

TEMPO E NARRATIVA NOS FOLGUEDOS DO BOI

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti*

RESUMO:

Os folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência a exigir intensa atividade corporal, com o uso de fantasias, muita música e dança. De modo recorrente, esses folguedos foram compreendidos na literatura folclórica como sendo originariamente a encenação de um auto popular. Este texto propõe a compreensão alternativa do “auto do boi” como experiência narrativa e busca apreender as múltiplas dimensões de temporalidade que a configuram e contextualizam. Estudos e registros de um lado e os fatos vivos da cultura popular de outro influenciam-se e são aqui analisados como integrando um mesmo processo social. A compreensão dos folguedos do boi contemporâneos requer assim a contextualização dos estudos existentes a seu respeito. Como argumentamos, esses estudos receberam marcada influência dos pressupostos ideológicos e das visões de mundo do Movimento Modernista, em especial através das formulações de Mário de Andrade nos anos 1930, e do Movimento Folclórico Brasileiros nos anos 1950.

Palavras chave: Tempo. Narrativa. Folguedos do boi. Ritual. Mito. Estudos de folclore.

*“O mundo exibido por qualquer obra narrativa
é sempre um mundo temporal.”
Paul Ricoeur (1994)*

1 INTRODUÇÃO

Os folguedos do boi são formas rituais populares, comportamento simbólico por excelência a exigir intensa atividade corporal, com o uso de fantasias, muita música e dança. Podem ser encontrados em diversas regiões brasileiras, notadamente no norte e no nordeste, e abrigam uma ampla gama de variantes:

*Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti é professora do Departamento de Antropologia Cultural e do Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia do IFCS/UFRJ. Escreveu entre outros livros e artigos **O rito e o tempo: ensaios sobre o carnaval** (Civilização Brasileira, 1999); **Carnaval Carioca: dos bastidores ao desfile** (Ed UFRJ, 3 ed., 2006), e **O mundo Invisível: cosmologia, sistema ritual e noção da pessoa no espiritismo** (Zahar, 1983).

do massivo e espetacular festival dos Bois-bumbás de Parintins, Amazonas (CAVALCANTI, 2000) às performances multifacetadas do bumba-meu-boi maranhense (CARVALHO, 2005).

No universo popular, esses folguedos são comumente chamados de “brincadeira”. O termo folguedo, por sua vez, foi muito utilizado pelo Movimento Folclórico Brasileiro, um amplo movimento de estudos e de atuação que, entre os anos 1949 a 1964, estendeu-se por todo território nacional¹. Ambos os termos, folguedo e brincadeira, assinalam com propriedade a dimensão lúdica e festiva que caracteriza a ampla variedade desses processos culturais.

Tudo requer sempre muita organização e preparo, e a realização de um folguedo sempre mobiliza diversos grupos sociais para além dos brincantes propriamente ditos. Nos folguedos do boi, os grupos de brincantes — cujas dimensões, indumentárias e formação característica diferem em muito — reúnem-se para brincar em torno de um boi-artefato bailante e, assim fazendo, rivalizam entre si.

A literatura existente sobre os folguedos do boi é extensa e variada². Grande parte dela, no entanto, é perpassada por uma insidiosa idéia de fundo: a de que esses folguedos corresponderiam à encenação de um “auto do boi”. No contexto do folclore e da cultura popular, a palavra auto designa uma forma tradicional de teatro popular alusiva às formas alegóricas do teatro medieval trazidas pelos jesuítas para as terras brasileiras. Baseados nesse auto, que supriria um roteiro para a brincadeira, os grupos de brincantes encenariam uma trama baseada na lenda da morte e ressurreição de precioso boi.

O pesquisador Bordallo Silva (1981, p. 51), relatando os folguedos encontrados na zona Bragantina do Estado do Pará, no norte do Brasil, explica-os assim:

Narrativa 1.

O motivo principal do auto é a posse de um boi famoso, pelas suas qualidades e valentia, que o amo ou fazendeiro deu de presente à sua filha e confiou aos cuidados do vaqueiro. Mãe Catirina desejou comer aquele famoso boi, pois estava grávida e com entojos. Pai Francisco seu marido, não teve dúvidas em tentar matá-lo para satisfação de sua mulher. Desaparecido o boi, o vaqueiro chefe é chamado para dar conta do que lhe fora confiado e este descobre que Pai Francisco havia atirado no boi. Pai Francisco resiste à prisão e os vaqueiros confessam sua fraqueza em trazê-lo preso. Assim é chamado o tuxáua de uma tribo de índios. Pai Francisco é preso pelos silvícolas

e somente será dispensado do castigo, que bem merece pelo seu crime, se ressuscitar o boi. Aterrado, ele chama o ‘doto’, e o ‘padre’ em pura perda, apesar dos esforços de ambos. É lembrado então o pajé da taba. Este depois de muitos exorcismos, danças com maracá e baforadas de cigarro envolto em tauari [Curataria tavyry] logra o milagre de fazer reviver o ‘animal’. O acontecimento é festejado com extrema alegria, e o bando, sempre cantando, “dá a despedida”.

Essa narrativa sintetiza um ponto crítico pois, como o leitor pode observar, ela consiste justamente em uma trama mítica de morte e ressurreição de um boi precioso. Como também sugere a literatura sobre o assunto, a unidade de todas as variantes dos folguedos do boi repousaria justamente nesse tema mítico.

Tudo seria razoavelmente simples não fosse a constatação etnográfica de que esse auto, em sua suposta integridade dramática, parece nunca ter sido encontrado tal e qual na realidade³. Já em 1906, Artur Azevedo comentava:

É mesmo provável que o bumba-meu-boi, na forma primitiva, fosse um auto composto, com todas as regras do gênero, por algum poeta do povo (...) Hoje é simples folguedo, sem significação alguma, exibindo vários personagens cujas funções não estão logicamente determinadas” (AZEVEDO, 1906).

Na esteira das formulações de Mário de Andrade (1982), em 1944, Ascenso Ferreira (1944. p, 52) reverberava a impressão de ser o bumba-meu-boi “o mais nebuloso dos bailados populares do nordeste” pois, tendo sido outrora um auto, “do enredo desse auto é que se perdeu indiscutivelmente o roteiro”.

Ao longo do século XX, a idéia de um auto originário ressoou em muitos dos pesquisadores do tema (PEREIRA DE QUEIROZ, 1967; MEYER, 1991; MONTEIRO, 1972; BORBA FILHO, 1966; CÂMARA CASCUDO, 1984; SALLES, 1970; CARVALHO, 1995; LIMA, 1982; MARQUES, 1999, AZEVEDO NETO, 1983). Mesmo quando as abordagens valorizam o dinamismo e a contemporaneidade dos processos populares, uma discreta nostalgia se faz presente. Em muitas pesquisas, a contrariedade etnográfica da freqüente ausência do auto produziu deduções especulativas acerca de deteriorações e indesejáveis mutações em curso nos folguedos passados e contemporâneos⁴.

Vale observar, entretanto, como o sentimento da falta do auto exerce uma ativa presença no universo dos folguedos do boi. Efeito paradoxal, essa presença tão ativa de uma suposta falta configurou o que acabei por denominar de “o

problema do auto”. Este texto busca deslocar conceitualmente o “problema do auto”, compreendendo o auto não como uma encenação concreta, outrora efetivamente encontrada nos folguedos, mas antes como um certo tipo de narrativa cujos significados e contextos se buscam aqui elucidar.

Deparei-me com esse problema em 1996, no correr da pesquisa iniciada sobre o festival dos Bois-Bumbá de Parintins/Amazonas (CAVALCANTI 2000, 2002a, 2002b). Na busca de uma perspectiva comparativa, a pujança dos folguedos dos bois no Maranhão se impôs (CNFCP, 2003; LADY SELMA, 2004; CARVALHO, 2005; PINHO DE CARVALHO, 1995). Esses dois universos etnográficos revelavam claramente não só a extrema variedade dos folguedos do boi como também a existência de pontos em comum entre elas. Essa possível unidade dos folguedos do boi, por sua vez, levou-me a uma densa incursão pelos meandros da obra de Mário de Andrade (Cavalcanti, 2004). O “problema do auto” foi assim, pouco a pouco, encontrando uma nova formulação. Como apreender os pontos de contato das diferentes formas do folgado sem recorrer à suposição, de fundo inteiramente especulativo, da existência de um auto originário a encenar a trama mítica da morte e ressurreição do boi precioso? Além disso, se não se trata de atribuir a costumeira ausência do auto dos contextos rituais efetivos a processos de inexorável perda cultural, como entender a relação da trama da morte e ressurreição do boi precioso - revelada justamente pela narrativa do “auto” - com o contexto ritual dos folguedos?

O problema da inexistência do auto redefiniu-se então como um problema da relação entre uma narrativa, com suas inúmeras variantes, e o contexto ritual das brincadeiras do boi. Este texto desenvolve a compreensão do “auto do boi” como experiência narrativa e busca apreender as múltiplas dimensões de temporalidade que a configuram e contextualizam (RICOEUR, 1994)⁵.

2 O AUTO COMO NARRATIVAS DE ORIGEM

Demorei a dar-me conta de que o “auto” era, antes de tudo, a crença no auto. Crença compartilhada não só por muitos pesquisadores como, de modo mais paradoxal, muitas vezes pelos próprios brincantes e agentes oficiais de instituições culturais⁶.

Porém, como já nos ensinou Durkheim (1978), a compreensão sociológica de uma crença, longe de supor a sua “falsidade”, requer a compreensão de sua imbricação na “realidade das coisas”. É preciso, entretanto, atentar para a natureza simbólica dessa realidade na qual as “coisas” (que são tantas!) são (de

forma tão variada!) sempre “como se fossem coisas”⁷.

Para além da reiterada constatação da ausência do idealizado auto nas performances atuais da maior parte dos grupos de brincantes, uma percepção relativamente simples lança nova luz sobre o assunto. Nós, estudiosos e pesquisadores contemporâneos, como muitos agentes oficiais de cultura ou turismo e mesmo brincantes, tomamos também conhecimento do “auto” através da leitura dos relatos disponíveis nos muitos estudos sobre o tema.

Ora, de quando datam esses estudos? Essa pergunta é crítica pois, para contextualizar os folguedos do boi no Brasil, é preciso simultaneamente contextualizar os estudos produzidos sobre esse tema⁸. A temporalidade histórica emerge assim como uma primeira modalidade do tempo a circunscrever o problema do auto, e traz com ela a idéia chave de que tanto os estudos e análises quanto os fatos vivos da cultura popular integram um mesmo amplo processo social.

Os primeiros registros do folguedo datam da primeira metade do século XIX⁹. Neles trata-se, sobretudo, de relatar um peculiar costume popular, trazendo, em certos casos, a descrição pitoresca de algum tipo de encenação em torno da morte e ressurreição do boi-artefato (LALLEMANT, 1961 [1859] e LOPES GAMA 1996 [1840]). Não se fala em “auto”. A formalização da noção de um “auto” remonta apenas ao final do XIX e começos do século XX (cf. AZEVEDO).

Por sua vez, os relatos narrativos que preenchem a idéia (até então vaga) de um auto com ações dramáticas realizadas por um conjunto característico de personagens emerge apenas em meados do século XX. Nossa sugestão é a de que o início do recolhimento dessas narrativas pelos estudiosos ocorreu na esteira do afã colecionista e etnográfico fomentado pelo Movimento Folclórico (VILHENA, 1997a). Tudo indica estarmos aqui diante de um fascinante processo de mudança sócio-cultural: a passagem da vida dessas narrativas de um regime de oralidade, característico dos circuitos tradicionais do folclore, para o regime da escrita, trazido pelos novos padrões de registro e pesquisa mais sistemáticos dos fatos populares praticados pelos estudiosos e folcloristas (VILHENA, 1997b; GOODY, 1977; GOODY and WATT, 1968; BARTTLET, 1965). Esse contexto de surgimento das narrativas do auto é crucial pois favorece a compreensão de sua natureza híbrida e de seus múltiplos sistemas de referência temporal.

De um conjunto de nove variantes, analisado anteriormente (CAVALCANTI, 2005), além da narrativa de Bordallo da Silva já transcrita acima, apresento mais duas narrativas anteriores a ela¹⁰. Narrativas só podem ser compreendidas se ouvidas, lidas e revividas de alguma forma por nós. Deixemo-nos então, por um momento, guiar por elas:

Narrativa 2. Relato de Laurentino, amo de boi em São Luis do Maranhão, falecido em 1983, a Américo Azevedo, datado da década de 1970 (AZEVEDO, 1983, p. 73-75):

Era uma vez...

“um homem chamado Francisco, também chamado Pai Francisco, homem honesto e pacato, embora um tanto grotesco e caricato, cuidando de um boi de propriedade de um certo senhor. Chico era casado com Catirina, Um dia...

— Chico, estou com desejo!

— Quem tem desejo é mulher grávida.

— Mas eu estou grávida.

— Então é desejo.

— Mas não é o que estou dizendo?!

— E é desejo de quê?

— Desejo da língua do boi Barroso

Diante de tal situação, Chico, embora assustado, não hesitava: atirava no boi, cortava-lhe a língua, satisfazia o desejo de catirina e, com a mulher, fugia da fazenda. Dando pela falta do boi e pela ausência de Chico, o amo chamava os índios e lhes ordenava que procurassem por pai Francisco, pelo boi e os trouxessem de volta à fazenda. Os índios saíam e logo encontravam o fugitivo: Chico, no entanto, reagia e os índios reclamavam:

— Amo, Chico me atirou. Eu pulei pra trás. Tiro não pegou.

Chico esbravejava:

— ‘Eu sou negro duro, duro, moradô dos arraiá/ Queimo no seco, queimo no inverno/Nunca deixo de queimá/Tenho espingarda véia/Que pesa 3.500 quintá/Só vou lá com cinco ou seis caboco reá’.

Mas Chico acabava capturado, sendo levado, pelos índios, até a presença do amo, juntamente com Catirina e com o cadáver do boi. Imediatamente era chamado o curador que, logo após constatar a morte, cantava:

— ‘Quem matou este boi/ boi de fama, boi de peso/Eh! Pai francisco, foi tu!/Amo, cheire a boca do boi/ E chico, tu cheira o cu’.

Chico, porém, reagia:

— ‘Se alguém me conheceu/ já se viu que tu não foi/Não sou home pra essas coisa/ de cheirá um cu de boi’.

Indignado ante a recusa, o amo mandava que batessem em Chico, Catirina tentava intervir, mas era ameaçada de ser sur-

rada também. Depois de apanhar, Pai Francisco acabava por confessar o furto e por admitir a idéia de colaborar no tratamento do boi.

A cena, então, era do pajé: cantava e dançava até que seus trabalhos surtiam efeito e o boi ressuscitava, dando um grande urro como sinal

— ‘Urrou! Urrou!/Urrou que ouvi!/Boi mais bonito que este/Garanto que nunca vi!/Urrou! Urrou!/Urrou fama real!/Boi de fama como este/No sertão não haverá’. Era o perdão de Chico, era a cantoria, era a festa”.

Narrativa 3. Relato escrito de Casemiro Anastácio Avelar, brincante de bumba-meu-boi de São Luís do Maranhão, endereçado a Renato de Almeida e Édison Carneiro na década de 1950. (CARNEIRO, 1974, p. 205-206)¹¹.

“Eu conto a estória do bumba-meu-boi assim como o meu avô José Ponciano Avelar sempre me explicava na base de uma estória que o bumba-meu-boi foi iniciado no sertão do Ceará quando havia a escravidão (grifo meu). Em uma fazenda de um coronelão tinha muitos escravos, onde tinha um de toda confiança que adotava o nome de pai Francisco e uma cozinheira mulata, o seu nome era Catirina, mas todos chamavam de Catita. Nesta mesma fazenda havia um boi com o nome de Boi Barroso. O Pai Francisco e a Catita se namoravam. Passado algum tempo, a Catita disse ao Pai Francisco que estava grávida e tinha desejado comer um pedaço de fígado, mas só servia do boi Barroso. E continuava insistindo. O Pai Francisco mostrava-se aborrecido e falava a ela que não podia fazer isto porque esse boi era de toda estimação, o mais querido da fazenda e mais cobiçado por todos. Mas uma das vezes a Catita o iludiu, dizendo que estava para perder o culumim. Esta conversa levou Pai Francisco ao abismo. Ele tinha o seu rancho retirado da fazenda. Um dia pegou o Boi Barroso, matou, enterrou o couro e o feto e deixou de ir na fazenda. O coronel procurava saber notícias de Pai Francisco, os seus parceiros não davam informação. A Catita, por sua vez, vivia um pouco desconfiada. Um dia um dos seus amigos, que estava em uma caçada, sentiu um cheiro de carne assada. Lembrou-se de pai Francisco. Com mais alguns passos chegou ao rancho de pai Francisco. Este ficou muito vergonhoso e o seu amigo disse que, ao chegar na fazenda, já encontrou todos sob as ordens do coronel para dar notícias de Pai Francisco para não serem castigados.

Este último informou que tinha visto pai Francisco comendo carne assada. Este saiu na frente dando as ordens. Pai Francisco quando viu conversa de mais de uma pessoa deixou a sua caverna e procurou fugir. Com muita dificuldade pegaram pai Francisco, trouxeram para a fazenda. Pai Francisco quando chegou à presença do coronel dava ataque, ao ser interrogado mentia dizendo que não tinha sido ele. O coronel mandou botar de castigo, prometeu-lhe mandar cortar o pescoço. Pai Francisco confessou-se, explicando para o coronel que, se um dia fosse posto em liberdade dava uma surra em Catirina. Depois de alguns meses, se aproximou o mês de junho. O coronel avisou aos seus escravos para fazer uma festa onde se achava Pai Francisco detido, amarrado, dizia o coronel: “Aporrinho ele, por que tu foste matar o boi do Sr. coronel?” A 23 de junho, os escravos fizeram uma enorme fogueira em frente à casa do coronel e foram buscar pai Francisco, formaram um círculo, deixando Pai Francisco no meio daquela roda, batendo palmas, e diziam: “bate palma e bate pé/ foi Pai Francisco quem / matou o boi do coronel/por causa da mulher”.

Depois continuaram a fazer festa todos os anos, pois o coronel tinha gostado muito de ver como pai Francisco ficava zangado. Continuaram a fazer todos os anos.”

O narrador prossegue explicando “Assim me contava meu avô José Ponciano Avelar. Este quando faleceu eu contava com 15 anos de idade. Em 1935 eu já saía na brincadeira de bumba-meu-boi, mas já não era mais esse sistema que acabo de contar (grifo meu). De acordo com os tempos que foram passando foi modificando. O Maranhão, por ser uma terra de um pessoal religioso, entenderam que pertencia a São João e começaram sempre fazendo a estória, mas sempre aumentando e melhorando em belezas e que chegou a esta altura que todos vêm (...)”.

No relato de Bordallo, datado de 1981, o ponto de partida era o “auto”, e o narrador era o próprio pesquisador, autor do livro sobre o folclore da zona bragantina paraense. Sua versão tem a vantagem de apresentar de modo resumido o encadeamento de ações dramáticas presente na maior parte das demais versões encontradas.

As outras duas versões apresentadas fornecem um bom contraponto ao “auto” de Bordallo, pois são narrativas dos próprios brincantes, em ambos os casos, maranhenses. A narrativa 2, do “amo de boi” Sr. Laurentino, é um relato recolhido na década de 1970 ¹²; a narrativa 3, a do Sr. Casemiro, é um relato

escrito na década de 1950. Vale considerá-las de perto.

A narrativa 2, a versão de Laurentino, acompanha, de certo modo, a idéia erudita de um “auto”. Os personagens característicos lá estão agrupados em torno da morte e ressurreição do boi, trazendo um drama concebido para ser encenado em uma performance ritual concreta. Com isso, essa narrativa desvenda um novo aspecto do assunto. A caracterização do personagem Pai Francisco como “homem honesto e pacato, embora um tanto grotesco e caricato” e a finalidade idealizada de atuação futura revelam a presença subversiva do riso grotesco no drama narrado – “Quem matou este boi/ boi de fama, boi de peso/ Eh! Pai francisco, foi tu!/Amo, cheire a boca do boi/ E Chico, tu cheira o cu”. Essa dimensão cômica é muitas vezes mantida oculta nos relatos eruditos do “auto”, como ocorre na narrativa 1, o relato de Bordallo que, na falta da dimensão cômica da ação, tende ao trágico, até o momento final em que nos surpreendemos participando de uma festa!

Por sua vez, a narrativa 3, a mais antiga, escrita por Seu Casemiro para Édison Carneiro e Renato Almeida, nos idos dos 1950, configura uma expressiva variante do ponto de vista do encadeamento das ações simbolizadas. Nela, o boi permanece morto e pai Francisco eternamente castigado em uma festa que emerge como uma espécie de vingança do patrão: – “Depois continuaram a fazer festa todos os anos, pois o coronel tinha gostado muito de ver como pai Francisco ficava zangado.” O intróito e o adendo fornecidos pelo narrador-brincante são, entretanto, especialmente esclarecedores de um registro narrativo distinto das duas narrativas anteriores. Não se trata nem do “auto” dos pesquisadores, como na narrativa 1, nem de narrativa nativa idealizada para a performance, como na narrativa 2. No intróito, o Sr. Casemiro explicita que vai nos relatar a história com base na qual, em sua infância, seu avô lhe explicava os começos do bumba-meu-boi. No adendo, ele nos conta também que, em sua experiência de brincante, a brincadeira propriamente dita, já nos idos de 1935, não [grifo meu] obedecia ao “sistema” exposto na narrativa transmitida pelo avô.

A meu ver, as informações argutas fornecidas por esse narrador revelam a natureza básica do fato vivo abrigado sob a rubrica do “auto”: uma narrativa sobre a suposta origem da brincadeira, surgida nos circuitos da própria brincadeira.

A forma primordial de vida do chamado auto é narrativa. Trata-se, certamente, de uma narrativa alusiva aos contextos sociais da brincadeira, e a eles relacionada de muitos modos. Mas trata-se de uma narrativa que está longe, muito longe, da idéia de um texto que funcionaria como um roteiro direto para a ação esclarecendo o sentido de toda performance ritual¹³. Como sugere a narra-

tiva 2, do Sr. Laurentino, a trama nela contida pode, sim, vir a ser eventualmente encenada nos folguedos do boi. Encenar-se-ia nesse caso um drama sobre a origem mítica da brincadeira ¹⁴. Porém, como indica claramente a narrativa 3, as brincadeiras propriamente ditas nunca obedeceu inteiramente ao “sistema” do auto, pois elas pertencem a uma ordem de realidade não exclusivamente narrativa: àquela das performances rituais, sempre mais falhas, abertas e fragmentárias (BAUMAN, 1978, 1992; TAMBIAH, 1985; TURNER, 1988; LEIRIS, 2002)¹⁵.

Se essa hipótese está correta, a brincadeira do boi é e será sempre capaz de suscitar inúmeras e diferentes narrativas. Dentre muitas possíveis narrativas, essas narrativas “do auto” ou “da origem” teriam, pouco a pouco, se destacado de um universo narrativo mais amplo por duas razões associadas: por serem narrativas nativas da origem mítica do folgado e graças ao interesse a elas devotado pelos estudiosos do folclore que, em meados do século XX, a fixaram em registros escritos.

As narrativas nativas da brincadeira, como a narrativa 3, do avô José Ponciano a seu neto Casemiro, terminaram ganhando nova (e truncada) vida nos textos de estudiosos. Circulando entre distintos níveis de cultura (BAKHTIN, 1987), retornaram sob essa nova forma da escrita erudita para os próprios circuitos populares da brincadeira. Todavia essas narrativas não foram, vale notar, simplesmente artificialmente “inventadas”¹⁶. Elas assemelham-se antes às narrativas de sonhos, elaborações secundárias dos próprios brincantes, inevitavelmente racionalizantes porque ordenadoras da memória e, embora guardando conexões com um processo originário, dele diferem em natureza (FREUD, 2001). Cristalizadas no encontro entre oralidade e escrita, essas narrativas elaboram especialmente visões simbólicas da origem da brincadeira. Com elas adentramos então uma outra forma da temporalidade – o tempo não histórico, mas mítico da origem.

Ao fazer essas afirmações, sigo as sugestões de um precioso estudo de Jakobson e Bogatyrev (1929) sobre o problema da autoria em circuitos literários e folclóricos. De modo instigante, nele os autores sugeriram a natureza inconsciente da criação coletiva no folclore¹⁷. Vale a pena retomar brevemente os passos do argumento proposto que tanto nos ajuda a compreender os processos em jogo na cristalização dessas narrativas de origem do folgado do boi.

Tendo como traço distintivo (mas não exclusivo) o regime da oralidade, uma “obra folclórica” só perduraria – e perdurar é uma das fortes características dos fatos culturais que abrigamos sob a rubrica de folclore – depois de triada por uma espécie de censura prévia. Sua vida só começaria com a sua aceitação por uma comunidade determinada. Quando se trata de folclore, não haveria, nos

dizem os autores, etapas biográficas anteriores ao nascimento de uma obra, uma suposta “concepção” ou vida embrionária. Haveria só nascimento e destino ulterior, “tudo o que existe é aquilo do que a comunidade se apropriou” (p.60), aquilo a que temos acesso é “fusão indissolúvel entre censura e obra” (p.64). Não se trata então, notemos bem, da confusa idéia de um anonimato - tão corrente também nos estudos brasileiros de folclore – mas, antes, de uma criação coletiva em um sentido bem preciso. No folclore, qualquer criação individual estaria separada do rito ou da expressão artística que presenciamos por um caminho “tão longo quanto o que conduz da modificação individual da língua à mutação gramatical” (p.63). No folclore, a obra caminha permanentemente “da obra, ao intérprete”; na literatura, a “obra”, uma vez realizada, caminharia diretamente entre os intérpretes. No folclore, a relação entre a obra e sua objetivação, ou seja, as variantes dessa obra interpretadas por diferentes pessoas, seria análoga àquela existente entre *langue* e *parole* em Saussure. Como a *langue*, a obra folclórica seria extra-pessoal e só teria uma existência potencial: é reunião complexa de certas normas e impulsos, um nicho da tradição reavivado no momento em que os intérpretes a animam com a graça da criação individual (como o fazem os produtores da *parole* em relação à *langue*). No contexto do folclore, as inovações individuais responderiam sempre às exigências da comunidade e, se aceitas e integradas, tornar-se-iam-se elementos da obra folclórica.

Não se trata também, nos dizem Jakobson e Bogatyrev, da espontaneidade tão cara aos escritores românticos. Essa criação coletiva é, ao contrário, obra de constrangimentos. Nem se trata de homogeneizar a idéia da criação coletiva, nos alertam eles, confundindo-a com uma mentalidade coletivista. A criação coletiva não suporia necessariamente uma mentalidade coletivista, conviveria com desequilíbrios e hierarquias sociais, podendo integrar plenamente ambientes impregnados de individualismo – e os exemplos fornecidos são as anedotas, a moda, os usos sociais, a formação dos mitos. Sobretudo, nos dizem os autores, nesse plano de raciocínio, não importaria a natureza específica das “fontes”, pois o folclore pode muito bem abastecer-se de fontes eruditas, de obras de criação individual. Importaria antes o exame de todas as fontes utilizadas a partir do ponto de vista do “novo sistema que elas passaram a integrar” (p. 66) (grifo meu). Nas “obras” do folclore, haveria um sistema cujos princípios estruturais poderiam vir a ser esclarecidos no futuro por uma “ciência sincrônica do folclore” (p. 70).

Os “autos” dos pesquisadores, as narrativas nativas sobre a origem da brincadeira, ou a ela alusivas, as muitas letras de músicas e toadas contemporâneas que se referem a essa origem são relatos que aludem a um “começo” cujos

termos configuram um ativo sistema de relações. *Narrativas de origem*, portanto, cuja natureza mítica como criações coletivas sujeitas estão sujeitas a regras inconscientes (LÉVI-STRAUSS, 1967, 1971, 1976, 1993).

Todas essas expressões dos folguedos do boi, sejam elas oriundas dos brincantes, dos pesquisadores ou de sua mútua influência, integram, ao surgirem, um “novo sistema” de significação cuja natureza mítica apela ao ouvinte ou leitor¹⁸.

3 AS NARRATIVAS DE ORIGEM E SEU DUPLO REGISTRO TEMPORAL

Essas narrativas correspondem à etapa central do processo ficcional de transposição poética efetuado pela intriga: nelas, até certo ponto, tudo se passa “como se”. Na visão de Ricoeur, essa etapa configura a tessitura de uma unidade de ações que exerce uma função central de mediação entre a existência pré-narrativa (ou a prefiguração do campo prático, o ser-no tempo que já é um ser imerso na linguagem) e a reconfiguração da experiência no “depois” da narrativa (1983, p. 85).

A perspectiva hermenêutica acentua essa função de mediação temporal entre um “antes” (mimese I) e um “depois” (mimese III) exercido pela narrativa propriamente dita (mimese II), formulando sob um ângulo diverso da perspectiva estruturalista (LÉVI-STRAUSS, 1967, 1971, 1976, 1993) os problemas da estrutura e do sentido. Essa função de mediação temporal é, entretanto, substantivamente central. Amparando-se na capacidade narrativa ímpar de configuração temporal, a visão hermenêutica que compreender uma intriga é apreender a “operação que unifica numa ação inteira e completa a diversidade constituída pelas circunstâncias, os objetivos e os meios, as iniciativas e as interações, as mudanças de sorte e todas as conseqüências não desejadas surgidas da ação humana” (RICOEUR, 1938, p. 10). Esse reconhecimento da narrativa como uma operação da imaginação criadora que esquematiza seu conteúdo no plano superior de uma metalinguagem propicia pontos de contato com a perspectiva estruturalista, tal como elaborada por Lévi-Strauss.

A análise estrutural permite enxergar, nas diferentes variantes da narrativa do auto, a presença de dispositivos simbólicos inconscientes e sistemáticos. Movimentando-se por meio de transformações entre oposições polares e condensando múltiplos códigos de referência, esses dispositivos elaboram e propõem ao pensamento um permanente problema: como fazer uma ordem social hierárquica e desigual – como aquela descrita pelo universo imaginado da fazenda — perdurar e sobreviver a seus terríveis conflitos? como conciliar a riqueza

vital, sugerida pela fecundidade de Mãe Catirina, com a riqueza social e o poder de mando exibidos pelo fazendeiro ? ¹⁹.

Ao mesmo tempo, ao integrar um “antes” e um “depois” à atividade narrativa, a perspectiva hermenêutica permite sua maior contextualização. Com ela, elucida-se a necessária presença de um ouvinte ou leitor a quem se quer contar ou explicar algo, sejam eles um pesquisador, ou alguém interessado na explicação do assunto, como no interessante caso do avô brincante que a conta a seu neto, também brincante, que a reconta por escrito aos intelectuais e folcloristas Édison Carneiro e Renato Almeida (narrativa 3). Elucida-se também a presença de um “futuro” em parte interno e em parte externo às narrativas, pois, como veremos, essas narrativas de origem do folgado acoplam à temporalidade mítica da origem uma outra dimensão temporal: o registro propriamente festivo e ritual do folgado.

3.1 O registro mítico

Se tomarmos como referência a narrativa 1, a versão de Bordallo, veremos que a primeira seqüência narrativa (LÉVI-STRAUSS, 1967, p. 243) movimenta-se em três níveis simultâneos: espacialmente, vamos do centro da fazenda ao pasto; sociologicamente, do alto ao baixo social; e cosmologicamente, da vida à morte. As ações se encadeiam céleres: Fazendeiro presenteia filha com o Boi; Fazendeiro confia boi ao vaqueiro; Esposa grávida do vaqueiro deseja comer a língua do boi; Vaqueiro mata o boi.

É impressionante como a situação de bonança e lealdade, que caracteriza o ponto de partida do universo imaginado da fazenda, precipita-se rapidamente em uma crise aguda instaurada pela traição da confiança depositada pelo fazendeiro no vaqueiro: o boi querido e recém-chegado morreu.

A segunda seqüência narrativa caminha no sentido inverso, indo da morte à vida, com a ressurreição do boi, e retornando do mato ao espaço central da fazenda. Entretanto, como veremos, o retorno do baixo ao alto da hierarquia social traz uma significativa abertura. Em um primeiro momento, tudo acontece nas cercanias da fazenda, onde: Fazendeiro busca boi e descobre o crime; Vaqueiros fracassam em capturar pai Francisco; Índios capturam Pai Francisco; Fazendeiro pune / ameaça punir Pai Francisco. Num segundo momento, já no espaço central da fazenda, a narrativa elabora o impasse e o vazio instaurados pela morte do boi, em sucessivas buscas de solucionar o impossível – trazer o boi morto de volta à vida: Fazendeiro condiciona perdão de Pai Francisco à ressurreição do boi; Vaqueiro chama médico / vaqueiro chama padre / vaqueiro chama

pajé. E então, finalmente, o impossível acontece e o boi ressuscita em festa.

Os significados compactados nessa narrativa aparentemente simples são inúmeros e especialmente densos. Tudo começou com um boi especial, dado pelo fazendeiro à filha como futuro dote. Porém, na ausência narrativa de um noivo, o boi, ao invés de rumar para “fora” do universo da fazenda paterna, caminha para “dentro” e para “baixo” na fazenda. A forte desigualdade e a hierarquia internas ao mundo imaginário da fazenda são claramente expostas, revelando o conflito existente entre a reprodução biológica e a reprodução social. Pois, observemos: o boi, interposto entre pai e filha, simboliza a um só tempo riqueza biológica e social. Ele é promessa de aliança social futura, demonstração de potência e poder de mando (do pai) e promessa de fecundidade (da filha). Ao ser enviado aos cuidados do vaqueiro especial, o boi nos projeta em plena zona liminar, num perigoso limite que logo se acentuará e romperá. Recebido pelo vaqueiro, o boi aloca a potência e a riqueza reprodutora inaugural que pertenciam inicialmente ao fazendeiro no baixo social: Pai Francisco é Pai ontológico e sua esposa está prenhe.

A dimensão cosmológica e transcendente do mito - o tema da reprodução biológica e da preservação da vida *tout court* - é assim introduzido na história pela dupla, tantas vezes caracterizada como negra ou de ex-escravos - Pai Francisco e Mãe Catirina. A liminaridade desse casal embasa a natureza cômica das atuações dramáticas efetivas dos personagens que levam seu nome no folguedo, mesmo nas performances que não encenam necessariamente essas narrativas de origem. Como nos sugere a narrativa 2, o relato de Laurentino, Pai Francisco e Mãe Catirina (cujos nomes podem variar) pertencem à linhagem dos palhaços: ele é bêbado, safado, eternamente surrado; ela é fêmea-Mãe, liminar e animalesca, fecundidade em estado puro, ventre pleno, esperança de vida futura.

Ora, esse casal grotesco vai garantir a vinda de um filho saudável ao preço altíssimo do sacrifício do boi. Em suma, a potência de Pai Francisco e a fecundidade de Mãe Catirina — a reprodução do casal pobre e negro²⁰ — só se realizam pela destruição da potência (do fazendeiro branco e poderoso) e da promessa de fecundidade (oriunda do casamento futuro da filha) encarnadas na posse do boi. O boi era o símbolo mór de riqueza, prestígio e poder do fazendeiro. Sem ele e sem a lealdade de seus serviçais, o fazendeiro encontra-se fora do circuito amplo de aliança e troca social futura entre fazendas. De certo modo, a fecundidade transgressora de Catirina — cheia de cobiça e a formular dramaticamente o direito à existência social plena do casal negro e pobre da história — volta-se contra a potência de seu próprio marido. Pai Francisco - dilacerado,

como nos diz a narrativa 3, do Sr. Casemiro - mata o boi, e permanecerá sempre (mesmo quando perdoado, dado que nossa narrativa sempre retorna) perseguido, humilhado e ofendido, “por causa da mulher”.

A morte do boi revela-se então um sacrifício paradoxal. Pois, ofertada para que o casal pobre possa se reproduzir, ao invés de garantir o resultado almejado, destrói as bases morais — o complexo confiança e lealdade tão característico dos sistemas de patronagem (WOLF, 1966) — do mundo que a todos sustentava²¹. O caráter complementar da hierarquia social da fazenda se rompe, inviabilizando esse universo imaginado. Esse sacrifício — boi comido às escondidas (narrativa 3) — instaura um terrível impasse. Até esse momento o “boi” era o termo de mediação e verdadeiro dínamo narrativo; sua morte é silêncio.

A segunda sequência narrativa, iniciada pela falta fundamental do boi, define um novo começo que caminha agora em sentido contrário ao inicial, indo ativamente da morte em busca da restituição da vida. Fazendeiro busca o boi, vaqueiros buscam Pai Francisco, vaqueiros buscam índios, índios buscam Pai Francisco. Num primeiro momento, há reversão espacial: todos, inclusive os índios, retornam à fazenda onde se iniciará, num segundo momento, um processo de reversão mais radical. Pai Francisco, desesperado, busca restituir a vida ao boi, com auxílio do médico, do padre e do pajé.

Essa busca do impossível requer, entretanto, a abertura narrativa do universo puramente imaginado da fazenda e seus arredores para uma nova ordem de realidade. Nos relatos analisados, um novo registro temporal irrompe numa solução picaresca: o amplo contexto festivo da brincadeira. Em alguns casos, a brincadeira festiva emerge nas narrativas a partir do momento da morte do boi; em outros, ela surge na finalização que sucede à sua ressurreição. Desse modo, a dimensão propriamente ritual que configura o contexto cultural de vida dessas narrativas emerge no encadeamento das ações narradas, justapondo-se e imbrincando-se ao registro narrativo anterior.

3.2 O registro do rito

Além dos finais das narrativas 1 e 2, trago duas seqüências finais de outras narrativas:

Final da comédia Joanina de Belém, Pará, em outro relato enviado a Édison Carneiro na década de 1950 (1974):

O Pai Francisco aplicou tudo o que lhe foi ensinado a fazer. É

quando se nota que o boi quer se levantar, pois nesta altura é mandado por debaixo do mesmo um homem conhecido por tripa. Nego Chico faz a entrega de sua espingarda ao fazendeiro. Respondem os restantes ‘Levantou bumbá/ levantou pra vim brincar (bis)’.

Final da narrativa 2, o relato de Laurentino a Américo Azevedo (AZEVEDO, 1983), São Luís, Maranhão:

Depois de apanhar, Pai Francisco acabava por confessar o furto e por admitir a idéia de colaborar no tratamento do boi. A cena, então, era do pajé: cantava e dançava até que seus trabalhos surtiavam efeito e o boi ressuscitava, dando um grande urro como sinal
— ‘Urrou! Urrou!/Urrou que ouvi!/Boi mais bonito que este/Garanto que nunca vi!/Urrou! Urrou!/Urrou fama reá!/Boi de fama como este/No sertão não haverá’. Era o perdão de Chico, era a cantoria, era a festa.

Final da narrativa 1, versão de Bordallo (1981), Zona Bragantina, Pará:

É lembrado então o pajé da taba. Este depois de muitos exorcismos, danças com maracá e baforadas de cigarro envolto em tauari [Curataria tavy] logra o milagre de fazer reviver o ‘animal’. O acontecimento é festejado com extrema alegria, e o bando, sempre cantando, “dá a despedida”.

Final do relato de Odinéia Andrade (integrante e pesquisadora do Boi Caprichoso, Parintins, Amazonas) à pesquisadora, em 1999:

(...) Tinha os versos que eles declamavam e iam fazendo as piruetas em volta do boi, até que o boi revivia e aí a alegria de todos, começava de novo a cantoria e todo mundo festejava a ressurreição do boi. Porque o boi. A festa do boi tem muito a ver com vida, morte e ressurreição de Cristo. Quando o boi morria, ele só revivia no ano seguinte. Nas casas não, ele vivia, revivia, partia para a brincadeira de novo e encerrava a festa (...).

O drama imaginado, quando prestes a se encerrar, abre-se para outro nível de realidade, deslocando-se rumo a novos planos de sentido e de temporalidade. Mais uma vez, o mediador dessa operação simbólica eficaz é o **boi**, que prosse-

gue sendo um dínamo complicador. Nos momentos críticos de morte e ressurreição, o boi precioso da história narrada é diretamente conectado ao boi artefato bailante que, na brincadeira propriamente dita, precisa sumir, esvaziar-se de seu brincante, para depois voltar a bailar, ressuscitado. Seguindo-o, saímos da fazenda e seus arredores e chegamos ao local da realização imaginada da brincadeira – um pátio, uma rua, uma arena, um tablado, um terreiro.

Ao ressuscitarem o boi, as narrativas de origem aboliram o tempo biológico. Entretanto, a eficácia dessa operação simbólica requer outras formas de temporalidade. Não se trata mais apenas da sincronia interna às narrativas da origem mítica, que nos levam de volta ao mesmo re-começo. A morte do boi exige a abertura da temporalidade enclausurada da narrativa para o “aqui e agora” hipotético da realização da festa/rito, dos folguedos do boi propriamente ditos.

Porém, não se trata tão somente do “aqui e agora” característicos da performance (TURNER, 1982), apreendidos em puro fluxo vital. Com a ressurreição do boi, as narrativas da origem abrem-se também para mais uma forma da temporalidade, a macro-temporalidade cósmica cristã/católica (FREYRE, 1975) que inscreve o folguedo no calendário cíclico anual e insere os atos humanos em uma vasta rede de reciprocidade estabelecida com os santos²². Então: “era o perdão, era a cantoria, era a festa!” (narrativa 2). Ou como nos esclarece o Sr. Casemiro (narrativa 3): “O Maranhão, por ser uma terra de um pessoal religioso, entenderam que pertencia a São João e começaram sempre fazendo a estória, mas sempre aumentando e melhorando em belezas e que chegou a esta altura que todos vêm (...)”.

A volta do boi da morte para a vida, ao suprimir o tempo biológico e condensar, no novo tempo da festa e do rito, o tempo-fluxo das performances e o tempo cíclico e cósmológico católico corresponde ao nascimento de uma nova forma simbólica: as “brincadeiras de boi”, maravilhosas brincadeiras sérias de reverter e repetir o tempo, afirmando a vida diante da morte.

4 O ARCAÍSMO NOS ESTUDOS SOBRE A CULTURA POPULAR

Gostaria de concluir esta análise com as reflexões tão pertinentes de Nicole Belmont (1986) acerca do arcaísmo nos estudos de folclore e da cultura popular. Por arcaísmo, designa-se a visão de que certos fatos contemporâneos chegaram até o presente tal e qual eram no passado. Falando sobre o campo intelectual francês, a autora observou a dificuldade das ciências sociais se relacionarem

com os estudos de folclore que, como no caso brasileiro, também lá configuraram uma etapa importante do desenvolvimento dessas disciplinas.

Essa dificuldade de incorporação crítica de um importante legado intelectual traria consigo uma forte ambivalência e a presença paradoxal de muitas falsas impressões. Pois, como os fatos vivos do folclore perduram, quando se trata de analisá-los na contemporaneidade, muitos dos pressupostos ideológicos dos estudos de folclore seriam assumidos de forma irrefletida pelos próprios cientistas sociais que, em outra instância, se negam a dialogar com eles. O efeito disso é caracterizado por Belmont como um verdadeiro “retorno do reprimido” (p. 260) e seu principal sintoma é a ilusão do arcaísmo que ganharia forma na produção intelectual sobre a cultura popular.

Como argumentei acima, a coleta das narrativas de origem dos folguedos do boi ocorreu no contexto da pujança dos estudos de folclore por ocasião do Movimento Folclórico Brasileiro nos anos 1950 (VILHENA, 1997a). Ora, esses estudos desenvolveram-se a partir dos diversos pressupostos ideológicos e conceituações do Modernismo brasileiro. Em especial, o intelectual modernista Mário de Andrade (1893-1945), interessou-se muito pelo folclore, pesquisou e escreveu amplamente sobre o assunto, sobretudo ao longo dos anos 1930 (ANDRADE, 1982). Em sua visão, o folclore era visto como a dimensão da cultura nacional encarregada não só de assegurar a especificidade dos ideais de modernidade nacionais como de garantir sua continuidade com o passado (MORAES, 1978; 1983; 1992; 1999).

O “modelo de mundo” modernista, em que a noção de nação é central, define o espaço como composto de um “dentro” e “de um “fora”: o “mundo moderno” é uma totalidade a englobar totalidades menores, as diferentes nações e, entre elas, a nação “brasileira”. Simultaneamente, o tempo tal como concebido pelo modernismo ruma decididamente para o futuro. Por isso mesmo, Mário de Andrade tomou para si, com especial vigor, a busca da particularidade cultural brasileira e a importância da continuidade com o passado ambas alocadas justamente nos fatos folclóricos e, muito especialmente nos folguedos do boi, por ele conceituados como a “mais estranha e exemplar” das danças dramáticas brasileiras (CAVALCANTI, 2004).

Ora, essas “raízes” tão apaixonadamente buscadas por Mário de Andrade e pelos folcloristas que os sucederam, não são simplesmente passadas, são também internas à nação. O folclorista, afinal, como nos diz Lévi-Strauss (1967, p. 121), trabalha não só no tempo presente como no “interior da civilização mecânica” e constrói o seu objeto por contraste. Esse contraste só pode ser estabele-

cido em alguns níveis e é propiciado não pela natureza intrínseca do objeto enfocado, mas antes “pela condição particular com que nos colocamos com relação a esse objeto”.

Diante de outros aspectos da “totalidade nação” (para falarmos em termos modernistas), a noção mesma de folclore traz consigo uma alteridade constitutiva. Ora, um dos níveis decisivos para o estabelecimento desse contraste fundador da noção de folclore ao interior da nação é justamente a temporalidade. Na concepção modernista, o presente configura uma simultaneidade heterogênea e tensa em que, enquanto o “moderno” almeja o futuro, o “folclore” – sobrevivência ou deterioração, frescor ou ruína – garante a continuidade cultural com o passado.

Devido à forte influência do modernismo sobre a cultura brasileira como um todo em grande parte do século XX, os efeitos dessas visões idealizadas dos processos populares transcenderam em muito os marcos temporais históricos da pujança não só do próprio modernismo como de um de seus desdobramentos, os estudos de folclore empreendidos em meados do século XX no contexto do Movimento Folclórico Brasileiro. De modo semelhante ao que ocorreu na França em 1950, com os progressos da etnologia clássica, no Brasil os estudos de folclore entraram em declínio na década de 1960, quando ocorreram justamente a ascensão e a consolidação das modernas ciências sociais nas universidades (CAVALCANTI e VILHENA, 1992; VILHENA 1997a). Apesar do declínio acadêmico desses estudos, as visões por eles forjadas sobre os fatos da cultura popular participam ainda hoje ativamente das visões formuladas dentro das ciências sociais sobre esses fatos, produzindo muitas vezes o mesmo notável efeito de “retorno do reprimido” identificado por Belmont.

Esse efeito se produz na interseção de dois processos simultâneos. De um lado, de modo análogo à situação francesa, as ciências sociais têm, como argumentou Vilhena (1997a), grande dificuldade em reconhecer os estudos de folclore mesmo como uma etapa histórica no estudo da sociedade brasileira²³. Ou seja, dialogamos pouco com os estudos de folclore considerados via de regra conceitualmente “menores” com relação à produção das “modernas” ciências sociais e também porque esse diálogo efetivamente requer uma série de cuidadosas contextualizações. De outro lado, os processos culturais abarcados sob a rubrica de “folclore” são dotados de extraordinário dinamismo e, por isso mesmo, de forte capacidade de permanência. Isso faz com que os fatos folclóricos sejam re-integrados nas análises contemporâneas carregados de ilusão, em especial a ilusão do arcaísmo. Eles são ainda fortemente vistos como, de alguma forma, correspondendo a sobrevivências de outrora, indicando difusamente ní-

veis primitivos de nossa própria forma de ser, as tão decantadas “raízes”. Ora, esse tipo de visão, sub-repticiamente integrado nos estudos contemporâneos sobre o assunto, produz o eficaz efeito de sedução e exotização característicos do arcaísmo: a idéia de que esses fatos chegaram, ou deveriam ter chegado, até nós tal e qual foram no passado.

A crença de pesquisadores na existência de um auto originário emerge assim como um efeito da ilusão do arcaísmo, pois o “auto” é geralmente entendido como uma história que representa a brincadeira tal como no momento de seu surgimento. Essa interpretação promove a sedução e o exotismo dos fatos folclóricos, instigando a curiosidade e atizando a imaginação. Ela baseia-se, entretanto, em pressupostos que prejudicam em muito a compreensão antropológica dos processos culturais em curso, pois supõe a existência de uma distância mental e de uma alteridade fundamental entre o universo popular e o não popular.

Se, como propomos, o auto” pode ser compreendido como um conjunto aberto de narrativas nativas de natureza mítica sobre a origem do folguedo, a compreensão do folguedo abre um novo horizonte analítico. O boi que morre e ressuscita não é mais, como nas interpretações evolucionistas do modernismo (ANDRADE, 1982)²⁴, o ícone e o indício de uma humanidade primitiva. É, antes, o operador simbólico crítico da passagem entre uma origem dos folguedos simbolizada no próprio ato da narração e o “aqui e agora” de um ambiente festivo que irrompe nas seqüências narrativas finais.

Ora, ao narrarem essa história, os narradores de ontem e de hoje não estão falando apenas da morte e ressurreição de um boi simbólico. Obviamente todos têm consciência da natureza fictícia desse boi no qual se “crê” (VERNANT, 2001)²⁵, que ganha forma concreta no artefato bailante e em sua eleição como emblema do grupo brincante. O boi-artefato, sim, precisa de alguma forma “sumir”, e por vezes reaparecer, em algum momento das performances. Agregando-se em torno desse boi que a todos vincula, o grupo de brincantes deseja, sim, perdurar e sobreviver no tempo. A narração da origem não é, entretanto, a narração da brincadeira tal como ela efetivamente surgiu e acontecia no passado. É antes a ativação presente de operações simbólicas que definem a moldura ritual da brincadeira. O boi que morre e ressuscita assinala e instaura a temporalidade cosmológica do ritual que se recria a cada ano no contexto dos festejos dos santos juninos.

O drama narrado ativa os parâmetros temporais que enquadram as ações rituais que dão vida aos folguedos. As narrativas da origem remetem então efetivamente ao contexto ritual, mas nesse outro e novo sentido. Nos circuitos propriamente rituais da brincadeira, elas operam como os mitos de origem totêmicos

(LÉVI-STRAUSS, 1976), apreendendo a temporalidade diacrônica da história com a pura distinção entre passado e presente. Essa história narrada é de antigamente, de um brincadeira em um “sistema” que já não é mais, origem de alguma coisa que fizemos, fazemos e queremos continuar a fazer. Aqui, a idéia da “origem” tem, sobretudo, a função de distinguir o hoje que é devir diante de um ontem que se deseja sempre o mesmo. O boi artefato ao qual o boi da narrativa se acopla no momento da encenação de sua morte e ressurreição é transformação e ingresso na diacronia. Com a morte do boi, as narrativas promovem justamente a passagem simbólica de um registro temporal para o outro. A ressurreição do boi completa essa passagem, abrindo-se para as novas formas da temporalidade trazidas pelo “rito” que, ao retornar a cada ano, revive seu “mito”: “Era uma vez, em uma fazenda ...”.

ABSTRACT:

The Ox revelries are popular rituals, symbolic behaviors that require intense corporeal activity, with use of costumes, music and dance. Folkloric literature has frequently understood them as folk dramas that enact a particular plot. This paper proposes an understanding of the “Ox dramas” as a narrative and tries to grasp the multiple dimensions of time that configure and contextualize these narratives. Studies and recollections and the living facts of popular culture influence each other and are analyzed as parts of an unique social process. This new understanding of the Ox revelries requires a critical contextualization of previous studies. These are shown to have been strongly influenced by the ideological and conceptual assumptions and world visions of Brazilian Modernism, specially through Mario de Andrade’s writings and ideas in the 1930’s, and the Brazilian Folkloric Movement in the 1950’s.

Key words: Time. Narrative. Ox revelries. Ritual. Myth. Folklore.

NOTAS

1 Ligados ao passado e continuamente adaptados ao presente, os folguedos revelariam a cultura popular como um todo integrado e dinâmico inseparável da vida cotidiana. Sobre o Movimento Folclórico Brasileiro, ver Vilhena, 1997a.

2 Parte dessa literatura foi mais detidamente examinada em Cavalcanti, 2000 e em Cavalcanti, 2004. Para uma discussão atualizada da bibliografia sobre o Bumba-meu-boi maranhense, remeto o leitor

aos trabalhos de Carvalho (2005) e Lady Selma (2005). Na bibliografia antropológica sobre os folguedos, gostaria de destacar o ótimo trabalho de Prado (2007).

3 Em sua tese de doutoramento, Carvalho (2005) argumentou, de modo pertinente, tratar-se antes da “ilusão do auto”. Claramente, a relação do folguedo com as encenações dramáticas que eventualmente elabora não é a de obediência ao roteiro de um enredo pré-estabelecido. A pesquisa de Carvalho é eloquente a esse respeito. Em suas andanças em busca do auto, a autora comenta sua surpresa ao ouvir da assessora do prefeito de Cajari, na Baixada Maranhense, a seguinte sugestão: “Você quer ver o auto do bumba-meu-boi? Pois aqui você não vai ver. Você conhece o Teatro Artur Azevedo, em São Luís? O auto verdadeiro está lá, o ‘Catirina’. Lá é que você vai ver o auto verdadeiro” (op. cit: 64). A ironia da situação revela-se no fato de que o “auto verdadeiro” era o espetáculo erudito “Catirina”, dirigido pelo produtor cultural Fernando Bicudo, desde 1996, no teatro Artur Azevedo em São Luís do Maranhão. Como já alertou Jakobson (1979), a noção erudita de enredo, que embasa aqui a idéia de um auto, ao propor uma correspondência direta entre “texto” e “ação”, turva a compreensão dos processos criativos populares.

4 A eficácia ideológica dessa idéia — de que o auto não seria mais encontrado porque os folguedos teriam perdido sua autenticidade originária — pode ser compreendida como uma expressão da retórica da perda. Como já argumentou Gonçalves (1997), essa operação discursiva projeta para o exterior de um processo cultural qualquer sinal de fragmentação, falha ou conflito percebido. Essas percepções rechaçadas retornam, entretanto, ao discurso sob a forma de um ataque externo a uma autenticidade perdida.

5 Este texto complementa a análise estrutural de diversas narrativas do auto como narrativas míticas empreendida em Cavalcanti (2005). Em todo esse percurso, dialogo de perto com o trabalho de Carvalho, 2005.

6 Em junho de 2000, em São Luís, pude presenciar acentuada preocupação por parte de instituições culturais e turísticas, e de intelectuais próximos do bumba-meu-boi com a perda da “tradição de encenação do auto”. Carvalho (op. cit.) atestou o mesmo entre 2001 e 2004. Desde 1996, quando comecei a pesquisa, o Bumbá de Parintins assumia para si uma espécie de inautenticidade nessa conversa entre bois quando se “explicava” a partir da narrativa do “auto” que suas performances riquíssimas, entretanto, só encenavam de forma muito enfraquecida. Essa crença foi tão longe que, em 2004, a performance dos dois grupos de bois, em uma das três noites do espetáculo (justamente aquela destinada à “tradição” e ao “folclore”) trazia um quadro pleno do “auto”, acompanhado por uma meta-narrativa do “enredo” proferida pelo apresentador.

7 De modo brilhante, Sahlins (2004) não cansa de chamar a atenção para a complexidade simbólica das ordens culturais.

8 Esse ponto foi demonstrado pelo trabalho pioneiro de Beatriz Góis Dantas (1988) sobre os candomblés nagôs em Laranjeiras/Sergipe, que utilizavam com sucesso formulações de Nina Rodrigues (1900) em seus esforços de distinção de outros grupos religiosos afro-brasileiros.

9 Ver a respeito, Cavalcanti, 2000. Encontram-se publicados os registros de Lopes Gama, 1996 [1840]; Robert Ave-Lallemant, 1961 [1859]; Domingos Sacramento, 1979 [1868]. Salles (1970) encontrou registros do folguedo datados de 1850 na região de Óbidos/Pará. No Maranhão, por

indicação de Sérgio Ferretti, o registro mais antigo que encontrei foi uma pequena nota na seção de variedades de 7 de julho de 1829 no jornal “O Farol Maranhense”, n.104. p 451. Transcrevo-a: “Sr. Redactor – Moro no Bacanga e poucas vezes venho à cidade. Mas tenho um compadre que me fica visinho, que não passa festa que não venha assistir a ella. Pela de S. João veio elle, só para ver as correrias do Bumba-meu-boi, e na volta contou-me as seguintes novidades que por duvidar um pouco déllas, tencionei contar-lhas para me fazer o favor de dizer si são ou não verdadeiras. Disse-me o tal meu compadre, que na noite de São João houve muitos fogos: que andavão malocas de 40 e 50 pessoas pelas ruas armados de buscapês, todos mui alegres que a Polícia não prendeo a ninguém por quanto nenhuma desordem acontecera. Ora Sr. redator, que dirão a isto os meus senhores das revoluções? (...) que já não se dão passaportes para o interior da província: que já não se prende a ninguém por ler o Farol: que o cidadão anda alegre, toca, dança, tudo à sombra das ballas que vem da Fortaleza”. O autor da nota refere-se ao contexto das revoltas pós-independência de 1822.

10 No corpus de nove variantes analisado anteriormente (CAVALCANTI, 2005), a versão de Bordallo é a primeira, a do Sr. Casemiro, a quarta; a de Laurentino é a quinta.

11 Tanto Renato Almeida (1895-1981) como Édison Carneiro (1912-1972) participaram ativamente do Movimento Folclórico. Almeida foi o principal articulador da Comissão Nacional do Folclore em 1947 e Carneiro foi presidente da Campanha de Defesa do Folclore Brasileiro entre 1960 e 1964. Esse livro de Carneiro é póstumo e heteróclito. Na última seção, intitulada “documentos”, junto com uma reprodução da famosa “Carta do Samba”, e com uma nota coletiva em louvor dos ranchos carnavalescos, encontra-se também, além do relato aqui transcrito na íntegra, o relato da “Estória e Comédia do Boi Caprichoso” de Belém, cujo trecho final será também utilizado mais adiante.

12 Em São Luís do Maranhão, chama-se “amo de boi”, o líder de um grupo de brincantes. “Amos” e “cabeceiras” são os cantadores e compositores que “tiram” as toadas e geralmente interpretam o patrão da fazenda e dono do boi em encenações (CNFCP, 2003). Em Parintins, onde os dois Bois Garantido e Caprichoso são associações civis a organizarem a própria festa, “Amo do Boi” é o personagem que alude ao fazendeiro da narrativa de origem. É sempre um grande compositor e intérprete de toadas e tem por função trazer o boi-artefato para brincar na arena em dado momento do espetáculo, tirando uma toada “de improviso”.

13 Para uma visão geral das noções de mito, das relações mito e rito, ver Détienne, 1981, 1987; para a noção de rito ver Valeri, 1994.

14 É significativo que Seu Betinho, o Pai Francisco-narrador das histórias analisadas por Carvalho (2005), ao elaborar uma narrativa que se aproximava do enredo dramático do “auto”, comentasse sua própria criação dizendo: “falou em desejo, está na origem”.

15 *Matança*, por sinal, é o termo nativo pelo qual os brincantes referem-se às variadas performances cômicas que encenam (Carvalho, 2005).

16 A noção da “invenção de tradições”, cunhada por Hobsbwan (1992), tem sido talvez inadvertidamente associada fortemente a um voluntarismo artificial. Vale contrapor a esse uso a idéia proposta por Sahllins (2004) de uma inventividade dos processos culturais.

17 Para além dos contextos rituais das brincadeiras de boi, a conformação desse universo narrativo

de origem, muito provavelmente, guarda laços com toda a tradição oral dos romances do Boi (MATOS, 2002) e também com as muitas histórias referentes aos negros significativamente simbolizados como *Pais* João, Mateus, José, Francisco no contexto escravista e pós-escravista, como o caso de “Pai João” (ABREU, 2004).

18 Vale observar a criação de novas narrativas que re-elaboram e questionam aspectos dessas narrativas da origem. Na “matança do vaqueiro fiel” narrada por Seu Betinho a Carvalho (CARVALHO, 2005, p. 469-473) é o patrão quem quebra a relação de confiança e lealdade com o empregado. A narrativa do brincante maranhense Canuto dos Santos, em depoimento aos pesquisadores do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (2003) atenua o choque do enfrentamento entre patrão e empregado num diálogo em que Pai Francisco, Chico, explica-se para o fazendeiro dizendo “eu não ia perder o meu menininho por causa de um boi”. E o narrador explica para o pesquisador: “afinal eles [o fazendeiro] tinham muitos outros bois e não aquele só”. Há narrativas que recusam a idéia da ressurreição do boi, porque isso seria “um impossível” e só teria ocorrido com Jesus Cristo. O boi, então, teria apenas adoecido, “ficado fraquinho”.

19 Elaborei esse ponto, que dialoga em especial com a análise do conto de Pedro Malazartes empreendida por Roberto da Matta (1979), em Cavalcanti (2005).

20 Para uma reflexão sobre o racismo na sociedade brasileira, ver DaMatta, 1987 e Nogueira, 1985.

21 O fato de que a vida futura do filho de Pai Francisco e Mãe Catirina requer o sacrifício do boi aparece explicitado em uma das versões recolhidas por Américo Azevedo. Seu Isac - mestre de música e chefe de orquestra em Coroatá/MA - e Chico pretinho, morador do ‘pau de estopa’, contaram a Américo Azevedo (1997, p. 78) que “antigamente”, na apresentação do bumba da região do Mearim e do Itapecuru, era comum Catirina abortar no exato momento da ressurreição (o “urrou”) do boi, pois Chico, embora furtasse o boi, não chegava a cortar-lhe a língua.

22 Sobre esse circuito de dívidas e dádivas divinas, ver Lanna, 1995. Um boi é “promessa” feita ao santo. Seu Betinho, o narrador central na tese de Carvalho (op. Cit) bem expressou essa dimensão profunda de construção da pessoa dos brincantes em sua visão do exercício da função de Pai Francisco no boi como uma missão. Mesmo em Parintins, com a notável espetacularidade do festival dos Bumbás, a dimensão devocional é parte integrante da festa. Não só o Boi Garantido mantém sua promessa a São João com cânticos e ladainhas entoados no 23 de junho, como ambos, Garantido e Caprichoso, são devotos de N. Sra do Carmo, a padroeira da cidade cuja festa se inicia uma semana após o festival e de cuja procissão os dois bois participam ativamente, só encerrando o seu ciclo anual após o encerramento da festa da padroeira em 17 de julho.

23 A situação na área de letras, ou mesmo nos estudos de música, parece-me ter evoluído de modo bastante diferente, mas desconheço infelizmente trabalhos sobre a evolução desses estudos nessas áreas.

24 Como atesta Lopez (1972) Mário de Andrade foi assíduo leitor das obras de Frazer, Tylor e Lévy-Bruhl.

25 Segundo Vernant (op. cit.), essa frouxidão entre a crença e a consciência de sua natureza fictícia demarcaria justamente o domínio do mito por oposição ao logos, a narrativa baseada na argumentação.

REFERÊNCIAS

- ABREU, Martha. **Outras histórias de Pai João**: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular. 1880-1950. *Afro-Ásia*, n. 3, 2004, p. 235-276.
- ANDRADE, Mário. “As Danças Dramáticas do Brasil”. In: Alvarenga, Oneida (Org.) **Danças dramáticas do Brasil**. 1º tomo. Belo Horizonte: Itatiaia /Instituto Nacional do Livro/ Fundação Nacional Pró-Memória 1982, p. 23-84.
- AVÉ-LALLEMANT, Robert. **Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859**. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura, 1961.
- AZEVEDO, Artur. O Bumba-meu-boi. *Revista Kosmos*. Ano 3. n. 2, 1906, p. 9-14.
- AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-Boi no Maranhão**. São Luis: Alcântara, 1983.
- BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTLETT, Frederic Charles. Some experiments in the reproduction of folkstories. In: Dundes, Alan (Org.). **The study of folklore**. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 1965, p 243-258.
- BAUMAN, Richard. **Verbal art as performance**. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers, 1978.
- _____. **Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments**: a communications-centered handbook. New York, Oxford: Oxford University Press, 1992.
- BELMONT, Nicole. Le folklore refoulé, ou les séductions de l’archaïsme. *L’Homme* XXVI (1-2), 1986. p 259-268.
- BORBA FILHO, Hermilo. **Apresentação do Bumba meu boi**: o Boi misterioso de Afogados. Recife: Imprensa Universitária, 1966.
- BORDALLO DA SILVA, Armando. **Contribuição ao estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina**. Bragança: FUNARTE/Fundação Cultural de Bragança, 1981.
- CÂMARA CASCUDO, Luis da. **Dicionário de Folclore Brasileiro**. 5.ed Belo Horizonte, Itatiaia Ltda., 1984.
- CARNEIRO, Édison. **Folguedos tradicionais**. Rio de Janeiro: Conquista, 1974.
- CARVALHO, Luciana. **A graça de contar**: as narrativas de um Pai Francisco no Bumba-meu-boi do Maranhão. 2005. Tese (Doutorado em Sociologia e Antropologia). Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. O Boi-Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*, VI (suplemento especial, nov.) 2000. p 1019-1046.

_____. Cultura Popular e Sensibilidade Romântica: as danças dramáticas de Mário de Andrade. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. v. 19. n. 54, 2004. p. 57-78.

_____. Tema e variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. **Mana**. Estudos de Antropologia Social. 12(1), 2005. p 69-104.

CAVALCANTI, Maria Laura et al. Os estudos de folclore no Brasil. In: **Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate**. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 1992. p. 101-112.

CAVALCANTI, Maria Laura V.C. e VILHENA, Luiz Rodolfo da Paixão. Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a ‘marginalização’ o folclore. **Estudos Históricos**. v. 3, n. 5, 1990. p 75-92.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR. CD-Rom. **Bumba-meu-boi do Maranhão**. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN/Minc, 2003.

DA MATTA, Roberto. **Carnavais, malandros e heróis**: por uma sociologia do dilema brasileiro. Rio de Janeiro: Zahar. 1979.

_____. Digressão: a fábula das Três Raças, ou o problema do racismo à brasileira. In: **Relativizando: uma introdução à antropologia social**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987. p 58-85.

DANTAS, Beatriz Góes. **Vovó Nagô e Papai Branco**. Usos e abusos da África no Brasil. Rio de Janeiro: Graal. 1988.

DÉTIENNE, Marcel. **L'invention de la mythologie**. Paris: Gallimard, 1981.

_____. Mito/Rito. **Enciclopédia Einaudi**. v. 12. Lisboa: Imprensa Nacional, 1987. p. 59-74.

FERREIRA, Ascenso. “O Bumba-meu-Boi”. **Arquivos**. Prefeitura Municipal do Recife. nº 1-2: Recife, 1944. p. 121-157.

FREUD, Sigmund. **A interpretação dos sonhos**. Rio de Janeiro: Imago. 2001.

FREYRE, Gilberto. On the Iberian concept of time. In: **O Brasileiro entre os outros hispanos**: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações. Brasília: MEC/IN, 1975. p 132-144.

GALVÃO, Eduardo. Boi-bumbá: versão do Baixo Amazonas. **Anhembi**, v. 3, n. 8, 1951. p 275-291.

GONÇALVES, José Reginaldo. **A retórica da perda**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

GOODY, Jack. The consequences of literacy. In: Goody J. (Org.). **Literacy in traditional Societies**. Cambridge: Cambridge University Press, 1968. p. 27-68.

GOODY, Jack e WATT, I. Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du bagre. **L'Homme**: v. 1, 1977. p. 29-52.

HOBBSAWN, Eric. A Invenção das tradições. In: Hobbsawn E. e Ranger T. (Orgs.) **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002. p.9-23.

JAKOBSON, Roman e BOGATYREV, Peter. Le folklore, forme spécifique de la création. In:

Jakobson, R. **Questions de poétique**. Paris: 1973. p. 59-72.

LADY SELMA. **O urrou do boi em 'Atenas'**: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. 2004. Tese (Doutorado em Ciências Sociais). Universidade de Campinas: Campinas, 2004.

LANNA, Marcos. **A dívida divina**. Troca e patronagem no Nordeste brasileiro. Campinas: Ed. Unicamp, 1995.

LEIRIS, Michel. **Espelho da tauromaquia**. São Paulo, Cosac & Naify, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1967.

_____. **O Pensamento Selvagem**. São Paulo: Cia Ed. Nacional, 1976.

_____. **L'Homme Nu**. Paris: Plon, 1971.

_____. A Gesta de Asdiwal. **Antropologia estrutural Dois**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

LIMA, Carlos. **Bumba-meu-boi**. 3. ed. São Luís: Augusta. 1982.

LOPES GAMA, Miguel. A estultice do Bumba-meu-boi. In: Lopes Gama, M.S. **O Carapuceiro**. São Paulo: Cia das Letras, 1996. p.330-338.

LOPEZ, Telê Porto Ancona. **Mário de Andrade**: ramais e caminhos. São Paulo: Duas Cidades, 1972.

MATOS, Edilene. Estórias de Boi na literatura popular. **XVI Moitará**, Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica. Campos de Jordão.(mimeo). 2002.

MARQUES, Ester. **Mídia e experiência estética na cultura popular**: O caso do Bumba-meu-boi. São Luís: Imprensa Universitária. 1999.

MEYER, Marlyse. O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro. **Pirineus, caíçaras**. Campinas: Ed. Unicamp, 1991. p. 55-70.

MENEZES, Bruno. **Boi-Bumbá, auto popular**. Belém: Imprensa Oficial. 1972.

MONTEIRO, Mário Ypiranga. **Folclore**: danças dramáticas. Manaus: EMANTUR, 1972.

MORAES, Eduardo Jardim de. **A brasilidade modernista**: sua dimensão filosófica. Rio de Janeiro: Graal, 1978.

_____. **A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro**. 1983. Tese (Doutorado em Filosofia), Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1983.

_____. Modernismo e folclore. In: CNFCP – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, **Folclore e cultura popular**: as várias faces de um debate. Série “Encontros e Estudos”, Rio de Janeiro, Funarte/CNFCP, 1992. p. 75-78.

_____. **Limites do moderno**: o pensamento estético de Mário de Andrade. Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1999.

NOGUEIRA, Oracy. **Tanto Preto, Quanto Branco**: Estudo de Relações Raciais. São Paulo: T.A. Queiroz, 1985.

QUEIROZ, Maria Isaura Pereira de. O bumba-meu-boi, manifestação do teatro popular no Brasil. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, n. 2, 1967. p. 87-97.

CARVALHO, Maria Michol Pinho de. **Matracas que desafiam o tempo**: é o Bumba-meu-boi do Maranhão. São Luís.[s.n]. 1995.

PRADO, Regina. **Todo ano tem**: as festas na estrutura social camponesa. São Luís: EDUFMA, 2007.

RICOEUR, Paul. **Tempo e Narrativa**. Tomo I. Campinas: Papirus, 1994.

SACRAMENTO, Domingos. Crônica Interna, **Semanário Maranhense**. 1868. Ed. Fac-símile. São Luís: Ed Sioge, 1979. p. 7-8.

SAHLINS, Marshall. Two or three things that I know about culture. **The Journal of the Royal Anthropological Institute**. 1999. v. 5, n.3, p. 399-421.

_____. **Cultura na Prática**. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 2004.

SALLES, Vicente. O Boi-Bumbá no ciclo junino. n.38. **Brasil Açucareiro**, 1970. p. 27-33.

TAMBLIAH, S. A performatives approach to ritual. **Ritual as thought and action: an anthropological perspective**. Harvard University Press, 1985.

TURNER, Victor. **The Anthropology of performance**. New York: PAJ Publications, 1988.

_____. Liminal to liminoid, in play, flow and ritual. **From ritual to theatre. The Human seriousness of play**. New York. PAJ Publications, 1982. p. 20-60.

VALERI, Carlo. Rito. **Enciclopédia Einaudi**. v. 30. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 1994. p. 325-359.

VERNANT, Jean-Pierre. **Formas de Crença e de Racionalidade na Grécia**: entre mito e política. São Paulo: Edusp, 2001. p. 197-225.

VILHENA, Luiz Rodolfo. **Projeto e Missão**: o movimento folclórico brasileiro, 1947-1964. Rio de Janeiro: FGV/Funarte. 1997a.

_____. Leitura e práticas leitoras em Sociedade. **Ensaio de Antropologia**. Rio de Janeiro: Ed. da UERJ, 1997b. p. 97-114.

WOLF, Eric. Kinship, friendship and patron-client relation in complex societies. In: **The Social anthropology of complex societies**. London: Tavistock Publicarions. 1966.