

HOMEM-ANIMAL

A CONSTRUÇÃO DE UMA METÁFORA NA CULTURA POPULAR BRASILEIRA

Viviane Lima

Partimos do auto presente no bumba meu boi para compreender o universo ainda pouco explorado da relação entre o homem e o animal no Brasil. Analisamos os diversos processos que permitiram ao homem apropriar-se do boi como animal e signo para recriar sua cultura. [Abstract on page 245]

ESCRAVIDÃO, BOI, CULTURA.

LIMA, Viviane. Homem-animal: a construção de uma metáfora na cultura popular brasileira. *Textos escolhidos de cultura e arte populares*, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 121-145, mai. 2010.

Em todos os sistemas culturais que codificam a relação entre homem e animal encontramos, além disso, o problema das relações entre humanos, e daí a frequente ambivalência e ambiguidade desta relação (BARRAU, 1989, p. 238).

O animal tem na vida do homem diversas funções. Pode ser recurso alimentar e produtivo, companhia familiar, objeto de medo, pretexto de escárnio, elemento sacrificial, ser sagrado, presa de caça esportiva, ponto de comparação e símbolo social. Por vezes, dentro de uma mesma cultura ele pode ser amado, caçado, venerado, consumido, desprezado e objeto de tabu. Seja em sua forma real ou simbólica, o animal está presente nos mitos, nas lendas, nas crenças e nas tradições acompanhando o homem em suas práticas culturais e de poder.

À mercê das complexidades socioculturais das humanidades, sua existência ou sua extinção está vinculada à relação que os homens estabelecem com a natureza. Nas sociedades ocidentalizadas, em que os seres humanos, em “estádio superior”, buscam compreender e dominar a natureza – pautados em perspectiva racionalizada desde o século XVIII – ocorreu distanciamento que deu lugar a uma infinita classificação e ordenação dos seres, a partir de lógica moderna e capitalista.

Em virtude desse distanciamento, que gerou maior incompreensão e desequilíbrio entre homem e natureza, surgiu, no discurso científico, a perspectiva de “harmonia universal”. Através dessa lógica, que não traduz a natureza real, fomos dela nos afastando cada vez mais sem perceber que a única maneira de o homem encontrar a harmonia com esse elemento do qual faz parte seria reintegrando-se a ele.

Nas sociedades africanas, cujas tradições orais apresentam concepção simbiótica do homem como um todo, centro de convergência de todas as coisas, vigora a ideia de que cada ser humano foi gerado a partir de uma parcela de tudo o que existiu antes dele. Certamente a natureza tem conotação completamente diferente, e, portanto, a relação com os animais também.

Os ensinamentos referentes ao homem baseiam-se em mitos da cosmogonia, determinando seu lugar e papel no universo e revelando qual deve ser sua relação com o mundo dos vivos e dos mortos. Explica-se tanto o simbolismo de seu corpo quanto a complexidade de seu psiquismo: “As pessoas da pessoa são numerosas no interior da pessoa”, dizem as tradições bambara e peul. Ensina-se qual deve ser o seu comportamento frente à natureza, como respeitá-la o equilíbrio e não perturbar as forças que a animam, das quais não é mais que o aspecto visível (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 1951).

Com a escravização, esse mesmo homem, que vivia a natureza como espaço cotidiano de aprendizado, foi oprimido em seus recônditos. Ligado às circunstâncias da vida, cujo ser é considerado “uma multiplicidade em movimento permanente”, ou seja, uma “semente vegetal” que “vai desenvolver-se ao longo de toda a fase ascendente de sua vida, em função do terreno e das circunstâncias encontradas” – porque “as forças liberadas por essa potencialidade estão em perpétuo movimento, assim como o próprio cosmos” (HAMPATÉ BÂ, 1982, p. 195), tornou-se, ele próprio, refém da insaciável e vertigi-

nosa máquina de exploração dos recursos naturais pelo mundo, sob poderes de elites políticas, econômicas, intelectuais e religiosas da Europa.

O animal é mero elemento de tração, tanto quanto a “mão de obra escrava”, dentro do sistema racional e cartesiano europeu – um sistema que buscou, através da prática e do discurso, criar outro lugar para os homens, totalmente apartado do universo natural, negando sua pertença primordial. Essa, entretanto, foi ressignificada, durante e após o fim desse sistema e recriada no âmbito simbólico, restabelecendo, em alguns espaços e instâncias, o equilíbrio através de manifestações culturais que seus descendentes produziram e transformaram em tradições populares.

O início do período classificado como Moderno, que teve nas grandes navegações e no comércio de escravos seus principais acontecimentos, foi marcado pela concepção do predomínio humano sobre a natureza, assegurado pela providência divina do cristianismo europeu. Os animais eram, portanto, elementos da criação divina cuja existência resumia-se em servir às necessidades humanas.

Segundo essa lógica, o fantástico plano divino que dispôs minuciosamente a fauna e a flora em cada espaço, para que o homem pudesse sobreviver e desenvolver sua civilização, começou a sofrer interferências através do transporte em navios das diferentes espécies de plantas, animais e seres humanos de um continente para outro.

Isso ocasionou mudança até mesmo na perspectiva europeia de deificação da natureza, gerando a lógica do predomínio humano sobre os animais, em virtude da intensificação da comercialização e da produção capitalista, bem como a exploração sistemática do mundo natural, que não se restringiu aos elementos vegetais, minerais e animais, mas se estendeu a sua própria espécie.

No campo semântico, o discurso sobre a selvageria do espaço natural e de seus elementos passou a balizar os novos seres humanos encontrados, a partir da relação que mantinham, de maior ou menor proximidade, com esse universo.

(...) atribuía aos animais impulsos da natureza que [o homem] mais temia em si mesmo – a ferocidade, a gula, a sexualidade – mesmo sendo o homem, e não os animais, quem guerreava sua própria espécie, comia mais do que devia e era sexualmente ativo durante todo o ano. Foi enquanto um comentário implícito sobre a natureza *humana* que se delineou o conceito de “animalidade” (THOMAS, 1989, p. 48).

Por essa razão, a escravidão pode ser compreendida, nesse trajeto, como uma transferência da relação de estranhamento, superioridade e necessidade, contidos na domesticação com relação à natureza, incluindo o animal, para populações consideradas selvagens.

Essa perspectiva não visa, de modo algum, justificar a escravidão e sim tornar mais compreensível dentro do pensamento moderno a aproximação entre as estratégias de domesticação do animal e de escravização do homem.

Para domesticar, o homem precisa controlar “o meio em que cresce a planta ou o animal, intervindo, assim, mais ou menos para satisfazer as exigências vitais de proteção,

de nutrição e de reprodução; o homem transforma, em maior ou menor escala, a planta ou o animal para torná-los mais aptos a satisfazer (...) suas próprias necessidades” (BAR-RAU, 1989, p. 245).

O que deve ser preponderante nesta reflexão é a importância fundamental dos laços materiais que o homem tem com os animais, evidentes não apenas quando recorremos à antropomorfia, mas até na simples relação alimentícia que com eles estabelece. Essa perspectiva de unidade da vida não encontra correspondente nas concepções judaico-cristãs que compuseram as bases ideológicas das sociedades ocidentalizadas, uma vez que consideram terem os outros seres vivos sido criados para servir o homem, feito à imagem e semelhança de Deus.

Nesse sentido de apropriação física ou simbólica do meio natural podemos refletir sobre alguns fragmentos dos textos *Sobrados e mucambos* e *O Nordeste*, de Gilberto Freyre.

A mesma diferenciação de cavalos em “classes” ou “raças”, conforme sua utilização, não tardou a acentuar-se em Portugal, onde, entretanto, os cavalos grandes foram sendo empregados no transporte comercial e os pequenos e médios tornaram-se os preferidos para guerra ou para cavalaria fidalga (...) O cavalo grande, por ser considerado de “menos espírito” que os médios ou pequenos e, ao mesmo tempo, superior a eles em força, foi se tornando cavalo servil entre alguns povos. E, como animal servil, substituindo o escravo humano em várias atividades (FREYRE, 1998, p. 491).

É possível perceber que o autor transfere para o animal parâmetros sociais humanos que se assentam na compreensão da servidão vinculada aos atributos físicos de força e tamanho, ou seja, de condições de adequação às necessidades do homem.

Os animais têm na vida do brasileiro do Nordeste da cana-de-açúcar uma importância mística considerável. Estão em suas histórias, nos cantos populares, na poesia da gente do povo, no anedotário obscuro – consequência de sua ligação íntima com a vida sexual do menino e do moleque de engenho. Mas é curioso notar que os animais importados e não tanto os da terra – o cavalo, o boi, a vaca, o burro, a besta, o carneiro, a ovelha, o porco, a cabra, o gato (...)

As ferraduras de cavalos e os chifres de boi – precisamente os dois animais mais ligados à civilização do açúcar, à conquista da mata pelo canavial – dão fidelidade (FREYRE, 1961, p. 86).

Para salientar a diferença entre o senhor e o escravo dentro desse espaço rural e rústico do Brasil açucareiro, Gilberto Freyre utilizou a distinção entre o cavalo e o boi. Porque, segundo o autor, “o negro se sente no boi; não se sente no cavalo”, porque o cavalo é um animal “abaianado, isto é, urbanizado, civilizado”. O cavalo é um animal “cheio de laços de fita e mesureiro”, por isso, no cavalo, o negro “sente o animal meio de maricas do senhor”.

A distinção entre esses dois animais fica ainda mais evidente, segundo Freyre, quando observamos os nomes dados, pelos donos dos engenhos, aos bois de seu curral e aos cavalos de seu estábulo.

Os nomes aos cavalos são mais respeitosos; por eles se reconhece no animal um aliado, melhor e mais nobre que o boi, do senhor de engenho, da propriedade, da família fidalga. Os cavalos se chamam com frequência Marajá, Rajá, Príncipe, Guararapes, Sultão, Capitão, Bonaparte, Sinharém, Mojope, Maipó. Nomes ilustres. Nomes nobres. Nomes finos. Os bois são quando muito “Valorosos”; mas em geral “Meia-Noite”, “Malunguinho”, “Muleque”, “Traquino”, “Veludo”, “Desengano”. Quase os mesmo nomes dados pelos ioiôs complacentes aos negros de estimação (FREYRE, 1961, p. 77).

Nas culturas europeias e ocidentalizadas, em que a relação com a natureza se pauta na arrogante perspectiva de hierarquia humana e de exploração dos recursos, o universo animal é representado em termos de relações sociais semelhantes às aquelas que existem na sociedade.

Na verdade, o modo pelo qual uma sociedade humana percebe, interpreta e se adequa à sua própria biocenose reflecte sempre o comportamento interno dessa sociedade. Quanto às relações entre homem e animal uma etnozologia bem entendida consiste na apreensão pelo interior (...) através do seu discurso, do saber naturalista de uma sociedade. Este saber mostra a percepção que uma sociedade tem do mundo animal, das relações aí existentes e das que mantém com o resto dos seres vivos. A este saber correspondem as relações do homem entre si na sociedade considerada (BARRAU, 1989, p. 230).

Sabemos, é claro, que os laços materiais que unem o homem ao animal estão determinados pela maneira que o primeiro se apropria dos recursos naturais, ou seja, do estágio de desenvolvimento tecnológico e econômico. E em sociedades, como as tradicionais africanas e ameríndias, que preservaram uma relação de intercâmbio e respeito com a natureza, cuja economia alimentar era baseada na apropriação dos recursos naturais pelo homem, foi possível desenvolver técnicas para a manutenção e a renovação desses recursos.

Continuando a comparação entre o boi e o cavalo, Gilberto Freyre traz como referência um texto de José Silvestre Rabelo (*Memória sobre a cultura da canna e elaboração do açúcar*) de 1883, no qual enaltece a figura do boi na indústria do açúcar.

O boi nutre-se de capim, e não he delicado na escolha; não precisa de ração; agradece ao homem o cuidado que com elle tem, com paço vagaroso mas certo; trabalha dando provas do seu brutal agradecimento; quando os annos o inutilizam vai servir de nutrição, qualidade que os outros não tem”. Enquanto ao cavalo, “todo serviço rural desgosta, e humilha; custa a manter; requer capim escolhido; exige ração regular; ao mesmo animal que arribita as orelhas, rincha ao som de hum clarim, murcha as mesas, e parece que murmura á voz do Lavrador, que o conduz, ou para as carretas, ou para a almanjarras (FREYRE, 1961, p. 74).

Não é de espantar que no decorrer da leitura percamos de vista o fato de que, enquanto o autor se refere aos animais, estamos visualizando o escravo e o senhor. Porque os adjetivos usados para elogiar o boi são exatamente os mesmos comumente usados nos discursos de clérigos e administradores de fazendas para elogiar os negros escravizados.

O boi é signo importante dentro do histórico da domesticação do reino animal, presente no mundo inteiro. Como signo sua complexidade interpretativa é praticamente infinita. Por isso, é fundamental identificar o *código* utilizado em cada discurso que o torna uma *linguagem intercultural*. Pois, na arbitrariedade desses códigos culturais presentes nos discursos, identificamos as escolhas que, por sua vez, devem ser içadas e des-

compartimentadas, porque são frutos das contingências e relações entre os homens.¹

1 Essa reflexão surgiu durante a palestra de Nicola Gasbarro (professor de História das Religiões, da Università di Udine, Itália), no Colóquio Internacional de Missionação (Cátedra Jaime Cortesão – FFLCH/USP, 2007), intitulada “O Império Simbólico”.

2 A ação do homem sobre a natureza não se restringe apenas à transformação de seus elementos. A complexidade de sua interferência pode ser percebida também no conjunto de fenômenos, como no caso da paisagem. Os grupos culturais fazem surgir a paisagem cultural à medida que modelam a paisagem natural, ou seja, “a cultura é o agente, a área natural é o meio, a paisagem cultural o resultado”. A paisagem natural se transforma ao longo do tempo e da ação humana de acordo com a introdução de cada nova cultura no espaço natural, ou uma nova paisagem se sobrepõe ao que sobrou da antiga. Se o “fator” cultural determina o “meio” paisagem natural, através de uma interferência na “forma”, resultado da densidade populacional,

Ao falar da condição física do negro durante o difícil e árduo período de colheita da cana, Gilberto Freyre traz comentários recolhidos em *O auxiliador da Indústria Nacional*, que deduzimos, embora não apresente referências, ser de cunho oficial. Durante essa atividade tanto os negros quanto os bois eram mais gordos e alegres do que no resto do ano, posto que comiam muito bagaço de cana, assim recobrando sua força e nitidez perdidas na outra metade do ano. Segundo Freyre (1985, p.98), o tempo da colheita da cana “era tempo de negro gordo e boi gordo. De negro são e de boi sadio”.

Essa passagem nos faz lembrar a perspectiva antropológica de Lévi-Strauss, quando afirma que, para o homem, o animal é simultaneamente “bom para comer” e “bom para pensar”. A base da relação do homem branco/senhor com o homem negro/animal é a escravidão/domesticação.

Se em várias sociedades africanas alguns ritos masculinos de iniciação na vida adulta incluem a perigosa captura de um grande repace, estando o animal, nesse momento – na condição simultânea de força vital e risco mortal –, transformado no padrão com o qual o homem precisa disputar para provar sua própria vitalidade, é possível pensar na escravidão, desde a primeira etapa do processo, que consiste na captura, até o aprisionamento e condicionamento, como elemento do aprendizado do homem civilizado para sua própria permanência na sociedade escravista.

Do mesmo modo que era consumido e transformado todo o *ser* do boi-animal, era consumido e transformado todo o *ser* do boi-homem. Porque o boi é, por excelência, o animal representativo da servidão. Sua adequação ao arado e a diversos outros equipamentos permitiu uma das primeiras e, podemos afirmar, fundamentais revoluções da humanidade: a agricultura, ou seja, a domesticação das plantas. E no contexto do projeto de colonização, ele se tornou, junto com o africano, o *código* da subserviência e submissão à escravização.

Vagarosos, mas constantes, os pobres dos bois. Para se alimentarem, nenhum luxo. E uma capacidade quase mística para o sofrimento, para a rotina, para o serviço do homem.

O escravo vindo da África não encontrou aqui melhor companheiro do que o boi para seus dias tristes. Para os seus trabalhos mais penosos (FREYRE, 1961, p. 76).

II

A relação entre os homens e os animais está determinada pelas estruturas sociopolíticas que regem as sociedades. As relações de domesticação, bem como os *códigos interculturais* que derivam das práticas de condicionamento do boi à vontade e necessidade de seu dono, sofreram mudanças a partir dos processos de intervenção religiosa e comercial implementados na Ásia, na África e, posteriormente, nas Américas.

A escravidão modificou profundamente a relação dos africanos com a natureza. E nesse trânsito eles tiveram que se recriar e encontrar novamente um ponto de equilíbrio. Nem sempre essa ressignificação pode ser percebida no âmbito da natureza, mas certamente é bem evidente no âmbito da cultura. No entanto, um olhar mais arguto pode perceber que as ações do homem também se expressam na paisagem. A sucessão de paisagens, resultante de uma sucessão de culturas, provoca mudanças na paisagem natural, evidenciando a intervenção do homem e dando origem ao que os geógrafos denominaram paisagem cultural.²

A natureza perdeu seu *status* como experiência social na vida do homem africano durante o processo de escravização. Porque ela também não era mais a mesma. Na nova terra sua relação se restringia a sua exploração e dominação. Relação quase paradoxal, posto que ele está na mesma condição, submetidos, ambos, à exploração mecânica, comercial e incessante.

Esse conjunto de mudanças e seu efeito borboleta, provocado pelo comércio escravista e suas inúmeras vertentes, ocasionaram também modificações na relação de alguns povos com o boi em suas sociedades de origem, deslocando o homem africano escravizado da condição de agente domesticador para sujeito domesticado, em patamar igual ou inferior ao animal.

Com o adensamento do tráfico de escravos e sua utilização no comércio exportador colonial, homem e boi tornaram-se fundamentais para a produção agrícola e extrativa, bem como para as rotas marítimas comerciais. O homem, mais do que o boi, foi destituído de seu lugar de poder e forçado a assumir o lugar estanque da servidão.

mobilidade, habitação, produção e comunicação do homem, gerando a paisagem cultural daquele grupo, podemos seguramente afirmar, à luz da geografia, que o Brasil africano era geograficamente diferente do Brasil ameríndio; que a própria paisagem que se vai configurando no país, entre os séculos XVI e XIX, também reflete a presença das culturas do continente negro. A dimensão da ancestralidade negra em nosso país é muito maior do que podemos perceber e compreender. Para aprofundar melhor essa questão, ver Sauer, 1998.

Por intermédio de seus descendentes nascidos nas novas terras “d’além-mar” o africano escravizado foi pouco a pouco recuperando seu lugar de poder na natureza e lutando por um lugar de igualdade na sociedade. No resgate e reinvenção de alguns fragmentos esmaecidos pela repressão e violência, evitaram – via oralidade – que caíssem no total esquecimento alguns contos, provérbios, anedotários e músicas, incluídos os que têm os animais como elementos centrais. As religiões afro-brasileiras, como o candomblé e a umbanda, também auxiliaram a manutenção e a reinvenção de laços vitais entre o homem e o mundo natural.

Na estrutura teatral do bumba meu boi alguns autores veem improvisação e possível ausência de enredo. Outros interpretam o “auto” como manifestação imutável, cuja maneira de fazer se repete e precisa ser fiel às formas mais remotas de encenação para que seja considerada uma tradição.

Maria Laura Cavalcanti (2006, p. 69-71) afirma que na obra de Mário de Andrade, o bumba meu boi ergueu-se como modelo estético e símbolo paradoxal de uma possível unidade cultural nacional. “O ‘auto’ é sobretudo a crença dos pesquisadores no auto, em uma notável cristalização do efeito de ilusão do arcaísmo, característico dos estudos folclóricos e também antropológicos da cultura popular”, explica a autora. E critica o chamado “lugar ideológico” ao qual visões racialistas da cultura e ideais de mestiçagem relegaram esse estudo, assim como o de Câmara Cascudo. Uma perspectiva que sobredetermina a importância desses trabalhos para o tema da cultura brasileira.

Sua crítica a essas visões pauta-se na dimensão mais conceitual e profunda de Mário de Andrade, ao encontrar o cerne de sua unidade no mito da morte e ressurreição do boi. Segundo a autora, o “boi mítico” de Andrade foi guiado por uma compreensão de animal totêmico, isolado por contextos narrativos ou etnográficos, para a compreensão das origens e o nexo do folguedo.

É necessário situar que Mário de Andrade esmiuçou a questão do boi como totem, dando origem ao estudo e categorização das “danças dramáticas” brasileiras que configuravam, segundo ele, a própria unidade do país. Em momento algum, entretanto, conseguiu explicar o porquê dessa unidade.

Quando sua crítica se direciona à questão da análise do “folguedo”, do conjunto da encenação, cujo “auto” é o motivo propiciatório, Maria Laura se refere ao tema mítico da morte e ressurreição como elemento que confere ao “folguedo” uma “estrutura central”, um “núcleo fixo”, um “eixo”, ao qual as outras diversas encenações se acopliariam. Essa interpretação comum e recorrente pode ser explicada em virtude da complexidade narrativa que o “auto” contém e concede. E, mesmo que a própria autora admita que a “explicação do folguedo pelo suposto ‘auto’ é, no mínimo, uma redução”, porque “muitas coisas acontecem para além do ‘auto’ ou mesmo em sua ausência”, são as categorias escolhidas para a análise desse auto, bem como as metodologias tradicionais ocidentais, que precisam ser revistas para que um novo olhar possa ser lançado sobre a questão.

As categorias utilizadas para classificar essa materialidade da cultura popular brasileira têm origem no universo letrado, ou seja, vêm de uma elite intelectual que busca em outras experiências referenciais a compreensão de determinado fato. Tanto o termo “auto” – forma teatral dramática característica da Península Ibérica, desenvolvido nos períodos medieval e renascentista, com função ao mesmo tempo didática e moralizante, que, no Brasil, foi usado pelos jesuítas como instrumento de catequese – quanto o termo “folguedo” – manifestação festiva de cunho folclórico na qual dançantes ou brincantes fazem encenações ao som da música –, definido durante a Semana de Arte Moderna como “fato folclórico coletivo, dramático e estruturado”, são insuficientes para definir essa manifestação, porque não foram cunhados a partir de sua própria experiência. No entanto, podemos utilizá-los como referencial para daí perceber as diferenças e criar categorias próprias. Não podemos, porém, definir categorias sem compreender suas origens.

O boi é emblema e artefato principal dessa manifestação popular, que contém diferentes linguagens: música (voz e instrumento), dança (coreografias ensinadas e ensaiadas previamente, *performances* improvisadas) e narrativa (narração da história, fala dos personagens, poemas e versos improvisados). O conjunto de personagens e ações gira em torno da morte e ressurreição do animal.

Segundo Antonieta Antonacci (2006, p.2), numa perspectiva de “corpo enquanto suporte de culturas orais”, nos encontros das “pelejas africanas” com os “gêneros orais ibéricos”, as conjugações de tradições orais, através das

narrativas de aventuras de animais, vozes e *performances* de africanos e seus descendentes no Brasil podem ser captadas, configurando visões de mundo, relações com a natureza e seus semelhantes que permitem argumentações no contramão de definições animistas fetichistas, cunhadas por cânones da lógica racional colonial.

O “auto” propicia através de sua dinâmica cênica um momento coletivo para pensar o cotidiano e recriá-lo. Permite que os tempos e os espaços se toquem através da abertura da narrativa para a improvisação. Traz o mundo do passado para o presente, abrindo espaço para a experiência real de cada lugar, comunidade e geração. A brincadeira, realizada em rua, quintal, pátio, quadra ou palco, abre aos participantes um túnel que interliga passado e presente. O boi, emblema e artefato, baila do mito ao rito.

A narrativa, atividade que floresceu no meio artesão, segundo Walter Benjamin (1994, p. 205), é, ela própria, “uma forma artesanal de comunicação”. Sem intenções de pureza em seus relatos, “mergulha a coisa na vida do narrador para em seguida retirá-la dele”. Através dessas narrativas que recuperam realidades complexas e conflituosas, seus autores remontam histórias, tradições e costumes às vezes há muito abandonados.

Mas não podemos nos furtar à obrigação de definir que passado é esse. Atualmente, nos estudos sobre o “auto” ou o “folguedo” do boi já é fato comum saber que se trata de um recurso de resistência e crítica social. No entanto, nos textos lidos para a confecção deste estudo, com exceção de Mário de Andrade e Artur Ramos, não encontra-

mos investigação sobre sua origem. O que a motiva? E, como afirmou Paul Ricoeur (1992, p. 153), “perguntar sobre o que uma expressão metafórica versa é alguma coisa diferente de perguntar o que ela diz”.

Em uma chave sociológica, poderíamos ler no folgado a sátira e a crítica às múltiplas dependências da ordem social em um país pós-escravocrata em busca de cidadania. Nesse caso, as “narrativas do auto” poderiam ser entendidas como uma espécie de mito de origem, e o folgado traria justamente consigo a repetida busca por um nova sociedade (CAVALCANTI, 2006, p. 89).

A recorrente generalização e utilização de categorias homogêneas como povo, país, sociedade, elite são os referenciais mais próximos apresentados pelos pesquisadores como elementos de onde partem e aonde chegam as críticas originárias do “auto”.

III

Do boi tudo se aproveita, até o berro (Provérbio popular)

Mediante leitura sincrônica, ocorre associação simultânea do fazendeiro ao boi. O fazendeiro possui o boi, assim como possui o vaqueiro. Análogo ao boi, o vaqueiro pode substituí-lo. No pasto, a dependência do boi em relação ao vaqueiro substitui a relação de dependência do vaqueiro com o amo. Segundo Ricoeur, esse movimento interpretativo pode ser classificado como substitutivo.

No auto, os personagens se tocam e invertem seus papéis: Pai Francisco, inicialmente está na condição do boi em relação ao patrão e posteriormente está na condição de senhor e algoz do animal, possuindo a posse de seu possuidor. O tema da paternidade não aparece apenas na condição de metáfora, já que no início do “auto” o que motiva “Nêgo Chico” a cometer o duplo crime e pecado (roubo e assassinato/inveja e cobiça) é o pedido da esposa, grávida. O tema ainda nos permite refletir, e certamente também aos participantes, sobre a paternidade que se confunde com o paternalismo nas relações do Brasil colonial e monárquico, principalmente nas áreas rurais do país.

O vaqueiro transita entre os dois espaços: a casa-grande e o pasto. Nesse trânsito a função é de mediação entre os dois cenários do “auto”, estabelecendo uma relação com o senhor e com o boi, pautada na lealdade – atributo abandonado pela quebra do modelo ideal de relação servil empregado/patrão, autoridade/obediência, ascendência/submissão.

Como não poderia faltar numa saga de boi-escravo, “Nêgo Chico” é caçado e capturado. A caça do criminoso é feita por um vaqueiro. No entanto, como já havia ocorrido o rompimento na relação de posse, a partir do momento do crime, os vaqueiros fracassam na missão. Nessa versão, são os índios que conseguem capturar o fujão, e isso porque o amo e senhor, diante da relação rompida pela atitude do casal, não representa mais autoridade para submeter “Nêgo Chico”, assim como seus enviados. Acima do senhor havia apenas os ancestrais locais, os verdadeiros donos da terra e representantes do poder na ausência da estrutura escravocrata: os índios. Tendo sido rompida a relação civilizada de subserviência e submissão, apenas um selvagem pode capturar outro.

E a captura, como de costume, se dá pelos matos. “Pai Francisco é surrado, castigado, tiram-lhe o couro das costas, amarram-no diante de uma fogueira e a punição pode durar eternamente. A falta do boi é o começo ativo de busca: fazendeiro busca boi, vaqueiros buscam Pai Francisco, índios buscam Pai Francisco finalmente capturado” (CAVALCANTI, 2006, p. 87).

Catirina exerce a função de estopim do drama, elemento causador de desequilíbrio e discórdia nessa relação. Afastando, de maneira dramática, senhor e servo, vaqueiro e boi, Catirina cumpre a função metonímica da Eva, acepção judaico-cristã da mulher que incita o homem ao erro, ao pecado.

Traz também, por meio de seu estado (gravidez), a dimensão animal da mulher; equipara-se ao animal, que ela exige em sacrifício pelo filho que virá ao mundo. Um sacrifício que, por analogia, é também do marido. Desprovido de sua condição humana e social, restam a Pai Francisco duas versões para finalizar a história. Em uma delas, na qual o boi morre sem ressurreição, ele é para sempre humilhado, surrado e ofendido. Na outra, quando o boi ressurge para o plano material, Nêgo Chico é misericordiosamente perdoado por seu senhor.

O sofrimento do senhor, na morte do boi, é a redenção de Catirina e seus descendentes. Ela devora o símbolo da prosperidade e da condição servil de seu amo, dando fim aos laços que prenderiam seus descendentes.

Ao tratar do auto de fé de Elias Canetti, Sebastião Uchoa Leite (1993) discute questões relevantes para nosso estudo sobre “o jogo do poder e o sobrevivente”. A sobrevivência, segundo Canetti, pode ser encarada como um “contrapoder” profundamente inter-relacionado através da satisfação do sobrevivente ao verificar que não foi ele quem morreu, mas o outro. A sobrevivência caminha em paralelo ao poder, supondo maior poder daquele que permanece em pé, vivo, evidenciando a força e a astúcia de quem não se deixa matar ou de quem ressuscita no jogo teatral, assim como na vida.

Nas duas versões ocorre a interrupção da condição do escravo a partir do filho redimido pela mãe, via o sacrifício do pai e do boi. E, assim como nas concepções africanas, o sacrifício do boi é rito de passagem para uma nova vida, livre.

A ideia narrativa da morte do boi propicia a conexão mental direta com o momento ritual em que o boi-artefato precisa sumir de cena, precisa morrer (esvaziar-se da “tripa” ou do “miolo” humano). O esforço de cura do boi, e da sociedade doente que ele simboliza, é assunto privilegiado para *performances* cômicas e elaborações rituais.

Canetti afirma que é preciso não confundir a metamorfose com a imitação, porque nesta última o processo é de fora para dentro, enquanto na primeira é de dentro para fora. Os animais, por exemplo, imitam, como é o caso dos papagaios que imitam a fala e dos macacos que imitam os gestos humanos. Canetti admite, porém, um processo intermediário, que é o da simulação (LEITE, 1993, p. 165).

No caso do boi do bumba, o processo ocorre de dentro para fora. A máscara não está revestindo o homem, mas o homem se reveste da máscara, se aproximando da ver-

dadeira metamorfose. O homem, dentro da estrutura do boi, transforma-se em suas entranhas, sua alma indissociável. O boi só se anima, só toma forma e se preenche, com a presença do homem, com o miolo. Mais uma vez podemos perceber ressignificação do mito, os pontos de confluência da cultura, que na África seria o boi, e no Brasil é o homem escravizado na condição de animal. A inversão dos papéis permite que o homem, que aqui representa o seu ancestral (o escravo-homem), se revista do escravo-boi, como metalinguagem, tornando-se ele próprio miolo, o ancestral homem, mascarado pelo ancestral boi.

O boi emblema e artefato também é elemento sacrificial. Muitas promessas são “pagas” com a oferta de um “boi de bumba” ao santo. Festas são encomendadas e organizadas como pagamento de graças alcançadas por pessoas ou famílias.

Com efeito, sacrifício (o resultado de um *sacrum facere*) não implica necessariamente imolação; dar morte a animal ou vegetal só em circunstâncias especiais, religiosas, constitui sacrifício no sentido próprio do termo (TRINDADE-SERRA, p. 183). Há outros modelos sacrificiais que se delineiam entre os campos simbólicos do selvagem e do doméstico, através da tensão entre a caça e o abate, entre o cru e o cozido, representando os domínios da natureza e da cultura.

A tendência do imaginário produzido em torno e através desse animal explora seu caráter adaptável e condicionável ao universo do trabalho. O boi deixou profundas marcas no processo civilizatório, de expansão rumo ao interior do país. No entanto, não está ligado a um momento histórico preciso, não há nenhuma fase do boi, como houve a fase do ouro, a fase do açúcar ou a fase do café, ainda que Capistrano de Abreu tenha inscrito “a civilização do couro”. Esse animal acompanha, além dos progressos itinerantes, a própria constituição do Brasil como nação, em todos os âmbitos.

Agarrado à terra, sua diligência é quase estática, confundindo-se com a paisagem. No trato com o homem, carrega em suas costas o fardo da honestidade e do trabalho resignado. Auxiliou na abertura das matas e estradas, no transporte do ouro, dos víveres, dos importados da Europa, do tabaco, do algodão, do café e até de sua própria carne (charque) ou pele (couro).

Os que lidam com esse animal chegam até a introduzir uma linguagem sonora para melhor obter resposta dos bois que comandam. Na Região Sudeste utiliza-se o berante – chifre que produz sons diversos conforme soprado; na Região Nordeste, é a própria voz humana, em forma de aboio, que conduz os bois aos caminhos determinados por seus tratadores.

No contexto ideológico do projeto de colonização portuguesa, ele se tornou, juntamente com o africano, símbolo ideal da condição de trabalho para o desenvolvimento da futura nação, Brasil.

De acordo com o conceito de domesticação que buscamos atrelar às concepções escravistas, o africano escravizado foi condicionado à servidão compulsória, assim como o boi à agropecuária.

Observamos que a relação entre o homem africano e o animal foi modificada a partir do momento em que homem e boi foram incorporados ao projeto colonizador como sua principal força de tração e propulsão, nos domínios ultramarinos, principalmente portugueses.

Os colonizadores interferiram não apenas na relação simbólica desse homem com o animal, como também, impuseram, na África e na Ásia, novas práticas de domesticação do gado, o bovino incluído.

Em regiões pecuaristas, não apenas no Brasil, os criadores costumam calcular cifras monetárias em “cabeças de boi”. Assim como, durante o processo escravista, o escravo era um “bem semovente” que servia de ponto de comparação para estipular o valor de outros produtos comercializáveis. Moedas caras e valiosas para seu proprietário, boi e escravo assemelham-se na condição econômica, em virtude de sua importância para o regime de grande produção comercial exportadora.

O valor do boi está determinado por seus atributos físicos e derivados comercializáveis: força de tração; resistência; produção de derivados (couro, chifres); alimento (carne, leite, gorduras). Em algumas regiões da Índia, aliás, os produtos que eram consumidos pelo animal, ou seja, que lhe serviam de ração, sofriam os mesmos acréscimos e sanções econômicas que o próprio gado, prática profundamente criticada pelos viajantes e posteriormente modificada pela intervenção colonial.

Apesar das divergências impostas pelos projetos coloniais, alguns elementos teimam em permanecer nessa relação entre homem e animal.

O boi não deixa de ser um elemento de pecúlio como já afirmamos. Como *bem* ele é bastante valorizado. Por conseguinte, não é apenas a posse desse *bem* que dá prestígio, mas também o trabalho com ele, a lida e o cuidado com tão preciosa e cara mercadoria. Na história da pecuária brasileira a condição de vaqueiro é bastante valorizada.

Numa perspectiva heroizante, o vaqueiro foi o maior expoente da cultura sertaneja. Por esse motivo seu cotidiano, seus traços culturais, sua faina, foram tão incessantemente descritos em crônicas, textos poéticos e relatos de viajantes. No universo social do sertão, o vaqueiro ocupa o ápice da pirâmide das relações de trabalho por sua relativa liberdade e perspectiva de acumulação material com a “quartiação”³ do gado. Seus trajes e seu ofício eram alvos de desejo de jovens e velhos trabalhadores do sertão. Motivo de orgulho para aqueles que os possuíam, pois o sertanejo que tinha a sorte de se tornar vaqueiro detinha a possibilidade de obter independência. Tinha o prazer de fazer proezas nas vaquejadas, conquistar fama comoampeador

3 O termo se refere à quarta parte de um dia de trabalho do jornaleiro. Na pecuária havia a perspectiva de acumulação material com a quartiação do gado, ou seja, a cada quatro bezerros que nascem, ele tem direito a um. Segundo Capistrano de Abreu, depois “de quatro ou cinco anos de serviço, começava o vaqueiro a ser pago; de quatro crias cabia-lhe uma; podia assim fundar fazenda por sua conta. (apud ABREU, 1963, p. 148); ver também o verbete “quarta” in Cascudo, 1972.

de gado, tratador de feridas e bicheiras dos animais e conhecedor dos caminhos do sertão.

Apesar dos pesares o vaqueiro é um tipo que não desaparecerá nunca do Ceará.

Vestido airoosamente de estreitas perneiras, espécie de calças de coiro, guarda-peito, gibão e chapéu, tudo feito da melhor e da mais bem curtida pelle de veadado capoeiro (*cervus rufus*), bem pospontado em admiráveis desenhos a linha, por isso que destoa do traje geral, torna-se um tanto curioso, principalmente para aquêlle que nunca visitou o sertão.

No interior se referem inúmeras lendas a respeito da bravura, coragem e agilidade dessa gente.

O vaqueiro faz consistir a sua fortuna no amor a mulher, na amizade extrema ao seu cavallo de campo, a sua viola e ao gado da sua entrega.

A esposa é como as demais, virtuosa e casta, e aí della si o não fôra!

O cavallo é tão hábil e prático no serviço de campear, que basta um leve toque de rédea para compreender a intenção do seu senhôr (MENEZES, 1906, p. 4).

Com sua aura heróica, o vaqueiro dificilmente foi apresentado em outros trajes ou no desempenho de outras atividades que não as de intenso e constante trabalho. Essa imagem faz parte de um século de grandes proprietários, grandes extensões territoriais e, portanto, grandes explorações da natureza e do homem. Época na qual a ideologia do trabalho como atributo de honraria para o homem foi constantemente discursada em assembleias, tribunas, saraus, reuniões de família e jornais do século XIX.

Cunhada em meio a mudanças e renovações político-econômicas, a imagem do vaqueiro, carregada de glórias, destoa da imagem do escravo, do liberto, do agricultor pobre e livre e do cidadão vadio que, em geral, não exerciam atividades que lhes fornecessem estabilidade econômica, ao menos temporária, e não detinham atributos socialmente valorizados no sertão, como um traje e uma montaria. Por isso esse homem encarna o ideal de trabalhador de todos os grandes proprietários do Brasil, presente nos principais textos literários sobre o assunto. Uma imagem de fidelidade, submissão e dedicação incondicionais.

O vaqueiro conhece a fazenda em que trabalha nos seus mínimos detalhes; pois em suas atividades ordinárias é obrigado a percorre-la toda, devassando-lhe as intimidades, os pontos mais recônditos, os caminhos, as picadas, seraras e acidentes do terreno, “malhadouros”, aguadas, brejos e lagoas. (...) Tem olhos de lince, devido o exercício cotidiano do vaquejamento, das buscas pelos matos e cipoais das reses tresmalhadas. Pelas mesmas razões, tem “ouvidos de tuberculoso”, não lhe escapando um só ruído por mais sutil que seja. Conhece inúmeros animais pelo nome e a muitos deles desde quando nasceram (GOULART, 1965, p. 49).

Em textos como os de Bezerra de Menezes, o vaqueiro foi também utilizado como forma de contraposição às imagens minimizadoras e degradantes feitas ao trabalhador nacional pobre e livre, mas ao mesmo tempo reafirmaram um olhar unilateral so-

bre esse homem, deixando de perceber que estava para além dos trajes de couro um mestiço.

O vaqueiro tinha como função principal preservar o patrimônio (bois) do fazendeiro. Assim como o capataz e o capitão-do-mato – ambos, em geral, também mestiços – preservavam, protegiam e recapturavam o patrimônio (escravos) do senhor.

O vaqueiro, assim como o capataz e o capitão-do-mato, era um agente da “domesticação”, responsável por garantir a manutenção e preservação do patrimônio do dono da terra. Por vezes, o vaqueiro poderia ser premiado com a “quartiação” ou, em virtude de sua condição assalariada, poderia iniciar a constituição do seu próprio patrimônio adquirindo espécimes daquele mesmo bem. Situação que não ocorria com o capataz ou capitão-do-mato.

Esses homens, assim como sua condição “genética”, entremeiam a relação entre o senhor e seu patrimônio, entre o africano escravizado e seu senhor, entre o boi e seu dono.

Foi esse culto equivalente, na zona social mais alta, de brancos, e na zona cultural mais adiantada, de negros, do culto do boi: companheiro ou auxiliar do escravo passivo e do negro conformado com seu *status* de servo e, ao mesmo tempo, do brasileiro culturalmente mais atrasado das áreas pastoris, caracterizadas também pelo carinho do homem para com a cabra: a “comadre cabra” do sertanejo mais pobre. O bumba meu boi e o culto de São Jorge, puro ou sob a forma de culto de Ogum, surgem na formação brasileira como opostos ou contrários e, ao mesmo tempo, como expressões dramáticas do mesmo sentimento de identificação do homem com os animais mais próximos de sua condição ou de suas aspirações de elevação de *status*. Cavalo e boi, cabra e mula foram animais que, em nossa formação social, concorreram para aliviar tanto o escravo como o homem livre, mais pobre, dos seus encargos; e o senhor, de sua exclusiva dependência do trabalho, da energia e do leite de escravos (FREYRE, 1998, p. 489).

IV

O bumba representa, porventura, a mais bela noção crítica de nosso fenômeno nacional, tirada inconscientemente pelo povo brasileiro. Unidade de língua, unidade de religião, várias são as razões para designar esse fenômeno absurdo que é a unidade brasileira. Talvez fosse mais razoável indicar a unidade do boi. O boi é realmente o principal elemento unificador do Brasil (ANDRADE, apud LOPEZ, 1972, p. 131-132).

Mário de Andrade tornou-se referência para os diversos estudos do “imaginário coletivo do povo brasileiro”, cuja produção esteve calcada na concepção modernista de busca de “identidade cultural”. Dentre seus vários estudos e pesquisas destaco *Danças dramáticas do Brasil*, no qual se dedicou quase exclusivamente ao tema do “auto” do boi nas danças “folclóricas” do país.

A razão que impulsionou esse estudo, assim como os encaminhamentos teóricos e metodológicos que Mário de Andrade desenvolveu, foi determinada pelo momen-

to singular que viviam os movimentos artísticos e culturais no Brasil. Escrito entre 1934 e 1944 – segunda fase do modernismo –, quando o nacionalismo e a valorização das origens pautavam o repensar da história e da literatura brasileira, o texto produzido por Mário de Andrade deixa entrever uma das preocupações de sua época: a busca de unidade nacional.

A busca de Andrade, assim como de outros pesquisadores do mesmo período, serviu para aguçar, dentro da “cultura nacional”, olhares sobre as diversas manifestações culturais populares. Tais manifestações foram classificadas como “folclore” e, nessa concepção, necessitavam de registros que garantissem sua pureza e permanência nos anais da história.

Muito do que se conheceu das exóticas culturas dos povos das américas na Europa, durante os séculos XVI e XVII, foi fruto da curiosidade sobre as terras da colônia, trazidas a conta-gotas por uma literatura fantástica ou pelas exposições resultantes das incursões de viajantes e missionários “nas possessões” de seus reinos. Misturadas às longas e detalhadas descrições da terra, fauna e flora, as descrições do povo e de seus costumes nos apresentavam com determinados aspectos e detalhes que, mesmo filtrados por estereótipos e preconceitos da época e do autor, serviram de referência para inúmeros estudos posteriores.

No entanto, até finais do século XVIII, as manifestações populares eram consideradas, pela intelectualidade europeia, obra da ignorância e falta de compreensão do povo do complexo mundo das ciências e das artes das elites abastadas. Só no século XIX, estudiosos começaram a se aproximar e valorizar algumas dessas manifestações, como, por exemplo, a poesia, por perceber uma possibilidade de revigorar as artes acadêmicas, em virtude do contraste que apresentavam diante de sua rigidez e seu formalismo. E através das coletâneas dos irmãos Grimm a Europa percebeu que as “fábulas” não apenas continham o interesse e a produção literária do povo mas, principalmente, as chaves que permitiriam o acesso a suas crenças religiosas e concepções de mundo tradicionais. E em finais da primeira metade desse século, o inglês William John Thoms propôs uma definição para essas manifestações que substituiria uma infinidade de expressões pejorativas utilizadas para denominá-las. Surgiu então, em 1846, o vocábulo anglo-saxão *folklore*.

No Brasil, em finais do século XIX e início do XX, em virtude do processo de mudanças sociais que extrapolava o âmbito político e econômico em direção ao cultural, os intelectuais empenharam-se no impedimento ou retardação de sobrepujança da cultura urbana forte e elitizada sobre a cultura rural, fraca e tradicional, que abandonava gradativamente o campo em direção às grandes capitais. Aquém das complexidades internas dessas culturas, os principais representantes das elites intelectuais do país, que entreviram seu perecimento, mapearam e registraram certas criações populares, o que resultou na antecipação do processo por eles avistado. Inscreveram sobre a lápide de “folclore brasileiro” a cultura material de diversas populações (religiosidades, danças, cantos, contos, linguagens e objetos).

Michel de Certeau (1995) classifica o interesse do folclorista como “integração racionalizada”, pois, ao “arrumar” essa cultura popular, ele tende a tolhê-la, prendê-la num museu do passado, furtando-lhe a possibilidade de se exercer no que há de mais complexo e transformador, a dinâmica social.

Apesar da cristalização produzida por esses estudos, seus resultados são importantes fontes de registro histórico. Apresentam elementos da cultura e do homem, tornando-se leitura obrigatória de pesquisadores que queiram compreender não apenas o pensamento da época, mas principalmente detalhes e informações sobre formas anteriores de manifestações que permanecem como parte identificadora da chamada cultura popular. Esses resultados, compostos por fatos e dados recolhidos *in loco*, ao serem utilizados pelo historiador, no cruzamento com outras fontes e documentos, tendo como suporte um arcabouço teórico e metodológico da história social, permitem a desmitificação do “folclore” e a desmobilização dos agentes por ele paralisados.

Ao eleger o boi como o elemento unificador do Brasil, Mário de Andrade iniciou um código importante para pensar alguns aspectos da história e da cultura do “povo” brasileiro. É certo que a localização do autor num determinado *lugar* histórico e social dificultava a possibilidade de dimensionar todo o potencial simbólico desse boi como elemento unificador. No entanto, foi a percepção parcial dessa potência que o moveu em direção à tentativa de explicar o universo simbólico da cultura popular através do que ele denominou “danças dramáticas”.

Para penetrarmos esse universo cultural é imprescindível despirmo-nos das amarras maniqueístas de leitura do mundo. Pois o presente se afigura como o tempo das incertezas. O tempo no qual estamos enlevados por nossas maneiras de vivê-lo e pensá-lo. Todo e qualquer movimento que fazemos em direção a outro tempo terá como baliza essa dada maneira de ver e saber. Necessitamos de profundo e doloroso processo de despimento para conseguir avançar em direção a um futuro que pode demorar ou nunca ocorrer.

Em geral, uma luta interna se trava em cada historiador ou pesquisador ao se comparar com o problema da alteridade. Pois não é o *outro* que descobrimos nesse encontro, mas *nós* mesmos. E, muitas vezes, não nos basta despir nossas concepções; em alguns momentos temos que nos desfazer de nossa própria pele, parte significativa de nós, revestimento gerado no ventre materno de nossas formações. E ainda que esse seja um ato bastante doloroso, percebemos que o precioso órgão, constituído por três camadas protetoras que servem de limite entre nosso corpo e o espaço exterior, contém sob si diversas estruturas compostas, complexas e ainda desconhecidas, que nos mantêm vivos e humanos.

No exato instante desse encontro com o *outro*, vislumbramos duas opções: entendê-lo ou desconsiderá-lo. Invadir seu mundo, excetuando-o – não esquecendo que ele é um conjunto de vários *outros* –, influenciará diretamente as considerações finais que faremos sobre tudo que a ele está ligado.

Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti sintetizou, como um exercício de compreensão, a razão pela qual Mário de Andrade viu no bumba meu boi a “mais exemplar” e a “mais estranha” dança dramática do país. A autora percebeu o nível de importância desse elemento para o autor, ao identificar em sua produção poética, posterior ao estudo em boa parte do território nacional, uma presença marcante do boi como símbolo. E afirmou que o “bumba emerge como elo da cultura popular brasileira com uma dimensão humana universal (...) O bumba meu boi é tema “mítico” por excelência, expressão do primitivo e do ancestral” (CAVALCANTI, 2006, p.67).

Marlyse Meyer (1991), ao tratar da originalidade e complexidade dessa “dança”, lança-se ao desafio de tentar compreender o que concede o caráter “fantástico” desse espetáculo que ela classificou como “grosseiro e rudimentar quanto à trama, mas visual e auditivamente muito belo”. Segundo a autora, esse “aspecto fantástico” da encenação do boi, que apresenta “elementos ligados ao sobrenatural”, não pode ser considerado em sua essência como um desvio do cotidiano. Parece que nesse “espetáculo” o “fantástico” se insere na normalidade, provavelmente, porque seu “público não distingue espetáculo de realidade”.

No que tange ao trabalho de campo – uma tarefa imprescindível de pesquisa – Mário comparou sua atuação, indiretamente, à de um *turista aprendiz*. E expôs, apesar da intenção de apreensão de conhecimento, seu distanciamento pautado na condição de trânsito e passagem do “turista”, daquele que não permanece, que não pertence.

Hãmpatê Ba, no clássico texto “A tradição viva”, traz-nos a experiência etnológica ocidental no continente africano para expor a impossibilidade de compreensão de muitos estudiosos que são “postos na palha” em virtude dessa postura de distanciamento na qual se colocam. Pois assim posicionados em relação ao outro “pensavam ter compreendido completamente determinada realidade quando, sem vivê-la, não poderiam verdadeiramente tê-la conhecido” (HAMPATÊ BA, 1982, p. 194).

É por essa perspectiva que Mário de Andrade ignora ou não consegue perceber as profundas raízes negro-africanas em que estão fincadas as manifestações populares brasileiras. Trazer à luz da intelectualidade brasileira do século XX as “danças dramáticas”, danças que contam o drama do negro escravo e seus descendentes, deixando na escuridão o próprio criador e mantenedor dessa tradição – que são as sociedades e famílias negras do país –, escancara a fragilidade dessas elites. E o fato se torna ainda mais espantoso quando se percebe que, até hoje, nada disso foi questionado ou revisto. E também, quando nos aproximamos da possibilidade de sedimentar e expor essa ferida, que em momento algum desmerece o mérito do grandioso trabalho de coleta de Mário de Andrade, discursos contrários inflamados colocam esse fato na condição de atitude não intencional.

No entanto, é exatamente por respeitar e confiar na capacidade intelectual do pesquisador Mário de Andrade que não podemos aceitar essa justificativa. E se ela, por alguma razão, deve ser levada em consideração só prova que ele era um homem de seu tempo. Porque é justamente nessa falta de intenção, nesse descaso, nesse descuido que

repousam as ideologias que ignoraram e tentam apagar as marcas inconfundíveis da tradição negra em nosso país – seja através de um discurso conciliador e democrático da mestiçagem, da brasilidade, ou através da total invisibilidade.

O germe da Missão Folclórica pode ser detectado em 1928 nos escritos de Mário de Andrade, como assinala Flávia Toni. Surge num artigo do *Diário Nacional*. Ele traz a consciência de que a música popular (no pensamento de Mário de Andrade entenda-se sempre a música folclórica, e não a significação predominante hoje) é preciosa, mas frágil. Por isso faz um apelo para que seja preservada por meio de instrumentos mecânicos (COLI, 2006, p. 127).

A música que Mário de Andrade classificou como folclórica tornou-se em seus estudos frágil e moribunda. Atualmente concebida como popular, ela pode ser relida através de sua permanência e ressignificação constante, que atesta solidez e dinamicidade justificadas apenas em suas bases ancestrais afro-ameríndias.

Imerso em sua condição social e histórica, pautado em teorias de matrizes positivistas, Mário de Andrade delegou a nossa geração um magnífico estudo científico de conhecimento e divulgação da cultura popular brasileira, mas não de compreensão dessa cultura. Concordo com a negação das artes populares como “legítimas formadora dos espíritos de nacionalidades”; no entanto, sabemos que os fatores de onde se originam essa crítica do início do século XX e a nossa do início do XXI são diferentes. Que nação estava sendo formada? Que espírito de nacionalidade podia surgir da ingestão de meio cálice de compreensão? Para Jorge Coli (2006, p. 139)

as culturas populares, seguindo uma *démarche* inventada e instituída pelas diversas sensibilidades românticas do século XIX, adquiririam um papel fundador de “raízes”, que faziam, dos países, seres com legitimidade “natural” e, para além dela, com uma existência quase metafísica.

A cultura popular encontrada e registrada pela Missão Folclórica tornava o Brasil um ente. Mas não era essa a identidade que a nação esperava. Assim como os viajantes e missionários levavam para seus reis, clérigos e leitores provas sobre as profundezas do oceano cheias de feras e monstros visionados pela literatura, confirmando suas crenças e certezas, os missionários do folclore brasileiro no século XX precisavam voltar à terra paulista com registros de uma cultura sobre a qual uma elite branca pudesse estabelecer suas matrizes representativas e embalar sua Nação recém-nascida. No entanto, assim como acontecera nos séculos XV e XVI, esses desbravadores e missionários tiveram suas hipóteses refutadas. E o longo caminho de volta foi um caminho para digerir esse outro mundo desvendado e inventar novos referenciais que não contrariassem tão profundamente as convicções da sua sociedade.

Exploradores trouxeram a degradação moral e os costumes bárbaros, os missionários trouxeram o paganismo e a demonização das culturas, Gilberto Freyre trouxe o mito da “democracia racial”, e Mário de Andrade, o boi como elemento unificador.

Mário de Andrade, bem como seus contemporâneos, encontrava-se num período que ele mesmo classificava como *voluntarista* ou *voluntarioso*, no qual era necessá-

rio “querer ser brasileiro”. Um brasileiro criado por eles, para eles mesmos. A “nação brasileira” é um “ser” mutilado, fruto da união de pai que não se conhece e mãe que não se aceita. Qual é o Brasil de Mário de Andrade? Qual é o negro dos modernistas? É o Brasil de Macunaíma? No projeto, irrealizado, que envia a Capanema, encontra-se a proposta de mapeamento e retorno cíclico às mesmas fontes, para verificar as modificações que ocorreram.

4 *Por commedia dell'arte entende-se a comédia italiana de improviso, que surge na Itália em meados do século XVI e se prolonga até ao século XVIII. A expressão dell'arte traz bem uma das suas principais características. Trata-se de uma comédia representada, não por actores amadores, mas sim por actores profissionais, dotados de um talento particular. Porém seus diálogos tinham larga medida de improviso, pelo que este tipo de arte também é conhecido por commedia all'improviso (comédia de improviso) ou commedia a soggetto (comédia de tema). É também denominada commedia delle maschere (comédia das máscaras), uma vez que este elemento de vestuário era extremamente relevante na composição das personagens, servindo para melhor os ridicularizar e caracterizar. Por fim, uma outra denominação é commedia dei zanni, de zanni (empregados, servos), caracteres importantes em toda trama deste gênero. (Encyclopaedia Britannica do Brasil Publicações Ltda.).*

Há por trás dessa preocupação de rigor no conhecimento, um desejo de pureza, ao evitar contaminações (...). Há aqui um claro sentido de preservação purista – compartilhada por Brailioiu – hoje em dia bastante discutida. No caso de Mário de Andrade, porém, são, em grande parte, as fontes de uma nacionalidade em perigo de contaminação (COLI, 2006, p. 135-136).

Contaminação essa que poderia ser tanto exógena quanto endógena, mas que provocaria mudanças nos referenciais de uma nação – em seus símbolos, suas crenças, sua história, seu povo.

Todas essas elucubrações acerca de perspectiva teórica e metodológica de Mário de Andrade e suas concepções ideológicas ficam mais compreensíveis quando analisamos sua obra intitulada *Danças dramáticas do Brasil*.

V

Uma das manifestações mais características da música popular brasileira são as nossas danças-dramáticas. Nisso o povo brasileiro evoluciona bem sobre as raças que nos originaram.

Mário de Andrade

Os primeiros textos literários de que se tem registro produzidos no Brasil sobre as peripécias de um boi remontam ao século XVIII. E, assim como na festa, seus elementos secundários sofrem modificações de acordo com a região e o tempo histórico em que foram produzidos. No entanto, o boi se manteve como elemento central. Nos textos, observamos recorrência no tema de um boi fugidio e um vaqueiro destemido que o recupera; e nas festas, o tema da morte e ressurreição do boi. Em virtude da complexidade cênica desse espetáculo, sua teatralidade foi comparada por Meyer à *commedia dell'arte*⁴. A atuação dos personagens, segundo a autora, a transporta para uma “época das origens, em que homens, animais, natureza participavam

de um mesmo universo, estavam submetidos aos mesmos perigos, aos mesmos medos e ameaças, derivados dos mesmos mistérios” (MEYER, 1991).

Tornou-se lugar-comum, nos estudos do bumba meu boi, a busca da identificação de sua origem, devido à percepção desse caráter preservativo do elemento central no auto: o boi. Também permanece como lugar-comum o marco de “origem” desse conjunto de manifestações. No capítulo A sobrevivência totêmica: o ciclo do boi, Artur Ramos atribui ao “ciclo do boi” três origens: europeia, ameríndia e africana.

Alguns eruditos, por exemplo, acham que o bumba meu boi seja uma variante do *Monólogo do Vaqueiro*, que Gil Vicente fez representar em Portugal, em 8 de junho de 1502, nos paços do Castelo de d. Maria, para festejar o nascimento do príncipe d. João. Gil Vicente aproveitou-se do motivo mítico do touro, símbolo zodiacal, que festejava o começo do ano solar e o poder fecundante do sol. O *Monólogo do Vaqueiro* foi uma estilização das danças do Aguinaldo, e Gil Vicente quis assim comparar o príncipe recém-nascido ao menino-Deus, transformando a câmara da rainha em presépio (RAMOS, 1954, p. 82).

Já Artur Ramos, em curta descrição do bumba meu boi, lembra a mascarada parisiense do *boeuf-gras*, restabelecida na França por Bonaparte, acrescentando que até o século XVIII o boi fazia sua passeata pelas ruas de Paris, indo o cortejo dançar e cantar às portas das casas, como fazem hoje os nossos ranchos. Afirma, então, que essa prática “é uma sobrevivência geral do paganismo e, como outras sobrevivências, incorporou-se ao catolicismo popular da Europa” (ARAÚJO, 1973).

Consoante com a tese da origem do boi no “auto” dramático de Gil Vicente, apresentado na corte portuguesa por ocasião do nascimento de d. João III, Eduardo Campos (1960, p. 10-11) cita dois “autos” aos quais o brasileiro pode assemelhar-se: o “*Boeuf Gras*” dos franceses e a pantomima taurina chamada ‘La Barroza’, que se realiza na localidade de Ovejar, da província espanhola de Soria”.

O boi animal, símbolo ou artefato pode ser contado e cantado em todo o território nacional sob as mais diversas formas e denominações: boi de axixá, boi de cova, boi da Geralda, boi-santo (nos “autos” que recontam a vida do “Padim Cico”, Ceará), boi misterioso e boi mandigueiro. No cordel, boi tungão ou boi do maioral (o próprio demo), boi vaquim (na Região Sul: assombração alada, boi inteiramente branco e fantasmagórico). Além das narrativas infantis como o boi da cara preta.

De Norte a Sul do país, há várias histórias e romances populares rimados ao som das violas do Sudeste que acompanham o velho caminho das tropas. São as narrativas chorosas do boi barbatão, boi marruá, boi malhado, boi-barroso, boi amarelo, boi amarelinho, boi-pintado, boi de todas as qualidades, sons e cores. Boi sarado, boi do mês de maio, boi pisquim, boi pasquim, boi bizerru, boizinho.

Nessas narrações, em geral, é o animal quem toma a palavra para contar e cantar sua trajetória. Assim, podemos acompanhar como o boi passeia soberano na paisa-

gem e no imaginário, retratado também pelos artistas mais expressivos da “música popular” de cada região.

As festas de boi encontradas em quase todo o país são atribuídas à origem portuguesa, senão de todo europeia. Aproximadas às figuras do boi das tourinhas do Minho, dos touros de Canastra e às touradas cômicas, referência popular das touradas espanholas. Também na França existe o cortejo do *boeuf écu*, executado nos salões e apon-tado constantemente como fonte inspiradora das folias brasileiras. As histórias zoomor-fas ou zoófilas protagonizadas pelo boi são sempre lidas com simpatia, porque, em todas as esferas, ele sempre se revela compreensível e humanizado. Só nos hábitos espanhóis ele foi brutalizado pelas touradas, tornando-se, muitas vezes, criminoso em seu enfrenta-mento com o toureiro. Mas até aí teria seus correspondentes no Brasil, através da vaque-jada, do boi na vara e da farra do boi.

Observamos que as várias versões de festas de boi ou as diversas maneiras de re-presentá-lo culturalmente estavam ligadas à maneira como cada sociedade se relaciona com o próprio animal, sendo necessário, portanto, que outras pesquisas se dediquem ao estudo minucioso da relação de cada povo para compreender as diversidades.

Em *Cultura popular brasileira*, Alceu Maynard Araújo considera que

o bumba meu boi é um bailado popular largamente praticado no Brasil no qual se nota a presença de vários elementos da *arqueocivilização*: animais que fa-lam e dançam, a ressurreição do boi, animal este que para alguns autores é um elemento totêmico.

Segundo o autor, não se pode afirmar com base histórica que seja esse bailado popular genuinamente brasileiro. O boi é tema de bailado universal e em nosso país não se restringe apenas à região da “civilização do couro”, sendo encontrado tanto em áreas de pesca como agrícolas (ARAÚJO, 1973, p. 57).

Ao tratar da natureza e costumes do “Norte”, em *Terra de sol*, Gustavo Barroso (1962, p. 172) faz rápida passagem sobre Os divertimentos (música e dança), em que in-clui o bumba meu boi, apresentando-o como a brincadeira mais tradicional e mais antiga do sertão, fruto de modificações, às vezes bem profundas, de localidade para localidade, embora sempre ridicularizando certos tipos e costumes, enfeixando reminiscências dos velhos cultos de animais, dos dialetos africanos, das crenças católicas no boi e no burri-nho que são José trazia quando, no estábulo humilde da estrada de Belém, Cristo nasceu.

Segundo Oneyda Alvarenga (1982) – musicóloga responsável pela organização e pelas notas do XVIII volume da coleção Obras Completas de Mário de Andrade, dividida em três tomos intitulados *Danças dramáticas do Brasil* –, um dos valores do bumba meu boi é ser fundamentalmente nacional em suas características, nos tipos e costumes que põe em cena, nos textos e nas músicas. Suas velhas origens históricas, no entanto, são atribuídas a Portugal, especialmente à tradição do boi e do burro levados ao presepe por ocasião das festas da natividade.

Os autores também indicam como fontes prováveis do bumba meu boi costumes portugueses já mencionados: as tourinhas do Minho; os touros de Canastra, em que se

lida um touro representado por armação sustentada por um homem; e as touradas cômicas, que no século XVIII ainda existiam no Brasil.

Apesar do esforço empreendido em trazer os principais autores para dialogar sobre a origem do “auto” do boi, não encontramos explicação que desvendasse esse arcano. Certamente é preciso modificar a pergunta e nos aproximar mais para compreender o que há de primordial no bumba, bem como qual é o elemento que provoca a analogia entre essas narrativas orais, escritas, danças, espetáculos e “autos”. Gilberto Freyre, no capítulo A cana e os animais, de *Nordeste*, observa que

Já houve quem enxergasse no bumba meu boi “a sátira dorida do negro e do índio oprimidos contra a prepotência do branco. Talvez haja aí exagero e um pouco de retórica. O que principalmente se sente no grande drama popular do Nordeste – talvez de remota origem banto, segundo a ideia de Artur Ramos sobre as festas populares do boi, mas aqui colorido por influências nitidamente regionais – é a glorificação da figura do boi; sua exaltação; sua apologia (...) A glorificação do boi é que se torna a nota dominante do drama. No bumba meu boi o boi é de fato “a grande figura apoteótica” (...). A figura máscula, dominadora, poderosa e até terrível do drama (FREYRE, 1985, p. 76).

Evidencia-se a necessidade de desfocar nosso olhar do “auto” do boi e concentrá-lo no próprio boi. No animal primordial do auto, no centro de toda a encenação, ou seja, o personagem principal.

Segundo Cavalcanti (2006, p. 67), essa “busca de origens” de Mário de Andrade foi norteada “pela definição formal das danças dramáticas que, como vimos, privilegia música, bailado e dramatização de um tema”. Pautado na análise da forma e não do conteúdo, o autor instituiu lugares estanques e dissociados para origem do bumba meu boi, segregando homem e natureza, cultura e sociedade.

A manutenção de uma estrutura básica, que consiste na morte e ressurreição do boi nos autos, Mário de Andrade atribuiu à “mentalidade do popular”, idêntica à de “culturas primitivas” com relação aos ciclos vitais da natureza. E a “predileção” pelo boi se fundamenta em razões econômicas de uso do animal no povoamento do país. Dessa forma, a escolha do boi como “animal-totem” se justificaria por razões externas – econômicas – e, portanto, frágeis o suficiente para ser conduzidas ao âmbito do mito, do fantástico, do inexplicável. Em estudo sobre Macunaíma, Gilda de Mello e Souza destaca que Mário de Andrade tinha conhecimento de que o boi era “‘o bicho nacional por excelência’ e se encontrava referido de norte a sul do país, tanto nas zonas de pastoreio como nos lugares sem gado”. A unificação da figura do boi em nossa cultura é marcada pela história de um país cuja unidade, assim como em outras nações, foi forjada à revelia de seus povos originários. Um país de grande extensão territorial, delimitado pela exploração do solo, animais e homens. O “boi – ou a dança que o consagra – funcionava como um poderoso elemento ‘unanizador’ dos indivíduos, como uma metáfora da nacionalidade” (SOUZA, 2003, p. 17). Outra nação, sobreposta, que sobrevive nas entrelinhas dos registros e histórias nacionais.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABREU, João Capistrano de. *Capítulos de história holonial, 1500-1800 & Os caminhos antigos e o povoamento do Brasil*, 5 ed., Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1963.
- ALVARENGA, Oneyda. *Música popular brasileira*, 2. ed, São Paulo: Duas Cidades, 1982.
- ANDRADE, Mário de. *Danças dramáticas do Brasil*. 1º Tomo, São Paulo: Livraria Martins Editora, 1959.
- ANDRADE, Mário de. *Missão de pesquisas folclóricas: música tradicional do norte e nordeste*. São Paulo: Sesc-SP/Prefeitura da Cidade de São Paulo/Secretaria Municipal de Cultura/Centro Cultural São Paulo, 2006 [1938].
- ANTONACCI, Maria Antonacci. Tempos e histórias silenciados. In *PUCviva*, ano7, n.28, out.-dez. de 2006, p. 6-11.
- ARAÚJO, Alceu Maynard. *Cultura popular brasileira*. Fotografias do autor, desenhos de Oswaldo Storni, Osny Azevedo, do autor e de outras fontes. São Paulo/Brasília: Melhoramentos/INL, 1973.
- BARRAU, Jacques. Animal. In *Enciclopédia Einaudi*, v. 16 homo-domesticação, cultura material. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1989.
- BARROSO, Gustavo. *Terra de sol: natureza e costumes do Norte*. 6 ed. (comemorativa do cinquentenário), Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1962.
- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. 7. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994 (Obras escolhidas; v.1).
- CABRAL, Pedro Álvares. Cap. XIV. De huma casta de mercadores Guzarates, e dos meus uzos. In CADAMOSTO, Luís de. *Collecção de Notícias para a historia e geografia das nações ultramarinas, que vivem nos dominios portugueses, ou lhes são visinhas, publicada pela Academia Real das Sciencias*. Tomo II. Num. I e II. Lisboa: na typographia da mesma academia 1812.
- CADAMOSTO, Luís de e SINTRA, Pedro. *Viagens*. Lisboa: Academia Portuguesa da História, 1988
- CASCUDO, Luís da Camara. *Dicionário do folclore brasileiro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 3ªed., 1972.
- CAMPOS, Eduardo. *Estudos de folclore cearense*. Fortaleza: Imprensa Universitária do Ceará, 1960.
- CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Tema e Variantes do mito: sobre a morte e a ressurreição do boi. In MANA 12 (1): 69-104, 2006. Disponível em www.scielo.br/pdf/mana/v12n1/a03v12n1.pdf
- CERTEAU, Michel de. A beleza do morto. In _____. *A cultura no plural*. Tradução de Enid Abreu Dobránsky. Campinas: Papirus, 1995.
- COLI, Jorge. O nacional e o outro. In *Textos*. Coletânea - Missão de Pesquisas Folclóricas. Mário de Andrade, 1938. Realização: Serviço Social do Comércio (SESC-SP), Prefeitura da Cidade de São Paulo, Secretaria Municipal de Cultura, Centro Cultural São Paulo, 2006.
- FANON, Frantz. *Pele negra, máscaras brancas*. Salvador: EDUFBA, 2008 [edição francesa original 1952].
- FREYRE, Gilberto. *Nordeste: aspectos da influência da cana sobre a vida e a paisagem do Nordeste do Brasil*. Ilustrações de Lula Cardoso Ayres e M. Bandeira, 5. ed. Rio de Ja-

neiro/Recife: José Olympio/Fundação do Patrimônio Artístico de Pernambuco – Fundarpe, 1985 [1937].

_____. *Sobrados e mucambos: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento urbano*. 10 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998 [1936].

GOULART, José Alípio. *O Brasil do boi e do couro*. v. 1, Rio de Janeiro: Ed. GRD, 1965.

HAMPATÉ BÂ, A. A tradição viva. In KI-ZERBO, Joseph (org.). *História geral da África: I: metodologia e pré-história da África*. São Paulo/Paris: Ática/Unesco, 1982.

LEITE, Sebastião Uchoa. A mentira como linguagem: notas sobre uma personagem de Canetti. *Revista USP – Dossiê Brasil/África*, n. 18, jun.-ago., 1993.

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

MENEZES, Antonio Bezerra de. *O Ceará e os cearenses*. Fac-Símile da edição publicada em 1906. Fortaleza: Fundação Waldemar Alcântara, 2001.

MEYER, Merlyse. *Pirineus, caiçaras... da commedia dell'arte ao bumba meu boi*. 2. ed. ver. e ampl. Campinas: Editora da Unicamp, 1991.

RAMOS, Artur. *O folclore negro do Brasil: demopsicologia e psicanálise*. 2 ed., ilustrada e revisada. Rio de Janeiro: Editora da Casa do Estudante do Brasil, 1954.

RICOEUR, Paul. *O processo metafórico como cognição, imaginação e sentimento*. In SACKS, Sheldons (org.). *Da metáfora*. São Paulo: Educ, 1992.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O tupi e o alaúde: uma interpretação de Macunaíma*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2003.

THOMAS, Keith. *O homem e o mundo natural*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

TRINDADE-SERRA, Ordep J. O touro no Mediterrâneo: reflexões sobre simbolismo e ritual. *Revista USP – Dossiê Brasil/África*, n.18, jun.-ago., 1993.

Viviane Lima de Moraes é doutora e mestra em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e coordenadora do Museu da Memória do Gás.

