nos interessa na festividade são as festas dançantes de véspera, que não trazem benefício algum para a igreja. Ano passado só um clube da cidade recebeu mais de quatro mil pessoas, e a festa foi até o sol raiar". Soa no mínimo estranho esta afirmação de Castilho, pois foi ele quem "criou" o Festival do Caranguejo, em que ocorrem quatro dias de apresentações musicais e dançantes. Talvez a questão é que a igreja não lucre com as festas na véspera do círio do Santo Caetano, como deixa transparecer o Castilho, mais adiante, na mesma reportagem: "Que Deus ajude nosso pároco, e conceda a graça de transformar os corações daqueles que não querem ver melhoramentos, mas mesmo assim se dizem odivelenses. Que cada um de nós procure ajudar com o dízimo, e esta pequena esmola será revertida para o progresso da nossa paróquia".

[9] HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. Trad. Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p. 09.

[10] Idem, p. 10.

[11] LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário*. Belém: Cejup, 1995. p. 60.

[12] Idem, p. 308.

[13] BESSA, Maria Elisa Souto. Existe uma poética amazônica? In: *Leituras da Amazônia*; revista internacional de arte e cultura. N. 1. Manaus: Valer, 1999. p. 25-26.

3.2. Em festa, trabalho e pão

[14] Trecho da composição musical *Viramundo*, de Gilberto Gil e Capinam. Versão do LP *Cantoria* Elomar, Geraldo Azevedo, Vital Farias e Xangai, 1984.

[15] Por mais que se considere que na comunidade odivelense, diga-se nas classes subalternas desta comunidade, trabalho e festa sejam encadeamentos naturais a essa realidade, gostaria de lembrar que o trabalho implica qualquer atividade que gere um produto ou serviço para uso imediato ou para a troca. Segundo Marx e Engels, o homem para viver necessita "antes de tudo comer beber, ter habitação, vestir-se e algumas coisas mais. O primeiro ato histórico é, portanto, a produção dos meios que permitam a satisfação destas necessidades, a produção da própria vida material (. . .)" (*In:A ideologia alemã*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 39), o que nos leva a crer que o primeiro ato do homem foi o trabalho, que proveu a sua existência, não sem que houvesse, concomitantemente, o lazer (que em nossa realidade corresponde à festa), o tempo utilizado fora do trabalho para a recreação,

recuperação e relaxamento da atividade primeira. No caso do grupo que originou o Tinga, os pescadores, o lazer acabou sendo consorciado ao trabalho, em função de que a atividade pesqueira alterna momentos de trabalho propriamente com momentos de espera pelo peixe ou pelas marés, horas em que se relaxa ou se realiza uma atividade que não a pesca, atividade relacionada à música, à dança ou à beberagem, como já foi observado na 1ª parte do segundo capítulo desta tese. É como se a temporalidade deste grupo fosse diferenciada dos grupos mais presos ao modo capitalista de produção, temporalidade mais da natureza e menos do relógio, como veremos neste capítulo. O padrão de trabalho aqui mistura momentos de intensa atividade braçal com períodos de ociosidade, talvez pelos homens ainda deterem o controle sobre a vida produtiva.

[16] Pelo censo de 2000, dos 3. 151 domicílios recenseados no município de São Caetano de Odivelas, 1519 tinham abastecimento de água da rede geral, contra 1. 632 abastecido por poço ou nascente ou por outra forma não especificada, concluindo-se que a maioria da população não tem acesso a esse bem público, obrigação do Estado.

[17] HALL, Stuart. "Notas sobre a desconstrução do 'popular'". *In: Da diáspora*; identidades e mediações culturais. Org. Liv Sovik. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2003. p. 247.

[18] Idem, p. 262.

[19] THOMPSON, Edward P. "Tempo, disciplina de trabalho e capitalismo industrial". In: *Costumes em comum*. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Cia das Letras, 1998. p. 267-304.

[20] O excerto pertence ao ensaio não publicado intitulado "Cultura popular e temporalidade", texto-base da conferência "Diferentes temporalidades da literatura oral e popular", apresentada em Gramado (RS), em 26/06/2002, no GT Literatura Oral e Popular, da ANPOLL, durante seu XVII Encontro Nacional.

[21] Idem, p. 6.

[22] BAKHTIN, Mikhail. "Fundamentos folclóricos do cronotopo em Rabelais". In: *Questões de literatura e de estética*; teoria do romance. 3. ed. São Paulo: Unesp, 1993. p. 317.

[23] Idem, p. 321.

[24] BURKE, Peter. *Cultura popular na idade moderna*. 2. ed. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia das Letras, 1989. p. 206-207.

[25] Idem, p. 202.

[26] TINHORÃO, José Ramos. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001. p. 125.

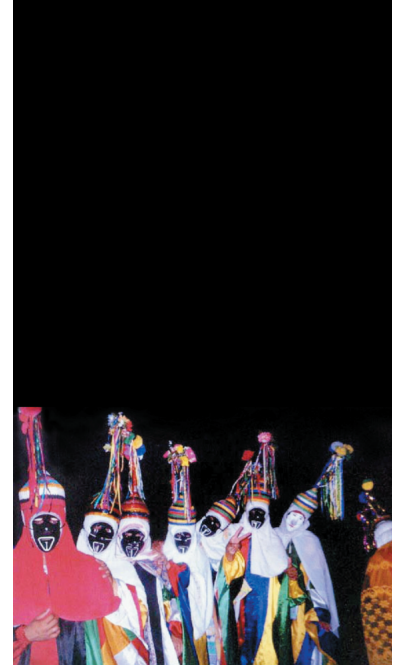
[27] Idem, p. 131.

[28] Idem, p. 132.

[29] PÉREZ, José Maria. "Tiempo de Carnestolendas". Disponibilidade e acesso: HYPERLINK "http://www.arrakis.es/~jomperez/carnaval.htm" http://www. arrakis. es/~jomperez/carnaval. htm.

[30] DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991. p. 68.

IV.
CULTURA POPULAR **E CULTURA ESPE(TA)CULAR**





É boi dos cabeçudos, cabeçudos de odivelas
Correndo pela rua, oi pula pela
Traz o fogueiro, traz o fogueiro
(Lá vem o faceiro, lá vem o faceiro)

Tinga mamãe tintinga
Tinga mamãe tinga[1].

4.1. Além do espelho e do espetáculo

As manifestações da cultura popular têm sido fonte de permanente inspiração e experimentação da chamada cultura "artística"[2], de certo modo, mas também têm sido objeto para a consecução dos intentos da indústria cultural[3], dessa feita meramente como produto. Há como que uma espécie de espelhamento, por parte das culturas do "alto", a partir das manifestações dos subalternos, que lembra o que Jacques Lacan identificou como a "fase do espelho":

> Segundo J. Lacan, fase da constituição do ser humano que se situa entre os seis e os dezoito meses; a criança, ainda num estado de impotência e de incoordenação motora, antecipa imaginariamente a apreensão e o domínio da sua unidade corporal. Esta unificação imaginária opera-se por identificação com a imagem do semelhante como forma total; ilustra-se e atualiza-se pela experiência concreta em que a criança percebe a sua própria imagem num espelho[4].

Resguardadas as proporções e especificidades, há uma certa similaridade entre a teoria psicanalítica lacaniana e o que ocorre na relação entre a cultura popular, de um lado, e a cultura artística e a indústria cultural de outro.

Isto quer dizer que, quando os componentes da cultura popular são matrizes para outras formas de manifestação da cultura, tenho observado que esses elementos concorrem para novas manifestações, prioritariamente de duas naturezas: uma propriamente **especular** e outra com o caráter acentuadamente **espetacular**. Por mais que haja uma distinção de função e finalidade, o processo que gera a cultura especular e a cultura espetacular, a partir do popular, é semelhante, senão com a mesma gênese, que se bifurca apenas no tocante à sua circulação e troca. Ou seja, nos dois casos ocorre um princípio de unificação imaginária que busca identificações entre a imagem, ou elementos, da cultura popular e as novas formas nascentes, levando a crer que exista uma extensão irrestrita entre elas, tal qual a criança, em Lacan, busca a unidade corporal. Mas esquece-se de que a nova "imagem", as novas formas, não são o "mesmo" anterior e sim um "outro", acrescido ou reduzido, isto é, no deslocamento de uma realidade à outra, na saída de sua condição primeira de atrelamento às classes subalternas, a "nova" manifestação da cultura pode até ser uma referência à cultura popular, mas por certo, tal qual a imagem no espelho é invertida, se constitui em outra forma. Daí decorre o segundo ponto a considerar nesse processo de identificação. Por estarem descoladas da forma primeira (a cultura popular), essas novas formas, constituídas a partir da experiência das classes subalternas, não mais se constituirão em experiência única dos subalternos, pois seu uso e finalidade poderão ser diversos aos que regeram a origem no meio popular. Situação e condição muito parecida com a que percebeu Benjamin no ensaio "A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica", acerca do sentimento do intérprete cinematográfico com relação à sua própria imagem captada pela câmera:

> Este sentimento se assemelha, desde logo, ao que todo homem experimenta quando se olha no espelho. Mas, agora, sua imagem no espelho dele se separa e pode ser transportada (. . .). Diante do aparelho registrador, ele sabe que, em última instância, é com o público que se liga. Este mercado, no qual ele não vende apenas sua força de trabalho, mas sua pele e seus cabelos, seu coração e seus rins, no momento em que o ator lhe presta um trabalho determinado não mais pode imaginá-lo, do mesmo modo como sucede com um objeto qualquer produzido numa fábrica[5].

Quer dizer que a cultura popular e seus intérpretes são como o ator que, desde então, observa sua imagem não mais a ele ligada umbilicalmente e sim unicamente como o produto que, em alguns casos, não faz a mínima alusão à sua origem, como "um objeto qualquer produzido em uma fábrica". Mas não serei tão fatídico: há casos e casos. Como já me referi, o procedimento copista e criador, de certo modo, da cultura artística e da indústria cultural, se se assemelha por estes aspectos, se distancia quanto ao uso e finalidade do novo produto. No tocante à indústria cultural, ou cultura para as massas, o que ocorre é a criação de um produto com a

finalidade da espetacularização, mediante seu uso massivo, construindo-se uma imagem artificial por parte dos fabricantes culturais, que lembra o que Benjamin, no aludido ensaio, chama de "culto da estrela" ao lembrar o intérprete cinematográfico:

> À medida que restringe o papel da *aura*, o cinema constrói artificialmente, fora do estúdio, a "personalidade" do ator: o culto da "estrela", que favorece o capitalismo dos produtores cinematográficos, protege essa magia da personalidade, que há muito já está reduzida ao encanto podre de seu valor mercantil[6].

Portanto, a espetacularização, por seu turno, leva unicamente à construção de uma mercadoria fetichizada, desprendida de suas condições de produção e de seu contexto de origem, como se fosse dádiva "divina" (daí a magia da personalidade) e fenomênica, longe da história social e cultural de seu acontecimento, nos moldes do folclore turístico, do *new age* ou do *flash back* da *world music*, dos festivais diversos e inimagináveis, enfim, dos produtos enlatados a serem consumidos em larga escala e que por isso são fabricados em número crescente e pasteurizados para racionalizar e poupar esforços desse tipo de indústria, com o fim último de **alienação**. Quanto à cultura artística, seu uso e finalidade é um tanto quanto diferente; principalmente em seu viés mais clássico, a arte pressupõe uma recepção menos coletiva, não tão massiva, com finalidade contemplativa e sentimental por parte do homem, sentimento esse só alcançado por um público restrito que pode fruí-la por ser conhecedor de sua linguagem específica, referendada pela autoridade e competência de quem determina o que seja ou não arte: o crítico, o historiador da arte, os produtores culturais dessa manifestação cultural específica. Além do mais, existem locais e meios específicos em que a arte pode ser apresentada: cinemas, museus, teatros, livrarias especializadas, salas de concerto musical, etc. Virtualmente, a cultura popular continua presente nas novas formas da cultura artística, seja em um ritmo, em um traço ou forma plástica, na fotografia de uma paisagem ou pessoa que remete ao meio popular, em um enredo de filme baseado na cultura dos subalternos; só que ocorre agora que sua produção ou recepção está invertida, como em um espelho, mediada por um contexto diferenciado: em uma palavra, houve a **elitização** em seu acesso.

É justamente quanto ao acesso que é necessário nos centrarmos para entender as convergências ideológicas entre indústria cultural/cultura de massas e cultura artística e a relação destas com a cultura popular, em especial quanto à recepção. Vale a pena retornar a Benjamin:

> Como facilmente se percebe, no fim das contas, aqui se reencontra a velha lamentação: as massas buscam diversão, mas a arte exige recolhimento. É um lugar comum (. . .). Para traduzir a oposição entre



diversão e recolhimento poder-se-ia dizer o seguinte: quem se recolhe diante de uma obra de arte é envolvido por ela, penetra nela tal como o pintor chinês que, segundo a lenda, perdeu-se na paisagem que acabava de pintar; no caso da diversão, ao contrário, é a obra de arte que penetra na massa[7].

O maniqueísmo instalado por essa dicotomia faz com que não possamos perceber que recolhimento/concentração e diversão podem ser atitudes complementares senão duas faces da mesma moeda, tanto em uma ótica mais atual da arte - o cinema, segundo Benjamin, responde por essa atualidade -, que nos leva a reconceituá-la, quanto na atitude dos usuários da cultura popular: neste caso, é o meu ponto de vista, uma vez que o teórico alemão não trata da cultura popular no sentido que esta possui nas chamadas culturas das populações tradicionais e periféricas. Quero dizer que o "homem que se diverte" é capaz de adquirir hábitos e fruir; como nos diz Benjamin; por isso, a arquitetura tem uma longa história por seu modo de ação não ser a mera contemplação mas também a utilidade: "Há duas maneiras de fruir um edifício: pode-se utilizá-lo e pode-se contemplá-lo. Em palavras mais precisas, a fruição pode ser tátil ou visual"[8]. Portanto, arquitetura e cinema, ao conjugarem sensações visuais e táteis, concentração e diversão, apontam para um público diferenciado daquele especialista do capitalismo, mas que não deixou de se especializar, porque a mobilização de diferentes modos de percepção, na arquitetura e no cinema, levou-o a adquirir novas formas de recepção. Tratando especificamente do cinema, nos diz Benjamin: "O público das salas escuras é indubitavelmente um examinador, mas um examinador que se distrai"[9].

Em meu entender, a cultura popular, como o cinema e a arquitetura para Benjamin, realiza a conciliação entre concentração e diversão. Quem força o separatismo é a alienação da indústria cultural e o elitismo da cultura artística, bem como a burocratização do Estado; do mesmo modo, dividem a festa do trabalho, tempo comunitário do tempo industrial, trabalho manual do trabalho intelectual. Em suma, separam-se classes hegemônicas e classes subalternas, utilizando-se, para tanto, de instrumentos e modos que não aparentam a coerção e o uso da força. Para uma dominação mais efetiva há a necessidade de se estabelecer a **hegemonia**, isto é, realizar a criação e a manutenção de estilos e concepções de mundo de ampla aceitação (bom senso), que naturalizam a dominação como a mais justa e a melhor saída para a harmonização da sociedade como um todo. Esta percepção dicotomizada da realidade é um dos meios de manter a hegemonia, impedindo que reviravoltas na História venham a acontecer pela transformação na percepção do público. Ao imputar a contemplação à arte e a diversão às massas, se estabeleceu um valor canônico para cada uma delas, segundo Benjamin: valor de

culto, relativo à "auratização" (isto é, a originalidade, o aqui e agora da tradição artística) da obra de arte, e o valor de exposição, relativo, no extremo, à massificação da obra de arte pela indústria cultural (neste caso, quando a arte sai de sua condição ritualística, de uso, e alcança a condição de valor de troca, como realidade capaz de ser exposta). Esse separatismo possibilita uma melhor e mais ampla dominação, que cria a ilusão de uma necessária e irremediável presença do poder estatal na sociedade, enquanto "tutor" da cultura. Ao indagar ao Bau sobre quais as dificuldades para se sobreviver em São Caetano, mesmo a despeito de uma cultura "rica" e singular, respondeu-me:

Então eu acho que a cultura nossa, a nossa cultura, ela é . . . um pouco PRECÁRIA em termos de organização. Quer dizer, a gente depende muito da Prefeitura, eu digo assim, nós dependemos muito da Prefeitura, quer dizer, o pessoal pensa assim: só vou fazer isso aqui! Se a Prefeitura não me ajudar eu não faço mais. A maioria do povo de São Caetano, por exemplo, tu faz um passeio, tu quer que a Prefeitura te dê ônibus, entendeu. Se tu faz uma outra coisa, tu vai, o Prefeito tem que te dar também. Então eu acho que isso, do meu ponto de vista, eu acho que se tu quiser uma coisa, eu não tenho que depender só da Prefeitura, eu tenho que fazer.

(. . .)

Então, por isso, eu acho que nossa cultura ela se transforma precária na seguinte maneira, porque a gente depende dos outros.

E para o Bau, não só existe a dependência em relação aos de fora do segmento subalterno, como em relação à Prefeitura. Os de fora também são os de outro lugar, os que levam a possibilidade de mudança e de organização desse segmento, como foi o caso ocorrido no Festival do Caranguejo de 2001, quando a Prefeitura dispôs barracas de venda de comidas e bebidas prioritariamente para comerciantes de Belém, supostamente para oferecer mais qualidade:

(. . .) vem de fora querendo só dinheiro de São Caetano, não fica em São Caetano, que não fica aqui em São Caetano. Como aconteceu, né, há pouco tempo a menina dali veio, pegou uma barraca, fez, ganhou dinheiro; no outro dia pegou uma Kombi e foi embora de São Caetano. Quer dizer, levou, não deixou nada, até porque o pessoal que veio, vieram trabalhar com ela, vieram de fora, nenhum de São Caetano.

Uma das razões da dominação, não propriamente da cultura popular, mas das classes subalternas - por extensão, implica o uso indiscriminado dessa cultura-, está na alienação promovida pelas classes hegemônicas,

seja com a pretensa finalidade de organizar o que os subalternos "não são capazes", daí os festivais sem fim, seja subtraindo aquilo de próprio do popular, sem mais aludir à fonte primeira. Conversando com o compositor e cantor Toni Soares[10], pude entender que essa expropriação do trabalho e da produção tem suas nuanças não só na assumida indústria cultural, no sentido da criação de um produto, mas também na cultura artística, supostamente mais sensível às diferenças culturais e sociais. Comentando sua carreira e sua passagem pelo grupo musical "Arraial do Pavulagem" (do qual, segundo ele, "não saiu, foi demitido"), grupo afamado em Belém por realizar uma música ligada às raízes da cultura popular, disse-me Toni:

Então, eu tenho essa preocupação. E no Arraial do Pavulagem eu não sinto que, que . . . eu vejo, assim, sempre o Arraial do Pavulagem só o pessoal que tá à frente. Eles trazem elementos da cultura popular pra dentro do trabalho. No meu caso não, eu faço assim: eu quero trazer o pessoal pra fazer o trabalho comigo, que eu acho que é mais original você tá trabalhando com eles.

Sem querer relevar o sentido de originalidade, uma vez que em cultura popular essa questão é menor e talvez sem importância, o certo é que ao trazer amos e músicos de Boi para gravar em estúdio, ou mesmo se apresentar com ele, Toni abre a possibilidade de mercado e trabalho para aqueles que historicamente estão à margem da sociedade, que tão-somente vêem sua cultura usada sem que haja um retorno para eles:

O que é que a gente faz? Seu Saturnino só aparecia no mês de junho pra mostrar o Boizinho dele. E eu trazendo ele pra cá a Cultura tem um programa, o "Baque Solto", que é todos os sábados. Então, o "Baque Solto" oportunizou pra todos esses grupos de ficarem compondo o ano todo, Guilherme. Esse pessoal só se reunia em maio, pra se apresentar em junho. Com o surgimento do programa, Seu Saturnino tá compondo sempre em cima, compondo direto:

- "Seu Toni, eu fiz uma toada aqui. "

- "Traga, vumbora ver como é que é. "

E a gente já tá misturando com violão, misturando com banjo, tá tocando com o pessoal.



O que se pode observar é que qualquer separatismo, de um lado, e generalização, por outro, no estudo e compreensão da cultura popular, são perigosos, porque a hibridação e a mistura são componentes inerentes ao popular. Querer ver a cultura popular somente através de seus elementos formais é separá-la de seu maior bem, que é o homem. De outro modo, generalizando-a como um grande *pastiche*, em que não há diferenças e sim uma tábula rasa, decreta-se a morte da possibilidade de mistura, da criação. E é este o momento em que se pode ter a pretensão de, ao menos, compreender o outro. Toni dizia-me sobre aquilo que pôde aprender em

sete anos de convivência com amos de Boi, seja em estúdio durante gravações de seu programa, seja no palco quando decidiu criar um show musical em que eles também se apresentam, "Toni Soares e os Tambores do Livramento":

Guilherme, é como eu tô te dizendo: cada dia que passa, que a gente convive com eles, a gente vai aprendendo mais. Eu aprendo muito. Eu hoje, por exemplo, eu fiz questão de quase nem meter a cara por aqui porque eu acho é que eles é que têm que aparecer (por ocasião do lançamento do CD "Belém dos Bumbás"). Eu acho que a obrigação é chamar todo mundo. E todo dia eu aprendo alguma coisa. Tem dia que eu apanho, né, apanho muito também, porque às vezes eu não sei lidar mesmo com esse tipo de aprendizado. É, entender um senhor desse (aponta para Seu Saturnino Pantoja, amo de Boi que estava presente na entrevista), com a idade que ele tem, é como se tivesse... hoje eu conheço meu pai, mas eu tô conhecendo Seu Saturnino de uns quatro anos pra cá, né. Seu João Bernardo a mesma coisa, tem a idade do meu pai ele. Então é um homem que eu tô conhecendo há pouco tempo, então todo dia a gente vai convivendo e aprendendo. E eu aprendo muito, rapaz, porque eles ensinam cada coisa pra gente. Primeira coisa que eu aprendi com eles foi a ter PACIÊNCIA. Então é um exercício de paciência... porque é aquela coisa, a gente já tá no mundo globalizado de tudo, com pressa, né. E com eles não pode ser nada assim. Não pode ser nada assim, tem que ser com calma. Então eu comecei, apanhei, verifiquei e agora tem que ser com calma. Então toda vez que a gente vai fazer um show eu tenho o maior cuidado com eles, de transporte... o horário deles tem que ser: "Olha, tem que tá meia hora antes do show." Aí eles num chegaram, eles moram muito longe. Eu brinco com Seu João Bernardo que ele mora perto de Bragança (cidade distante 200 km de Belém). Sabe, então tem toda essa preocupação de transporte com eles, carregar os tambores, esse negócio... então, a gente vai apanhando, mas como eu tô te dizendo a gente vai aprendendo.

Somente com a reciprocidade da relação entre a cultura hegemônica e a subalterna é que podemos ter a dimensão mais precisa do que as separa. Toni Soares, mesmo com toda a preocupação com os amos de Bois, é taxativo ao dizer que eles "moram muito longe". Longe de quê? E a distância não vai além do espaço e nos situa entre dois mundos, o centro e a periferia? E a distância não estabelece duas temporalidades, a industrial e a comunitária? Parece haver sempre no discurso de Toni a marcação de EU e ELES, como se ainda não houvesse a mistura de que ele tanto se refere, mistura que vá além da construção musical, rítmica: talvez seja impossível de ocorrer, uma vez que a composição desses mundos é historicamente diferente. No entanto, Toni nos aponta a saída para que esses mundos não entrem em conflito, não se tornem intolerantes: a "paciência"; que é fruto da capacidade de entender o outro. Eis mais uma razão para a aproximação, indiscriminada, dessas realidades, talvez como o caminho para compreendermos a cultura popular, para que esta cultura se faça realmente popular. Porque a condição de risco que esses homens, que fazem a cultura popular, vivem é

constante, principalmente por morarem na periferia das cidades e "habitarem" a periferia social, o que pode determinar o seu desaparecimento físico e, conseqüentemente, a extinção, não diria nem a transformação (que seria louvável), de manifestações populares. Toni lembrou, em vista disso, de uma preocupação mais social de seu trabalho, do trabalho realizado com os amos de Boi:

É claro que existe a preocupação social com eles também. Porque realmente esse pessoal vive em uma situação meio, sempre de risco. Há pouco tempo o filho de Seu João Bernardo foi atacado de "gangue" (grupos de adolescentes delinqüentes que aterrorizam a periferia de Belém) *lá... lá no Sideral. Então sempre vivem em constante situação de risco. Então, isso aí é a oportunidade de trazer esse pessoal pra trabalhar. A gente tá abrindo frente pra isso daí. E daqui pra frente eu não sei: a gente pode abrir cada vez mais.*

É importante destacar que a cultura artística pode contribuir para uma releitura das culturas brasileiras, quando não assume uma postura elitista, partindo para a "mistura" criadora. Para tanto,

> só há uma relação válida e fecunda entre o artista culto e a vida popular: a relação amorosa. Sem um enraizamento profundo, sem uma empatia sincera e prolongada, o escritor, homem de cultura universitária, e pertencente a uma linguagem redutora dominante, se enredará nas malhas do preconceito, ou mitizará irracionalmente tudo o que lhe pareça popular, ou ainda projetará pesadamente as suas próprias angústias e inibições na cultura do outro, ou, enfim, interpretará de modo fatalmente etnocêntrico e colonizador os modos de viver do primitivo, do rústico, suburbano[11].

Sem isso, o máximo que o artista conseguirá é recolher fragmentos de uma cultura para utilizar em seu trabalho, numa relação no máximo fraternal, ou melhor, paternal, achando que é quem vai organizar e planejar o "desvario" do popular em sua obra de arte, talvez única e aurática, o que, evidentemente, caracteriza um saque, nem ao menos um escambo, entre arte e cultura popular. Neste caso, o artista não estará muito longe da indústria cultural por realizar uma expropriação, alienando "quanto pode da sensibilidade e da imaginação popular para compensá-la com um lazer mínimo, entrecortado de imagens e *slogans* de propaganda"[12].

De outro modo, é através das diferenças que se faz presente no povo a sua diversidade - e isso caracteriza um "povo", que a alienação e a elitização penetram e saqueiam. Anilson fez-me refletir sobre essa questão ao dizer que

Nem todos, nem todos aqui gostam da brincadeira do Boi aqui em São Caetano. Porque tem muita gente que fala assim: "Olha, o Boi brinca em uma casa é a mesma música." Tem muita gente que fala assim pra mim: "Olha, não vejo nada de estranho, de bom

no Boi, porque, porque chega numa casa ALI toca a mesma música, chega na outra a mesma música, mesma brincadeira." Então tem muita gente que é contra isso:

- "Égua, o Boi já vai sair?", começa a comentar.

- "O Boi vai sair?"

- "Vai!"

Tem muita gente aqui... a juventude aqui não é muito pra isso aqui. Pouca gente que gosta de brincar no Boi. Eu sou um, eu gosto, eu adoro brincar no Boi. Já me chamaram até de carrapato (RISOS).

Não que eu queira que o povo seja uma unidade de vontades invioláveis, que o Tinga seja aceito por todos os odivelenses. A questão principal é que a "riqueza" do povo não faz parte de políticas públicas relativas à cultura como deveria acontecer, de fato, em uma sociedade que se quer democrática, não apenas na Constituição ou nas Leis Orgânicas dos municípios. Enquanto isso não ocorre, o povo serve de massa, verdadeiramente no sentido de ser amorfo e tangido para a melhor direção do consumo gratuito, quando não entram em conflito velado, como no caso do Lúcio[13] em relação ao Seu Zé do Lode:

(...) tá na mão do Zé do Lode. Mas não foi criado só pelo pai dele. Foi criado por vários pescadores. O finado papai, o finado Tito Pereira... já morreram quase tudinho... e todos eles, cada ano passava pra mão dum e agora já não passa mais, só fica ele, não pode permanecer só com um. Agora ele ainda está, ele morrendo eu não sei como é que vai... vai permanecer esse Tinga.

No entanto, Lúcio fica reticente ao ser indagado se assumiria o Tinga: *Não, é porque... é bom e não é. É uma responsabilidade grande. Então a gente tem que tá preparado pra tudo... preparado mesmo, pra tudo.*

Penso que a direção para uma aproximação entre teoria e prática, no estudo da cultura popular, para uma *práxis* de fato e não apenas discursiva, que atenue esses conflitos internos aos segmentos populares, seja a escola:

> A principal ação do projeto educador, tal como se revela admiravelmente na teoria e na prática de Paulo Freire, é levar o homem iletrado não à letra em si (letra morta ou letal), mas à consciência de si, do outro, da natureza. Essa *consciência* é o verdadeiro vestibular das Ciências do Homem, das Ciências da Natureza, das Artes e das Letras. Sem ela, o letrado cairá no mundo do receituário e da manipulação[14].

Creio que essa consciência pode começar pelo povo se reconhecer diverso, retomando o sentido comunitário de sua vida.



4. 2. O retorno à aldeia

Oswaldo Elias Xidieh, em seu ensaio "A difícil viagem de retorno à aldeia"[15], retrata a condição do "bóia-fria" do interior paulistano e suas "angústias, problemas, inseguranças e temores" em face da cidade que lhe é estranha. A partir de entrevistas, na região de Marília, Xidieh coletou algumas declarações, alguns lamentos, que são significativos de uma vida unicamente devotada ao trabalho e à casa, em que o sentido de comunidade está afastado e o homem se encontra solitário, seja por estar em uma sociedade que não o considera um participante, seja porque a violência dos bairros periféricos em que mora o encarcera no lar. Diz o autor a respeito das entrevistas:

> Dessas declarações, destacadas de um rol muito grande, a que me pareceu a mais significativa e essencial e que de qualquer maneira está implícita nas demais é a que revela a solidão do homem transformado em peça mecânica em seu trabalho: - "A gente não tem com quem falar de coração. " num conjunto de outras inumeráveis peças estanques numa sociedade racional e utilitarista. Se os membros mais jovens das famílias volantes se ajustam às categorias ocupacionais específicas dessa sociedade, os mais velhos não descobrem nela essas aberturas, porque não as têm previstas segundo o seu código de moral e nem a capacidade de assumir ocupações que de fato os façam transitar pela estrutura social vigente. Ocasionalmente, abandonando suas atividades na agricultura, passam à prestação provisória de serviços marginais, almejando sempre um retorno às suas comunidades de origem (p. 18-19).

O que é relevante neste fragmento do ensaio de Xidieh, para meu estudo, inicialmente está no sentido de "comunidade emocional", ou seja, a necessidade cada vez mais crescente de o homem moderno se sentir participante de uma comunidade, seja porque a liberdade prometida pelo capitalismo, o livre-arbítrio do consumo e das escolhas fracassou e o homem se sente inseguro, seja porque nas pequenas cidades ainda se pode contar com a segurança de seus pares. Parece haver um premente retorno do homem a essa "comunidade emocional" por parte dos "poderosos e bem-sucedidos", por mais que a comunidade destes seja um tanto quanto diferente da dos "fracos e despossuídos", segundo Bauman. Mesmo havendo experiências diferentes e expectativas contrastantes, que levam a versões distintas de comunidade, segundo o autor

> Os "poderosos e bem-sucedidos" podem ressentir-se, *ao contrário* dos fracos e derrotados, dos laços comunitários mas *da mesma forma* que os demais homens e mulheres podem achar que a vida vivida sem comunidade é precária, amiúde insatisfatória e algumas vezes assustadora. Liberdade e comunidade podem chocar-se e entrar em conflito, mas uma composição a que falte uma ou outra não leva a uma vida satisfatória[16].

Quero entender que o que o autor chama de "poderosos e bem-sucedidos" e "fracos e derrotados" seja, reciprocamente, classe hegemônica e classe subalterna. Mesmo não concordando com a última referência do autor, uma vez que, lembro, a cultura da classe subalterna não é obrigatoriamente uma cultura subalterna e derrotada, é bom perceber que esta discussão tem capital importância para compreender o homem na atualidade, independente de a qual classe pertença, principalmente em suas relações mais imediatas e na construção de seu sentido de identidade e nação. Porque a cultura popular tem servido, entre outras coisas, como ponto germinal para a idéia de nação enquanto sentimento de identificação com uma dada comunidade e espaço; por isso que, segundo Gramsci,

> em muitas línguas, "nacional" e "popular" são sinônimos ou quase (é o caso em russo; é o caso em alemão, onde *volkisch* tem um significado ainda mais íntimo, de raça; é o caso das línguas eslavas em geral; em francês, "nacional" tem um significado no qual o termo "popular" já é mais elaborado politicamente, porque ligado ao conceito de "soberania": soberania nacional e soberania popular têm ou tiveram igual valor)[17].

Portanto, o retorno à comunidade, à aldeia, significa um retorno ao sentido de nação como uma comunidade "imaginada", em tese, a partir do popular. E nessa comunidade deve-se "falar com o coração", ter amigos próximos, poder circular livremente como não se pôde depois da "liberdade" capitalista. Para Bau, é poder escolher por São Caetano quando o indaguei se, diante das dificuldades de trabalho na cidade, gostaria de ir para Belém:

Rapaz, como eu acabei de falar, ainda agora, que São Caetano é de corpo e alma, né (RISOS). Penso em Belém, penso assim, trabalho em casa quando aparece, vou na segunda, quando é no sábado já volto; segunda eu vou de novo. Então é assim, mas morar, morar em Belém, nunca gostei não.

(Guilherme: E por que Belém não te agrada?)

Rapaz, não sei dizer não. Eu acho que o clima, aquela coisa que tá lá, a modo fechado, não sai pra canto nenhum, só fico em CASA. E aqui não, chega, põe uma camisa no ombro, e vaitimbora, andar na rua. Quer dizer, em Belém a gente já não tem essa liberdade, né. Que é diferente. Só pra quem convive lá, mas caboco do interior pra sair, pra viver em Belém, tem que... se ele não tiver um pouco de peito ele não fica lá, dá saudade, ele vem embora... morar, morar em Belém, por enquanto, não.

O eterno conflito entre segurança e liberdade, no mundo moderno, que reflete um impasse sobre a qual "mundo" pertencer e se identificar, parece ter um relativo equilíbrio no sentido comunitário das pequenas

cidades, ao contrário do que os propagadores do capitalismo possam pensar ao promover o separatismo entre tempo industrial e tempo comunitário e seus afins. Evidentemente que nas comunidades das pequenas cidades existem conflitos decorrentes do choque entre esses dois mundos, objetivados prioritariamente na oferta de trabalho para jovens e velhos. É o caso em São Caetano. Contrariamente ao que acontece com a realidade pesquisada por Xidieh, na qual os jovens se adaptam com maior rapidez às categorias ocupacionais da sociedade mais urbana (cidade de Marília, no caso), enquanto os mais velhos enfrentam o descompasso com as atividades que lhes são ofertadas, em São Caetano são os jovens que não se ajustam às ocupações que são disponibilizadas a eles, e, com freqüência migram para os grandes centros urbanos, como foi o caso da Fernanda Oliveira que, aos 22 anos (2003), teve que ir para o Rio de Janeiro à procura de outras possibilidades; na maioria dos casos, no entanto, os odivelenses vão inchar as periferias de Belém. Para Fernanda, a falta de emprego força a população a se sujeitar aos desmandos dos dominantes e da Prefeitura:

Se tu tem uma pessoa empregada na Prefeitura, tu não tem nada a ver com a Prefeitura, mas tu não podes falar mal do prefeito porque, com certeza, essa pessoa vai ser afetada. Tá entendendo, então as pessoas precisam, né, capitalismo, né (RISOS). Capitalismo, as pessoas precisam do emprego, então, em virtude disso, eles não vão se opor a NADA, pensando na pessoa e até mesmo em ti, se eu for empregada. Aí, eu não posso FALAR MESMO, de jeito nenhum.

De outro modo, Seu Luci Braga, agricultor e pescador desde tempos idos, aos 58 anos fala, com toda certeza do mundo, positivamente e, até, complacentemente sobre a importância de seu trabalho:

Eu acho que... todo tempo é bom, né. Porque eu ainda... ainda trabalho. Nesse mesmo ramo, né. Então é... não é, não é ruim ... é ruim porque a gente tem que... que sofrer mesmo, né. Isso é da vida!

Como explicar a contrariedade de opiniões entre Seu Luci e Fernanda? Para o primeiro, a vida está de "bom tamanho" porque, de alguma forma, ele está inserido no sistema produtivo daquela comunidade, o que o leva a participar do processo cultural. Já Fernanda, como os demais jovens de São Caetano, reclama por não estar no mercado de trabalho local e porque também não quer seguir as ocupações tradicionais da região: pescador, caranguejeiro, pedreiro ou, quando têm "sorte", funcionário público municipal. Resta aos jovens a emigração ou, quando não têm como sair, pequenos serviços ou, pior, um mundo marginal de drogas e delinqüências. Quero afirmar que para o pleno sentido de comunidade o trabalho tem vital importância, porque a memória da aldeia e a possibilidade de retorno estão baseadas na forma como o homem se relaciona com o espaço através de seu trabalho: em Marília, os "bóias-frias" não se adaptam aos pequenos serviços urbanos por serem ligados

à terra em sua história de trabalho; em São Caetano, Seu Luci se adapta ao espaço por ter, desde cedo, conhecido o trabalho com a pesca e a agricultura. Na complementação desse sentido de "comunidade emocional", a festa e os ritos da cultura desempenham uma função de tanta relevância quanto o trabalho. Para Fernanda, Bau, Anilson, Syntia, o que marca a cultura em São Caetano, além do caranguejo (fruto do trabalho), é o Boi Tinga, o que demonstra que festa e trabalho cada vez mais são interdependentes na vida comunitária, da mesma forma que o ritual de umbanda, para Xidieh, pode, minimamente, trazer ao volante a memória de seu distante mundo nordestino, e assim lhe dar condições de enfrentar a vida mais agressiva de uma realidade que não é a de sua origem:



> Egresso da experiência umbandista, o volante traz, dessa passagem, pelo menos, uma perspectiva renovada de otimismo quanto às questões mais prementes de sua vida diária. Apóia-se, para tanto, nas práticas e nos ritos que ele pode, pessoalmente, observar sem a necessidade de retornar às Tendas. Aceita-os com tranqüilidade: esses ritos e práticas, implícita ou explicitamente, conservam traços, também, do velho catolicismo de "folk" e da feitiçaria tradicional e difusa (que são da sua experiência e do seu conhecimento) anteriores à passagem umbandista. Em suma, psicologicamente, o volante (ou imigrante) rearmou-se para enfrentar algumas crises quotidianas[18].

Aceitando que a realidade de Marília é uma e a de São Caetano é outra, existe, no entanto, uma igualdade inversamente proporcional: no primeiro caso, são os mais velhos que apresentam um descompasso com o trabalho, no segundo são os jovens. É notável que isso se deve aos modos como cada grupo tem acesso aos bens culturais do mundo moderno ou do mundo ligado mais à tradição comunitária. Mas a festa e o rito podem ser elementos de aproximação desses mundos. Pode ser o ritual de umbanda, ou, então, a saída do Boi Tinga, que reúne uma multidão de brincantes e mutucas que compartilham a festa como se todos estivessem inseridos num mesmo processo de identificação cultural. Haverá, em vista dessa questão, uma saída possível para que esses mundos convivam, pelo menos, dentro de uma tolerância?

Creio que a falta de trabalho ou a inadequação às ocupações tradicionalmente presentes em dadas comunidades têm levado à emigração dos nativos destas, e têm, por seu turno, esvaziado certas manifestações da cultura popular por absoluta falta de realizadores. Dar qualidade ao trabalho e agregar valores pode ser uma alternativa para a fixação do homem nativo em seu lugar, se esta for sua vontade e que não pode ser mantida por total falta de opção de trabalho: fazer com que o agricultor ou o pescador/caranguejeiro tenham melhor qualidade de vida, a começar por condições de trabalho mais humanizadas, que os protejam da frialdade da

madrugada ou do contato mais direto com a água, que tem levado muitos a adquirirem reumatismo precocemente; ou então agregar valor à produção agrícola e pesqueira, fazendo com que esta não seja vendida meramente com o preço de matéria bruta, transformando o pescado ou os produtos da terra. Levar o homem nativo a uma qualidade de vida pode ser a garantia da permanência das manifestações populares, independentemente de manutenção ou transformação de suas características. Afinal, festas, costumes e usos, como resultantes da cultura, são dinâmicos, em maior ou menor grau, implicando transformações ou permanências dessas práticas.

Para exemplificar isto, recordo do que me disse o finado maestro Silvano Garça:

O cemitério... naquele tempo, o cemitério... pra gente ir no cemitério, a uma hora dessa (aproximadamente 18 horas) *num ia mais ninguém no cemitério, pois do morto tinha medo, né. Hoje, namoram até essas tantas da noite na porta do cemitério (RISOS).*

Isso a despeito de que, em outros tempos, há aproximadamente 30 anos, a rua do cemitério era a última da cidade. Hoje, a cidade de São Caetano se espraia para além dessa rua, o que faz com que os moradores do arredor, notadamente imigrantes subalternos, transitem livremente, a qualquer hora do dia ou da noite, através do cemitério, como uma passagem possível para atingirem o centro da cidade; até mesmo os mais jovens, em certos momentos, resolvem fazer piqueniques, levando bebidas e comidas para se deliciarem ao largo das sepulturas. Entretanto, existem aqueles que ainda vêem com temerosidade essa intimidade com um espaço tradicionalmente "interditado aos mortais". Há umas duas semanas do Dia de Finados, procurei incansavelmente um pedreiro que pudesse realizar um serviço na sepultura de meu pai. Foi impossível, e a desculpa foi de que dificilmente encontraria alguém disposto a passar o dia no cemitério trabalhando sozinho, por medo de que algo sobrenatural ocorresse. Somente pude ver o serviço sendo realizado às vésperas do Dia da Iluminação (ritual do Dia de Finados que acontece à noite, quando as sepulturas são iluminadas por velas), quando muitas pessoas acorrem ao cemitério para fazer a conservação do lugar em que seus mortos foram enterrados. Então, se por um lado há um certo "desrespeito" para com os mortos, fruto de novas concepções trazidas pelos de fora, ainda existe a permanência da credulidade por parte de outros mais ligados à tradição local.

Coisas de uma cultura (popular) diversa, e que, para entendê-la, precisamos de lentes capazes de nos tirarem a miopia ancestral que nos faz achar que apenas a cultura universitária e erudita é capaz de organizar o mundo e dar-lhe um sentido: a comunidade é o nosso desafio! E com ela o que a cultura popular pode ter de espelho e espetáculo para outras culturas.



NOTAS

4.1. Além do espelho e do espetáculo

[1] Fragmento da música *Odivelas beat*, do compositor Toni Soares, lançada no CD da Primeira Bienal Internacional de Música de Belém, realizada no período de 14 a 30/06/2000, pela Prefeitura Municipal de Belém.

[2] Considero cultura artística o mesmo que Alfredo Bosi intitula **cultura criadora individualizada**, isto é, "a *cultura criadora* individualizada de escritores, compositores, artistas plásticos, dramaturgos, cineastas, enfim, intelectuais que não vivem dentro da Universidade, e que, agrupados ou não, formariam, para quem olha de fora, um sistema cultural *alto*, independentemente dos motivos ideológicos particulares que animam este ou aquele escritor, este ou aquele artista" (In: *Dialética da colonização*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p. 309). Ao lado da cultura erudita, da cultura popular e da cultura de massas, esse sistema cultural dos artistas comporia um sistema mais amplo, a **cultura brasileira**, segundo o autor. A cultura criadora ou artística teria a marca da autoria, por isso individualizadora, e estaria ou não afeta a uma instituição: "A literatura, ou a música, ou a pintura, ou o teatro estão e não estão dentro das instituições sociais, na medida em que vivem, ao mesmo tempo, tempos diversos e não raro conflitantes, como o tempo corporal da sensibilidade e da imaginação e o tempo social da divisão do trabalho" (Idem, p. 343).

[3] Mesmo não sendo indiferente referir-se à cultura de massas e à indústria cultural, vou considerar que haja sinonímia. Em ambos os casos, o que marca é o consumo de uma cultura em larga escala, independente de qual público alvo em uma sociedade o consuma, uma vez que tal cultura é produzida em série, como em uma linha de montagem industrial (daí se questionar se cabe falar em cultura de massas ou em indústria cultural, nesse caso). O termo foi cunhado pelos teóricos da Escola de Frankfurt, referindo-se o termo "indústria à padronização e à pseudoindividualização, ou diferenciação marginal, dos artefatos culturais (por exemplo, filmes de *westerns* para a televisão ou música de cinema) e à racionalização das técnicas de promoção e de distribuição (. . .). Adorno tentou mostrar como os produtos desta 'indústria' simplesmente reproduzem e reforçam a estrutura do mundo de que as pessoas procuram se evadir, na medida em que fortalecem a convicção de que os fatores negativos da vida são devidos a causas naturais ou ao acaso, promovendo assim um senso de fatalismo, de dependência e de obrigação" (In: BOTTOMORE, Tom (Editor). *Dicionário de pensamento marxista*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1988. p. 130)

[4] LAPLANCHE, Jean. *Vocabulário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992. p. 176.

[5] In: COSTA LIMA, Luiz (Org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000. p. 238-239.

[6] BENJAMIN, idem, p. 239.

[7] Idem, p. 250-251.

[8] Idem, p. 251.

[9] Idem, p. 252. A meu ver, tanto no espectador do cinema quanto no realizador da cultura popular, há um sentido comunista de encarar o mundo, conforme Marx e Engels já haviam se referido: "na sociedade comunista, onde cada um não tem uma esfera de atividade exclusiva, mas pode aperfeiçoar-se no ramo que lhe apraz, a sociedade regula a produção geral, dando-me assim a possibilidade de hoje fazer tal coisa, amanhã outra, caçar pela manhã, pescar à tarde, criar animais ao anoitecer, criticar após o jantar, segundo meu desejo, sem jamais tornar-se caçador, pescador, pastor ou crítico" (In: *Ideologia alemã*. 11. ed. São Paulo: Hucitec, 1999. p. 47).

[10] Antônio Fernando Soares Pereira, 42 anos, além de músico e compositor, é coordenador de produção da Rádio Cultura do Pará, sendo também graduado em Educação Artística. A entrevista foi em 26/12/2003, durante o lançamento do CD duplo *Belém dos bumbás*, resultado de pesquisa de 7 anos, realizada por ele com o apoio da Rádio, a partir de identificação e registro de 20 grupos de bois-bumbás de Belém pela produção do programa musical "Baque Solto", em que Toni está à frente.

[11] BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992. p. 331.

[12] Idem, p. 330.

[13] Lúcio Alves das Chagas (59 anos) é artesão e pescador aposentado. Filho de um dos prováveis fundadores do Tinga, Murilo Chagas, Lúcio aprendeu desde cedo, com a mãe, a confeccionar as máscaras dos pierrores e suas vestimentas, fazendo, atualmente, miniaturas das personagens que se apresentam no Boi de Máscaras para vender aos turistas. Mora na rua São Benedito, n° 16, em São Caetano de Odivelas. Concedeu a entrevista em 06/12/2001.

[14] BOSI, op. cit. p. 341.

4.2. O retorno à aldeia

[15] CADERNO DE TEXTOS. João Pessoa: CCHLA UFPB, II Série, n. 8, 1992.

[16] BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. 2003. p. 57.

[17] GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Trad. e org. Carlos Nelson Coutinho et alii., vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. p. 41.

[18] XIDIEH, op. cit. p. 23.

EPÍLOGO OU UMA TENTATIVA DE CONCLUSÃO

Ao longo dos séculos, a Amazônia tem sido uma construção resultante da transplantação de imaginários de lendas, mitos e histórias alienígenas diversos, e de diversos outros espaços, mas notadamente o europeu e, mais recentemente, o norte-americano. A sua natureza exótica tropical imprimiu aos olhos e ao "espírito" de quantos aqui aportaram a urdidura necessária para a invenção de épicos e dramas: a lenda das Amazonas, o mito do Eldorado e do Inferno Verde, e, atualmente, o drama da biodiversidade e da preservação de suas florestas e do maior reservatório de água doce do mundo, presente em sua vasta bacia hidrográfica.

Ao lado dessa natureza esplendorosa e dadivosa, parece, a muitos, inexistir um homem nativo que a habite, que tenha construído sua cultura a partir desse espaço. Euclides da Cunha afirmou no ensaio "Terra sem história (Amazônia)" - sugestivo título para a visão do estrangeiro -, publicado em 1909, que a "volubilidade do rio contagia o homem" e que "a adaptação exercita-se pelo nomadismo. Daí, em grande parte, a paralisia completa das gentes que ali vagam, há três séculos, numa agitação tumultuária e estéril"[1]. Porque o amazônida, para Cunha, é um errante e não se fixa à terra para poder construir sua história: é como se tudo fosse decorrente da inconstância do rio Amazonas e seus afluentes, que nas enchentes e vazantes arrasta e recompõe o tempo todo terras e paragens. Sendo terra nova o tempo todo, o homem na região, ainda segundo o autor, é um "intruso impertinente", que chegou sem ser esperado. E esta é a compreensão de um brasileiro, mesmo que há quase um século atrás, daí considerar-se que a visão e o imaginário alienígenas não são unicamente do estrangeiro. A visão de uma terra sem homens, de Cunha, vem ao encontro do discurso desenvolvimentista da década de 70 do século passado, durante os governos militares: uma terra sem homens para homens sem terra! O resultado disso tudo, se trouxe contribuições migratórias para a cultura da região, acentuou a divisão entre quem manda e quem é mandado: sulistas e estrangeiros são os primeiros, nordestinos e nativos os segundos. E daí para o *pastiche* cultural foi um passo, com a colagem indiscriminada de manifestações culturais dos vários grupos que aqui se fazem ou se fizeram presentes, com o objetivo único de reuni-los num só grande espetáculo: assistido dos camarotes dos transatlânticos que cruzam o rio Amazonas ou aportam nas praias do Tapajós, dos camarotes do Bumbódromo de Parintins, das mesas dos bares da elite na Estação das Docas de Belém; enfim, dos escritórios que planejam o desenvolvimento estratégico da região. Tudo em nome do nacionalismo e da unidade regional.

Enquanto isso, a diversidade cultural é posta de lado, e o homem que quase sempre adentrou nas matas, como "soldado da borracha", que subiu e desceu os rios, como mascate, que se assentou nos mais distantes locais

para produzir uma agricultura de subsistência, que saiu mar afora nas frias madrugadas para "despescar" os currais, esse homem é simplesmente esquecido. Mas aí está "a volta do cipó de aroeira no lombo de quem mandou": esse homem, das classes subalternas, fisicamente pode não ser ouvido ou visto, mas sua cultura, a popular, por certo é "auscultada". Mesmo sendo em reflexo, como na indústria cultural, na cultura artística ou, mais recentemente, na cultura universitária, mediante mais e mais estudos interessados e interessantes na área, o "paciente" ainda respira, e seu coração bate forte. A questão crucial é que falta quem ouça, com o ouvido atento de quem "vê" na oralidade o caminho para que uma outra versão da história possa existir, paralela à história oficial das classes hegemônicas: faltam interlocutores para a cultura popular!

Porque a cultura popular existe e isso é um fato, não pode ser negado: a divisão da cultura nacional é decorrente da divisão da sociedade. E a cultura popular, por mais que esteja afeta às classes subalternas, não é uma cultura subalterna. Prova é que cada vez mais olhos atentos a espiam. Observo uma acorrida da pequena burguesia às manifestações da cultura popular, numa autêntica volta à aldeia: são jovens, em sua maioria, que querem dançar o maracatu e o "côco", no Pátio de São Pedro, em Recife; que se atiram ao sertão para ouvir o pífano de Izabé da Loca, em Monteiro (PB); que procuram aprender a dança do tambor de crioula, em São Luís do Maranhão; que entram no ritmo do boi-bumbá e do carimbó, em Belém do Pará; que querem fazer o deambular sensual do lundu, em Soure, no Marajó; que se apresentam em shows musicais com antigos compositores de "guitarradas", ritmo do Baixo Tocantins paraense, como é o caso do grupo musical "Cravo Carbono" ao tocar com Mestre Vieira. É a cultura popular que faz com que as classes subalternas tenham uma identidade e independência em relação às classes hegemônicas, por mais que, os subalternos estejam muito mais expostos aos valores dos do "alto", pois não têm o aparelho ideológico que o Estado possui e que "protege" a cultura hegemônica de investidas de classes tidas como "inferiores". Por isso a escola ser resistente a mudanças na sua "pedagogia", nos seus currículos, na sua prática, em uma palavra, já que é o espaço, por natureza, que reproduz a cultura dominante.

Mas com toda resistência ao seu avanço na sociedade, é nas fissuras desta que a cultura popular preserva a sua atualidade, pois é uma das culturas que constrói a cultura da nação, tendo a vantagem de trazer em si, por sua condição de suposta "inferioridade", elementos dos subalternos e dos hegemônicos:

> Uma cultura nacional é um *discurso* - um modo de construir sentidos que influencia e organiza tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmos (...). As culturas nacionais, ao produzir sentidos sobre "a nação", sentidos com os quais podemos nos *identificar*, constroem identidades[2].

Como identificação, talvez mais do que uma identidade cristalizada, a cultura popular acaba, de certo modo, sendo sinônimo de cultura nacional ou regional. É quando corre o risco de se transformar em folclore, no sentido de ser pasteurizada como exotismo, anacronismo, manifestação de classes inferiores ou símbolo do Estado-Nação, aos moldes de uma tradição inventada.

Mas talvez o maior risco não esteja nessa cristalização do popular e sim no inverso. A riqueza da diversidade cultural pode se transformar em multiculturalismo, com uma finalidade mais perversa:

> O antigo, ostensivo e arrogante hábito de explicar a desigualdade por uma inferioridade inata de certas raças foi substituído por uma representação aparentemente compassiva de condições humanas brutalmente desiguais como direito inalienável de toda comunidade à sua forma preferida de viver (. . .). O que a visão "culturalista" do mundo não menciona é que a desigualdade é sua própria causa mais poderosa, e que apresentar as divisões que ela gera como um aspecto inalienável da liberdade de escolha, e não como um dos maiores obstáculos a essa liberdade de escolha, é um dos principais fatores de sua perpetuação[3].

Em outros termos, o discurso em prol da diversidade cultural nos países pós-colonizados, e que por essa condição teriam uma diversidade muito maior, pode ocultar interesses escusos da globalização do capitalismo. A "globalização das diferenças", com o aparecimento cada vez maior de guetos (o que pode ser uma estratégia de confinamento e imobilização usada pelo Poder), poderá estandartizar e gerar uma nova indústria da cultura: o consumo de bens culturais das mais diversas comunidades, de forma genérica e indiscriminada, constituindo-se, assim, a diferença cultural em mais uma matéria-prima do capitalismo.

Para que se evite esse novo nicho de mercado do capitalismo é necessário que a cultura popular seja vista como construção conjunta da sociedade, dos dominantes e dominados, mesmo porque nessa condição o espaço do popular se torna menos uma desigualdade e mais uma diferença. E isso só será possível quando festa e trabalho forem vistos como um contínuo na existência do homem, numa relação que estabeleça a concentração e a diversão como faces de uma mesma entidade: como o deus romano Jano, que possui dupla face, que olha as entradas e as saídas, deus das transições e passagens, que marca a evolução do passado ao futuro, de uma concepção a outra. E olhar duplamente significa, para mim, ver que o homem que faz a cultura popular deve ter condições dignas de sobrevivência para que possa manter sua cultura ou mesmo estar atento para suas mudanças, se assim o quiser: ele não se faz só de festa, é preciso o trabalho para que exista, ele

enquanto homem que produz uma cultura, sendo portador de uma memória que o autoriza a considerá-lo como "ser histórico".

Para se fazer frente às ameaças do capital "selvagem", devo concluir que nada melhor do que parafrasear Benjamin em seu ensaio já referido: "a resposta do comunismo é politizar a arte"; e eu emendo: "a das classes subalternas é politizar a cultura popular".

Mas isso é um outro começo . . .

---

[1] CUNHA, Euclides da. À margem da história. São Paulo: Martins Fontes, 1999. p. 12.

[2] HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Trad. de Tomaz Tadeu, Guaracira Louro. 4. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000. p. 50-51.

[3] BAUMAN, op. cit. p. 98-99.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ADORNO, Theodor W. *Educação e emancipação*. 2. ed. Trad. Wolfgang Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995.

ADORNO, Theodor W. , HORKHEIMER, Max. *Dialética do esclarecimento*. Trad. Guido Antônio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed. , 1985.

AMADO, Janaína, FERREIRA, Marieta (org.). *Usos e abusos da história oral*. 4. ed. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2001.

ANDRADE, Mário. *O turista aprendiz*. 2. ed. São Paulo: Duas Cidades, 1983.

_____ . *Danças dramáticas do Brasil*. 2. ed. Belo Horizonte: Itatiaia; Brasília: INL Fundação Pró-Memória, 1982.

ARANTES, Antônio Augusto. *O que é cultura popular*. São Paulo: Brasiliense, 1981. (Coleção Primeiros Passos).

ARISTÓTELES. *Arte retórica e arte poética*. Trad. Antônio Pinto de Carvalho. Rio de Janeiro: Ediouro, [s. d.].

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.

AYALA, Maria Ignez Novais, AYALA, Marcos. *A cultura popular no Brasil*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1995.

AYALA, Maria Ignez Novais. *No arranco do grito*; aspectos da cantoria nordestina. São Paulo: Ática, 1988.

BAKHTIN, Mikhail. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. Tradução de Yara Frateschi. 3. ed. Brasília: Edunb; São Paulo: Hucitec, 1996.

_____ . *Marxismo e filosofia da linguagem*. Trad. Yara Frateschi. São Paulo: Hucitec, 1997.

_____ . *Questões de literatura e de estética*; teoria do romance. 3. ed. São Paulo: UNESP, 1993.

BARTHES, Roland et alii. *Análise estrutural da narrativa*. 3. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1973.

BARTHES, Roland. *Mitologias*. Trad. José Augusto Seabra. Lisboa: Ed. 70, 1988.

BASTIDE, Roger. *Sociologia do folclore brasileiro*. São Paulo: Anhambi, 1959.

BATES, Henry Walter. *Um naturalista no rio Amazonas*. Tradução Regina Régis Junqueira. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979 (Coleção Reconquista do Brasil).

BAUMAN, Zygmunt. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.

BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política*; ensaios sobre literatura e história da cultura. 7. ed. Trad. Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas, 1).

BHABHA, Homi. *O local da cultura*. Trad. Myriam Ávila. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BOSI, Alfredo. *Dialética da colonização*. São Paulo: Cia das Letras, 1992.

_____. *Cultura brasileira*; temas e situações. 2. ed. São Paulo: Ática, 1992.

BOTTOMORE, Tom (Editor). *Dicionário do pensamento marxista*. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1988.

BURKE, Peter. *Cultura popular na Idade Moderna*. Trad. Denise Bottman. São Paulo: Cia. das Letras, 1989.

Caderno de textos. João Pessoa: CCHLA/UFPB, II Série, n. 8, 1992.

CANCLÍNI, Nestor García. *Culturas híbridas*;estratégias para entrar e sair da modernidade. Tradução Heloísa Pezza Cintrão. 2. ed. São Paulo: Edusp, 1998.

_____. *As culturas populares no capitalismo*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

CÂNDIDO, Antônio. *Literatura e sociedade*; estudos de teoria e história literária. 8. ed. São Paulo: T. A. Queiroz, 2000.

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

_____. *Dicionário do folclore brasileiro*. 9. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, [199-].

CHAUÍ, Marilena. *Cultura e democracia*. 9. ed. São Paulo: Cortez, 2001.

COELHO, Teixeira. *Dicionário crítico de política cultural*. 2. ed. São Paulo: Fapesp, 1999.

COHN, Gabriel (org.). *Theodor W. Adorno*. São Paulo: Ática, 1990 (Série Grandes Cientistas Sociais).

COSTA LIMA, Luiz (org.). *Teoria da cultura de massa*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

COURTÉS, Joseph. *Introdução à semiótica narrativa e discursiva*. Coimbra: Almedina, 1979.

CUCHE, Denis. *A noção de cultura nas ciências sociais*. Trad. Viviane Ribeiro. Bauru: EDUSC, 1999.

CUNHA, Euclides. *À margem da história*. . São Paulo: Martins Fontes, 1999.

DA MATTA, Roberto. *O que faz o Brasil, Brasil?* Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DIEGUES, Antônio Carlos. "Populações tradicionais em unidades de conservação: o mito moderno da natureza intocada". In: VIEIRA, Paulo Freire, MAIMON, Dália (org.). *As ciências sociais e a questão ambiental*; rumo à interdisciplinaridade. Belém: UFPA; Rio de Janeiro: APED, 1993.

_____ . *O mito moderno da natureza intocada*. 4. ed. São Paulo: Annablume: Hucitec: NUPAUB, USP, 2002.

DI PAOLO, Pasquale. *Cabanagem: a revolução popular da Amazônia*. 3. ed. Belém: Cejup, 1990.

EAGLETON, Terry. *Ideologia*; uma introdução. Trad. Silvana Vieira. São Paulo: Ed. UNESP: Ed. Boitempo, 1997.

FERNANDES, José Guilherme dos Santos. *Largueza e lassidão: a mitopoética do espaço das águas*. Belém: UFPA, 1998 (Dissertação de Mestrado em Letras).

FRANÇA, Júnia Lessa. *Manual para normalização de publicações técnico-científicas*. 4. ed. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1999.

FURTADO, Lourdes (org.). *Povos das águas*; realidade e perspectiva na Amazônia. Belém: Museu Paraense Emilio Goeldi, 1993.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: LTC Editora, 1989.

GONDIM, Neide. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

GRAMSCI, Antônio. *Cadernos do cárcere*. Vol. 1 e Vol. 6. Tradução Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1999.

_____ . *Literatura e vida nacional*. Trad. e seleção Carlos Nelson Coutinho. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968 (Coleção Perpectivas do Homem, 49).

GRUPPI, Luciano. *O conceito de hegemonia em Gramsci*. Trad. Carlos N. Coutinho. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

HOBSBAWN, Eric, RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 3. ed. Trad. Celina Cavalcante. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução Tomas Tadeu da Silva. 4. ed. Rio de Janeiro: DP & A, 2000.

_____ . *Da diáspora*; identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HATOUM, Milton. *Relato de um certo oriente*. 2. ed. São Paulo: Cia das Letras, 1989.

JAMESON, Fredric. *O inconsciente político*. Tradução Valter Léllis Siqueira. São Paulo: Ática, 1992.

JOHNSON, Allan. *Dicionário de sociologia*; guia prático da linguagem sociológica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

KONDER, Leandro. *A questão da ideologia*. São Paulo: Cia. das Letras, 2002.

KOTHE, Flávio (organizador). *Walter Benjamin*. 2. ed. São Paulo: Ática, 1991 (Coleção Grandes Cientistas Sociais, 50).

KRISTEVA, Julia. *História da linguagem*. Lisboa: Ed. 70, 1969.

LAPLANCHE, Jean. *Dicionário da psicanálise*. Trad. Pedro Tamen. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

Lei Orgânica do município de São Caetano de Odivelas. S. Caetano de Odivelas, PA: Câmara Municipal de Vereadores, 1990.

LOMBARDI-SATRIANI. *Antropologia cultural e análise da cultura subalterna*. Trad. Josildeth Consorte. São Paulo: Hucitec, 1986.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. *Cultura amazônica: uma poética do imaginário.* Belém: Cejup, 1995.

MARX, Karl, ENGELS, Friedrich. *A ideologia alemã.* São Paulo: Hucitec, 1994.

MENDES, Armando Dias. *Amazônia: modos de (o)usar.* Manaus: Valer, 2001.

MENEZES, Bruno de. *Boi bumbá*; auto popular. 2. ed. Belém: Comissão Paraense de Folclore, 1972.

MONTENEGRO, Antônio Torres. *História oral e memória.* 3. ed. São Paulo: Contexto, 1994. (Caminhos da história).

Novos cadernos NAEA, v. 2, n. 2. Belém: NAEA/UFPA, 1999.

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

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura. *Variações sobre a técnica do gravador no registro oral da informação viva.* São Paulo: T. A. Queiroz, 1991.

Projeto história; Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados e do Departamento de História da PUC. São Paulo: PUC, 1981, nº 15.

RAIOL, Domingos Antônio. *Motins políticos.* Belém: UFPA, 1970.

REIS, Carlos, LOPES. Ana Cristina M. *Dicionário de teoria da narrativa.* São Paulo: Ática, 1988.

RODRIGUES (Castilho), Raimundo de Sousa. *Resenha histórica*; São Caetano de Odivelas, PA: Castilho, 2002.

SALLES, Vicente. *Memorial da Cabanagem.* Belém: Cejup, 1992.

SANTOS, Milton. *A natureza dos espaço.* São Paulo: EDUSP, 2002 (Coleção Milton Santos, 1).

SILVA, Tomaz Tadeu. *Teoria cultural e educação;* um vocabulário crítico. Belo Horizonte: Autêntica, 2000 (Estudos Culturais, 4).

SOUZA, Apolinário. *A festa de São João no Pará.* Belém: UFPA, [s. d.].

SPIX, J. B., MARTIUS, C. F. *Viagem pelo Brasil: 1817 1820*. Tradução Lúcia Furquim Lahmeyer. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1981.

THOMPSON, E. P. *Costumes em comum*. Trad. Rosaura Eichemberg. São Paulo: Cia das Letras, 1998.

THOMPSON, Paul. *A voz do passado;* história oral. 2. ed. Tradução Lólio Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

TINHORÃO, José Ramos. *As festas no Brasil colonial*. 2. ed. São Paulo: Ed. 34, 2000.

_____. *Cultura popular: temas e questões*. São Paulo: Ed. 34, 2001.

TOCANTINS, Leandro. *O rio comanda a vida*; uma interpretação da Amazônia. 9. ed. ver. Manaus: Ed. Valer, 2000.

TODOROV, Tzvetan. *As estruturas narrativas*. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Perspectiva, 1979.

TOURAINE, Alain. *Igualdade e diversidade: o sujeito democrático*. Trad. Modesto Florenzano. Bauru, SP: EDUSC, 1998.

VALENTIN, Andréas. *Vermelho: um pessoal garantido / The art and folklore of the people of Parintins*. Manaus: A. Valentin, 1998.

VERÍSSIMO, José. *A pesca na Amazônia*. Belém: UFPA, 1970.

WALLACE, Alfred Russel. *Viagens pelos rios Amazonas e Negro*. Tradução Eugênio Amado. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1979 (Coleção Reconquista do Brasil).

WILLIAMS, Raymond. *Marxismo e literatura*. Tradução Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. *Cultura*. 2. ed. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.

ZUMTHOR, Paul. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Hucitec, 1997.

ANEXO

SINAIS UTILIZADOS NA TRANSCRIÇÃO DE ENTREVISTAS

Esclarecimento ou pergunta do pesquisador, no decorrer da entrevista: entre parênteses, com letra Times New Roman	*(Guilherme: O sr. Chegou quando?)*
Supressão de trecho da entrevista por não ser compreensível: entre parênteses com reticências	*Então quando eu (. . .), aí não deu.*
Palavra não muito compreensível, com transcrição próxima à pronúncia ouvida: entre parênteses, em Comic Sans MS	*É verdade que o (folclore) daqui é muito rico.*
Palavra ou expressão com pronúncia mais incisiva, em tom mais alto: transcrita com letras maiúsculas, em Comic Sans MS.	*Quando eu cheguei pra dançar no Boi tava TODO mundo na rua.*
Palavra ou expressão não concluída, em suspensão: uso de reticências	*Eu esperava que eles me considerassem . . . . mas não foi bem assim*
Manifestação de alegria, com risos: palavra RISOS, grafada em letra maiúscula, em Comic Sans MS.	*Eu gosto tanto do Boi que já me chamaram de carrapato (RISOS)*

Observação: todas as falas dos entrevistados são grafadas com a fonte Marita Script - HMK, para distinguir e realçar dos trechos em que o discurso é do pesquisador ou de teóricos utilizados (em Garamond).