Universidade do Estado do Rio de Janeiro

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Weslley Fontenele Frota

Bumba-meu-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí

Rio de Janeiro

2018

Weslley Fontenele Frota

Bumba-meu-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Orientador: Prof. Dr. Mauricio Barros de Castro

Rio de Janeiro

2018

CATALOGAÇÃO NA FONTE
UERJ/REDE SIRIUS/BIBLIOTECA CEHB

F941 Frota, Weslley Fontenele.
Bumba-meu-boi no palco e na festa: teatro e cultura popular no Piauí / Weslley Fontenele Frota. – 2018.
208 f. : il.

Orientador: Mauricio Barros de Castro.
Dissertação (mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Instituto de Artes.

1. Bumba-meu-boi na arte – Teses. 2. Teatro - Piauí – Teses. 3. Cultura popular - Piauí – Teses. I. Castro, Mauricio Barros de, 1973- . . II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 398:792(812.2)

Bibliotecária: Mirna Lindenbaum. CRB7/4916

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial desta dissertação, desde que citada a fonte.

_____ _____

Assinatura Data

Weslley Fontenele Frota

Bumba-meu-boi no palco e na festa: Teatro e Cultura Popular no Piauí

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: Arte e Cultura Contemporânea.

Aprovada em 16 de agosto de 2018.

Banca Examinadora:

_____

Prof. Dr. Mauricio Barros de Castro (Orientador)

Instituto de Artes – UERJ

_____

Prof[a]. Dra. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti

Universidade Federal do Rio de Janeiro

_____

Prof Dr André Luís Gardel Barbosa

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

_____

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima

Instituto de Artes – UERJ

Rio de Janeiro

2018

AGRADECIMENTOS

Os dois anos de realização de minha pesquisa de mestrado foram de momentos bastante prazerosos e de descoberta, mas por vezes de grandes dificuldades, dúvidas e, especialmente, ansiedade. Sou muito grato a Edelson Parnov, por ter compartilhado todos esses momentos comigo, viajando para o Piauí, andando sobre o barro da Ilha Grande de Santa Izabel para me acompanhar em meu trabalho de campo, fazendo sempre bastante café e andando ao meu lado nos momentos em que nem eu mesmo queria minha companhia. Eu não poderia ter mais sorte.

Neto de semianalfabetos, faço parte da primeira geração de minha família a entrar na universidade pública e o primeiro de meu núcleo familiar mais próximo a conseguir fazer um mestrado. Sou muito grato às políticas públicas implementadas pelos governos do Partido dos Trabalhadores, por Lula e Dilma, especialmente o SISU – Sistema de Seleção Unificada, as quais possibilitaram que um jovem nordestino como eu conseguisse ter acesso à universidade pública de qualidade a nível de graduação e pós-graduação.

Agradeço imensamente a Maurício Barros de Castro por ter me orientado ao longo desses dois anos com tranquilidade e leveza, características difíceis de encontrar em nosso ambiente acadêmico.

Agradeço a Luisa Fontenele, minha mãe, que me recebeu em janeiro/2017 e em abril/2017 tentando propiciar um ambiente com tranquilidade para que eu conseguisse realizar meu trabalho de campo.

Sou grato aos professores que contribuíram com meu trabalho de pesquisa participando de minha banca de qualificação em 2017: André Gardel, que me acompanha desde a Graduação em Licenciatura em Teatro; Felipe Ferreira; e Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, que mesmo sem me conhecer aceitou o convite para participar de minha banca e cujos contatos posteriores que mantivemos foram de enorme importância para a finalização de minha dissertação. Agradeço também a Ricardo Gomes Lima, cujo encontro principado no âmbito da disciplina eletiva sobre os Museus de Cultura Popular, em 2017, levou à participação do professor em minha banca de defesa.

Agradeço a todos os amigos que me acompanharam bem de perto ao longo dos últimos dois anos, me ouvindo, dando ideias, e sugerindo novos caminhos, especialmente: Beatriz Magno, Danny Liberato, Francisco Nascimento e Italo Moriconi.

Agradeço a todos os entrevistados por terem me recebido em suas próprias casas e despender horas compartilhando comigo suas experiências sobre o teatro piauiense ou sobre suas “brincadeiras” com o Bumba-meu-boi: Ací Campelo, Acrísio, Aline, Cafuringa, João Rodrigues, Lorena Campelo e Lucia Aguiar. Faço um agradecimento especial a Douglas Bruno, o pajé do *Novo Fazendinha,* que foi indispensável em realizar minha aproximação com o grupo.

Sou grato a Benjamim Santos por ter compartilhado comigo seu livro inédito *Veredas da meia lua* (2005) sobre o Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí, o qual contribuiu profundamente com as conclusões de minha pesquisa.

Agradeço a Douglas Bruno, Lienny Oliveira e Lucia Aguiar por terem disponibilizado os DVDs com as gravações das apresentações de seus grupos, material essencial para a realização desta pesquisa.

Por fim, agradeço à CAPES - Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior pela possibilidade de cursar com bolsa o Mestrado em Artes junto ao PPGARTES – Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.

explorar
SOLTO DAS AMARRAS
da terra-terrinha [...]
1 – quanto eu digo explorar o mundo q seria? – a meu ver o q deva ser é q eu estaria cogitando da possibilidade especial quanto à atividade-comportamento individual na qual postos de lado todos os hang-ups q nos ligam ao ambiente-terra imediato onde “crescemos” e o convívio compulsório q daí advém (família, etc.) e nos lançamos on our own numa condição de explorar (nem q por um instante) [...]

Hélio Oiticica

RESUMO

FROTA, Weslley Fontenele. *Bumba-meu-boi no palco e na festa:* teatro e cultura popular no Piauí. 2018. 208 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

A dissertação parte da ideia do poeta Torquato Neto (1968) de que a cultura popular pode ser incorporada em trabalhos artísticos de diferentes maneiras. A partir dessa questão, analisamos distintas práticas ligadas ao Bumba-meu-boi, tanto pela perspectiva de produções teatrais quanto de grupos de cultura popular. A pesquisa busca refletir sobre as diferentes formas de entender o popular por meio de dois eixos que se complementam: (1) compreender como personagens e narrativas populares são repetidamente trabalhadas ao longo da produção teatral do Piauí e perceber como tais incorporações da cultura popular pelo teatro se dão de formas bastante diversas. Para tal, analisamos dois espetáculos do estado: O Boi Nacioná (1975), de Gomes Campos e Berra Boi (2016), de Raízes do Nordeste; (2) compreender como os artistas que participam do Bumba-meu-boi em Parnaíba, Piauí (especialmente os vinculados ao grupo Novo Fazendinha) percebem as renovações estéticas promovidas pelos grupos e apresentadas no âmbito do São João da Parnaíba.

Palavras-chave: Cultura Popular. Bumba-meu-boi. Teatro piauiense. Intercâmbios.

ABSTRACT

FROTA, Weslley Fontenele. *Bumba-meu-boi on stage and at the party:* theater and popular culture in Piauí. 2018. 208 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018.

The dissertation starts from the idea of the poet Torquato Neto (1968) that popular culture can be incorporated into artistic works in different ways. From this issue, we analyzed different practices related to Bumba-meu-boi, from the perspective of theatrical productions as popular culture groups. The research seeks to reflect on the different ways of understanding the popular through two axes that complement each other: (1) understand how characters and popular narratives are repeatedly worked over the theatrical production of Piauí and understand how such incorporation of popular culture in the theater are given quite different ways. For that, we analyze two spectacles of the state: *O Boi Nacioná* (1975), by Gomes Campos and Berra Boi (2016), by *Raízes do Nordeste.* 2) understand how the artists who participate in Bumba-meu-boi in Parnaíba, Piauí (especially those linked to the *Novo Fazendinha* group) perceive the aesthetic renewals promoted by the groups and presented in the context of *São João da Parnaíba*.

Keywords: Popular Culture. Bumba-meu-boi. Theater of Piauí. Exchanges.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Imagem de Ací Campelo com o pesquisador. 34
Figura 2 – Personagem Catirina interpretado por Robson. 51
Figura 3 – Cafuringa após entrevista na quadra de sua Escola de Samba, a *Império do Cais.*....60
Figura 4 – Imagem coletada junto ao Google Mapas daqueles que são considerados os três celeiros do Bumba-meu-boi de Parnaíba. 62
Figura 5 – Lucia Aguiar 66
Figura 6 – Imagem de João Rodrigues e fotografia tirada nos anos 1980 na Ilha em que também estão seu filho Canário e um proprietário de grupo de boi. 68
Figura 7 – *Quadrilhódromo*. 86
Figura 8 – Cena da morte do boi na apresentação de 2016 do grupo *Flor do Lírio*....101
Figura 9 – Cena do grupo *Flor do Lírio* dançando a toada em homenagem a Roberto Carlos. 102
Figura 10 – Carnaubais cantados por Rodrigues (2017) podem ser vistos ao fundo. À esquerda, a estrada. À direita, Edelson Parnov atravessando-a à minha frente. 104
Figura 11 – Quadro da apresentação de 2016 do *Novo Fazendinha* no momento em que pajé e sua tribo de índios e índias tentam reviver o boi. 105
Figura 12 – Bois do Grupo *Brilho da Ilha* de Parnaíba. À esquerda, imagem capturada das redes sociais do grupo; à direita, fotografia do pesquisador. 111
Figura 13 – Fachada da Escola de Samba *Império do Cais* do entrevistado Cafuringa. 113
Figura 14 – Aline manipulando o boi mole do grupo *Novo Fazendinha*. 114

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 10

1 **O BUMBA-MEU-BOI EM CENA: INTERCÂMBIOS ENTRE TEATRO E CULTURA POPULAR NO PIAUÍ** 20

1.1 **Bumba-meu-boi e Teatro: diferentes perspectivas de aproximação** 21

1.2 **Teatralizando o bumba-meu-boi** 30

1.3 ***O Boi Nacioná* (1975), de Gomes Gampos** 39

1.4 ***Berra Boi* (2016), de R*aízes do Nordeste*** 45

2 ***"NÃO SOMOS CONTRA OS BOIS ESTILIZADOS": O SÃO JOÃO DA PARNAÍBA* E O ESTADO** 55

2.1 **A cidade, sua história e seus bois** 55

2.2 **Grupo N*ovo Fazendinha*: seu bairro, seus artistas e seu boi rival** 64

2.3 **O Estado e o concurso de bois do *São João da Parnaíba*** 70

3 **RENOVAÇÕES ESTÉTICAS DO BUMBA-MEU-BOI DE PARNAÍBA, PIAUÍ** 81

3.1 **Da rua para a arena: o *quadrilhódromo*** 81

3.2 **O bumba-meu-boi e seus novos temas** 91

3.3 ***"O menino trouxe um vídeo de lá de Parintins":* o bumba-meu-boi e outras festas** 108

CONCLUSÃO 116

REFERÊNCIAS 119

ANEXO A - Fotografias 119

ANEXO B - Entrevistas 134

INTRODUÇÃO

No caso da presente pesquisa, sem dúvidas, sua realização está intensamente relacionada com o vínculo que possuo com o objeto estudado, tendo em vista o fato de ser piauiense e de desde cedo muito ver e ouvir sobre o Bumba-meu-boi. Certo olhar tradicionalista na leitura dos elementos populares foi algo que sobremaneira me marcou desde cedo e que aqui pode ser visto de forma positiva como impulso para a escrita deste trabalho. Portanto, minha inserção histórica está intimamente ligada aos temas que serão aqui discutidos.

O Bumba-meu-boi é considerado como a “principal manifestação folclórica do Piauí”, segundo pesquisa da *Revista Revestrés,* feita no estado, em 2015 (HOLANDA, FELIZARDO; PEDROSA, 2015).

A cidade de Parnaíba, Piauí, conta com aproximadamente quinze grupos adultos de Bumba-meu-boi, forma de arte frequentemente identificada com adjetivos como genuína e autêntica do estado. Essa identificação automática do ser piauiense com imagens ligadas ao que seria uma simbologia do sertão muitas vezes deixa de lado tudo aquilo que extrapola o suposto autêntico e genuíno. Não construo esse trabalho de forma auto-referente, sendo este o único momento em que exponho as questões da pesquisa em cotejo com minhas questões pessoais, ainda que estas tenham sido molas propulsoras para a escrita deste trabalho.

Quando residia em Parnaíba, até 2012, costumava ir ao *quadrilhódromo* para assistir às apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi e quadrilha, de que participei algumas vezes na escola e em meu bairro. Ainda hoje quando retorno do Rio de Janeiro para o município piauiense vou com frequência ao *quadrilhódromo,* que além de arena para as apresentações juninas é um dos principais espaços de sociabilidade para os jovens parnaibanos. Paradoxalmente, sempre tive grande resistência ao *São João da Parnaíba* e às competições do Concurso de Bois, justamente por certa obrigatoriedade em ter que gostar de tais manifestações e de ter que me sentir por elas representado. Muito tempo depois, pareceu-me importante buscar esboçar outras formas de pensar a atividade dos grupos de Bumba-meu-boi que partissem da percepção de seus processos como dinâmicos, em constante modificação estética, em diálogo com outras festas populares e em troca com outras esferas artísticas, como o Teatro. Esse interesse na relação do Bumba-meu-boi com

o Teatro se deve muito, evidentemente, à minha formação em Teatro pela UNIRIO – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

Em 2015, foi finalmente divulgada a entrevista que o poeta piauiense Torquato Neto deu ao radialista gaúcho Vanderlei Malta da Cunha no IV Festival da Música Brasileira da Record, em São Paulo, em 1968. Quando ouvi pela primeira vez a voz do poeta fiquei bastante afetado pela seguinte frase: “Não estamos mais folclorizando o folclore, só isso”[1]. Além da entrevista, as canções tropicalistas de Torquato Neto acabaram também se apresentando como uma inspiração na tentativa de uma aproximação com o campo da cultura popular, que como vista por Torquato passou a me interessar profundamente. Entendi que o Bumba-meu-boi pode ser visto tanto como "a mais exemplar, original e estranha de nossas danças" por Mário de Andrade (1982), como também colocado no meio do som de guitarras elétricas, como no verso “ê, bumba-yê-yê-boi” da canção *Geléia Geral* (1968) de Torquato Neto, não se tratando da proposição de hierarquias entre diferentes leituras e momentos da produção cultural brasileira.

É importante entender também que a cultura popular não possui uma essência tradicionalista ou conservadora. Essas possibilidades de reelaborações do popular me motivaram a fazer a seguinte pergunta: Quais as diferentes formas de interpretar e de incorporar em trabalhos artísticos a cultura popular? Evidentemente, esta discussão não poderia ser realizada assim em abstrato, de modo que trabalhei com o Bumba-meu-boi da cidade de Parnaíba, Piauí, apresentando sobre ele diferentes pontos de vista e distintas concepções de criação, focando no processo criativo do grupo *Novo Fazendinha*, cuja apresentação segue no segundo capítulo.

George Marcus (1995) em *Ethnography in/of the world system: The emergence of Multi-Sited Ethnography* discute a etnografia que se move do convencional campo único para múltiplos campos de observação e de participação. Marcus aponta isso como uma saída metodológica para escritas etnográficas no contexto de trabalhos interdisciplinares envolvendo discussões sobre arte e cultura. Tendo como proposta metodológica campos multilocalizados como sugerido por Marcus (1995), apresento neste trabalho os já referidos diferentes usos e distintas formas de entendimento do Bumba-meu-boi a partir de dois eixos que dialogam e se

[1] NETO. Disponível em: < https://www.youtube.com/watch?v=yTdCid6sQz0 >. Acesso em: 20 de fevereiro de 2017.

complementam: (1) a incorporação de temas, estruturas narrativas e personagens do Bumba-meu-boi pela produção teatral piauiense, tendo como recorte dois espetáculos de diferentes contextos da criação artística do estado, os quais dão a ver as diferenças nesse processo de aproximação entre o teatro e a cultura popular: *O boi nacioná* (1975), de Gomes Campos e *Berra Boi (*2016), de *Raízes do Nordeste,* discussão apresentada no primeiro capítulo*.* (2) O processo de renovação estética dos grupos adultos de Bumba-meu-boi no âmbito do Concurso de Bois do *São João da Parnaíba* e como esses grupos incorporam novas técnicas e possibilidades inventivas a partir da atenção de seus integrantes a outras importantes festas, como o Carnaval carioca e o Boi-Bumbá de Parintins, questões que serão discutidas no segundo e terceiro capítulo deste trabalho.

Estes dois eixos se complementam, pois permitem a partir de duas peças de teatro perceber algumas incorporações da cultura popular pelo teatro, apontando visões do campo da Arte sobre o popular, as quais não são heteróclitas apenas nas perspectivas do Teatro, mas que nas criações das próprias camadas populares encontram suas distâncias e dissonâncias.

O *São João da Parnaíba* sofreu grandes alterações com a mudança da gestão política da cidade após as últimas eleições de âmbito municipal. A nova gestão de cultura do município decidiu que a programação das festas juninas seria em 2017 distribuída pelos vários bairros da cidade, ao contrário da importância maior que se dava ao Concurso de Bois e de Quadrilhas da Praça Mandu Ladino, mais conhecida como *quadrilhódromo.* Essa mudança feita de forma unilateral provocou a insatisfação de diversos segmentos da cultura popular do município, que não concordavam com o festival não ser mais a atividade principal do evento. Diante disso, muitos grupos de Bumba-meu-boi da cidade, incluindo o grupo *Novo Fazendinha,* acabaram decidindo boicotar o Concurso de Bois e não se apresentar *no XVII São João da Parnaíba.*

Todas essas questões só se tornaram de meu conhecimento após já estar com a programação da pesquisa organizada para realizar etnografia das primeiras semanas de ensaio do *Novo Fazendinha*, como o segundo eixo de meu estudo. Como seguir uma pesquisa diante de tal mudança? Quais adaptações de técnicas e metodologias devem e precisam ser adotadas a partir das intempestividades que o

campo oferece? Diante de tal fato, esse trabalho foi modificado drasticamente, ampliando-se o segundo eixo de uma etnografia do *Novo Fazendinha* para: (1) uma etnografia dessa tensão entre boicotar ou não boicotar o *XVII São João da Parnaíba*, apresentando quais seriam justamente as renovações estéticas que levaram a mudança tão drástica no formato das festas juninas. (2) Análise das entrevistas realizadas com alguns dos principais artistas populares responsáveis pela concretização do *São João da Parnaíba* há muitos anos, apontando convergências e oposições nas conclusões dos entrevistados.

Realizei trabalho de campo em Parnaíba duas vezes, a primeira em janeiro/2017 e a segunda em abril/2017, visitando os artistas populares, suas sedes e conversando bastante. As entrevistas produzidas são também fontes primordiais para as conclusões apresentadas nesta pesquisa, cujos artistas entrevistados elenco a seguir: Ací Campelo, importante dramaturgo, diretor e organizador de uma historiografia do teatro piauiense; José do Nascimento Ferreira, conhecido como Cafuringa, artesão que participa tanto do Carnaval quanto do Bumba-meu-boi em Parnaíba e é responsável pela fabricação dos bois de praticamente todos os grupos da cidade; João Rodrigues, brincante de aproximadamente 85 anos, ex-amo do *Novo Fazendinha* e um dos brincantes mais antigos da cidade; Lucia Aguiar, única mulher presidente de grupo de Bumba-meu-boi em Parnaíba, chefia o *Brilho da Ilha,* grupo rival do *Novo Fazendinha*; e Aline, que participa da comissão de organização do *Novo Fazendinha* e projeta todos os anos o novo couro que vestirá o boi do grupo.

Uma referência que se destaca na pesquisa é Benjamim Santos, dramaturgo e diretor teatral parnaibano que atuou no Rio de Janeiro nos anos 1970, participando da notável geração que reformulou o teatro infantil, ao lado de Ilo Krugli, Sylvia Orthof e Bia Bedran. Santos foi também Secretário de Cultura de Parnaíba no começo dos anos 2000. Seus relatos e memórias de seu trabalho como gestor da cultura da cidade estão no livro ainda inédito *Veredas da meia-lua* (2005), que foi muito gentilmente disponibilizado pelo autor, e que foi bastante importante para a escrita da presente pesquisa, de modo que muitas de suas observações são ratificadas ou desdobradas em vários momentos ao longo desta dissertação. A obra trata das reflexões de Santos desde a proximidade com o Bumba-meu-boi na infância até seu trabalho como gestor. O jornal cultural *O Bembém,* editado pelo

dramaturgo parnaibano, também foi uma importante fonte, uma vez que em diversas edições o periódico traz notícias, entrevistas, e até questionários sobre o Bumba-meu-boi de Parnaíba.

O documentário *Os bois de minha terra* (2016) de Joaquim Lopes Saraiva, composto por entrevistas com os presidentes dos principais grupos da cidade, também apresentou importantes reflexões para a realização de meu trabalho. Os DVDs com as gravações das apresentações que serão analisadas no terceiro capítulo são também material essencial para a realização desta pesquisa no sentido de analisar as narrativas das apresentações dos grupos, suas toadas e temas. Neste sentido, busco articular além do trabalho de campo, entrevistas, jornais e demais possibilidades de fontes sobre a atividade do Bumba-meu-boi em Parnaíba.

No primeiro capítulo apresento algumas diferentes perspectivas de aproximação entre os campos do teatro e da cultura popular. Discuto alguns dos autores que trataram dessa relação e todos eles com suas distintas perspectivas aproximando o teatro das *danças dramáticas brasileiras* nos termos de Mário de Andrade em *Danças Dramáticas do Brasil* (1982). Folcloristas, antropólogos, historiadores, diretores teatrais e dramaturgos. Percepções que vão de encontro ao contexto histórico e aos métodos das disciplinas a partir das quais discorrem.

Trata-se de buscar entender como foi sendo formada uma perspectiva que vê o Bumba-meu-boi como possuidor de elementos estéticos que o aproximariam do teatro, apresentando uma discussão que envolve os seguintes questionamentos: o que o Bumba-meu-boi teria de teatral? O que é o teatral para cada um dos autores com os quais estamos dialogando? Partindo de autores tão diversos como Mário de Andrade, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, Edson Carneiro, Marlyse Meyer, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Tácito Borralho e Ací Campelo, perceberemos (1) como o Bumba-meu-boi é comparado a tipos teatrais muito diversos e (2) como aspectos muito distintos do Bumba-meu-boi são utilizados pelos autores mencionados para compará-lo com o teatro.

Discuto como o teatro produzido no Piauí vem incorporando em sua trajetória manifestações populares, como o Bumba-meu-boi, dentre outras. São espetáculos teatrais de importantes artistas do estado, como: *O boi nacioná* (1975), de Gomes Campos; *O fado e a sina de Mateus e Catirina* (1979), de Benjamim Santos; *Nas*

pegadas do meu bumba (1984), de Ací Campelo; *Somos Todos Catirina* (2016), do *Coletivo Cabaça* e *Berra Boi,* da companhia *Raízes do Nordeste* (2016). Essas peças teatrais de diferentes maneiras incorporam o popular como referência.

Apresento ainda dois espetáculos teatrais de diferentes cidades e períodos da produção teatral piauiense que possibilitam a percepção de alguns olhares do teatro em relação à cultura popular, como também o entendimento de diferentes formas de criação teatral a partir da incorporação de personagens e de narrativas populares, que nos casos estudados são do Bumba-meu-boi: *O boi nacioná* (1975*)*, de Gomes Campos, e *Berra Boi,* do *Grupo Raízes do Nordeste* (2016). A companhia parnaibana é formada praticamente apenas por mulheres. Na peça, personagens ditos masculinos da narrativa do Bumba-meu-boi, nunca ou quase nunca interpretados por mulheres são, no espetáculo, por elas representados: por exemplo, amo, catrevagem[2], cantor de toada, dentre outros. Portanto, foram selecionadas duas peças teatrais de um importante diretor teatral da capital Teresina dos anos 1970 e outra de quarenta anos depois de um grupo da cidade de Parnaíba, que possui notável atividade nesse município.

Os intercâmbios entre teatro e cultura popular no Piauí se dão basicamente dentro de dois processos simultâneos: proposição de múltiplas releituras e variações de aspectos tradicionais do Bumba-meu-boi em peças de teatro e o interesse pela legitimação da categoria *teatro piauiense* a partir da incorporação das culturas populares em tais espetáculos.

No segundo capítulo faço uma apresentação na cidade de Parnaíba em diálogo com a sua história e seus diversos grupos de Bumba-meu-boi. A importância do gado para a economia no Piauí Colonial e a colonização do estado ter se dado, de acordo com Mott (2010), do interior para o litoral e não o contrário, como no caso dos outros estados nordestinos, são elementos de primeira importância para entender o desenvolvimento do estado. Esses aspectos são ainda presentes nos discursos de boa parte dos piauienses e são retomados até hoje como estratégia de pertencimento.

[2] Personagens cômicos, tanto humanos quanto fantásticos: Pai Francisco, Catirina, Doutor Cazumbá, Folharal e Burrinha.

A importância do boi para a economia naquele contexto é retomada por meio de práticas artísticas que partem de referências ligadas ao que seria a cultura do boi. Os paradigmas quanto ao surgimento e continuidade da atividade dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba estão muito ligados a eventos e a nomes específicos da historia da colonização da cidade. Analisar os discursos sobre a formação do Bumba-meu-boi em território piauiense contribui para os entendimentos não apenas sobre sua gênese, mas nos ajuda a entender as concepções que os artistas populares têm sobre o Bumba-meu-boi.

As observações realizadas sobre o Bumba-meu-boi partem na maioria das vezes do trabalho de campo junto aos integrantes do grupo *Novo Fazendinha* e das entrevistas realizadas com eles. Por esse motivo, apresento a Ilha Grande de Santa Izabel, localidade de Parnaíba onde está situado o grupo, a qual é considerada por Santos (2005) um dos “três berços”, um dos “três celeiros” do Bumba-meu-boi da cidade. O *Novo Fazendinha* foi escolhido por ter sido o grupo que contribuiu com o processo de criação do espetáculo *Berra Boi*, pela abertura dos seus integrantes e dirigentes para a minha pesquisa e por ser um dos grupos que mais se destaca nos concursos do *São João da Parnaíba.* Deste modo, apresento uma breve historiografia do grupo, formado por uma família de cinco irmãos, conhecidos na Ilha pelo apelido Pirão e que vivem em cinco casas vizinhas.

Por fim, discuto como o Estado atua de forma bastante direta por meio de suas ações e Regulamentos na criação dos grupos para o Concurso de Bois do *São João da Parnaíba,* direcionando alguns aspectos do processo artístico dos grupos. Tais intervenções, no entanto, foram muito mais intensas para o *XVII São João da Parnaíba* no sentido de promover modificações em seu formato, as quais geraram profundas insatisfações na maioria dos artistas populares. O *São João da Parnaíba* nos últimos dez anos ganhou uma grande arena para receber apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi, os donos dos grupos voltaram sua atenção para outros contextos de produção cultural como o carnaval carioca e o Boi-Bumbá de Parintins, novos temas a cada ano passam a ser encenados e a as mulheres adentraram o universo do Bumba-meu-boi, antes apenas ocupado por homens. Esses elementos são as principais modificações pelas quais passa o Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí, e defendo que são elas que provocaram o interesse da nova gestão municipal de buscar que o *São João da Parnaíba* fosse “como era antes” (PARNAÍBA, 2017).

Neste capítulo articulo como algumas mudanças estéticas incomodam um tradicionalismo institucionalizado que deseja a retomada de um formato anterior.

No terceiro capítulo apresento as principais modificações estéticas dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba a partir dos seguintes tópicos: da rua para a arena, novos temas sendo apresentados a cada ano (como homenagens a Roberto Carlos) e a influência do carnaval carioca e do Boi-bumbá de Parintins. Partindo do trabalho de campo realizado nos meses de janeiro e abril de 2017, em Parnaíba, e das entrevistas realizadas, apresentarei diferentes visões sobre os temas discutidos tendo como base os tópicos listados acima.

Discuto como as apresentações dos grupos no *São João da Parnaíba* em um espaço cênico grandioso como o *quadrilhódromo* afetou estruturalmente o Bumba-meu-boi em seus variados elementos. A criação de um *quadrilhódromo* configura-se como um catalisador das renovações estéticas do Bumba-meu-boi, com seus atuais batalhões de quase duzentas pessoas, com uma nova relação espacial entre artistas e público, e com a apresentação anual de novos temas que acabam se aproximando de uma lógica carnavalesca em apresentações muito mais curtas do que as narradas por Rodrigues (2017), as quais avançavam madrugada adentro. As apresentações do Concurso de Bois do *São João da Parnaíba* não podem ter mais de 30 minutos, com o risco de perda de pontuação no caso de atrasos, de acordo com o *Regulamento* do Concurso de Bois. As apresentações diminuíram de tamanho para que pudessem se encaixar no formato do *São João da Parnaíba.*

Apresento a importância e a centralidade conferida pelos diversos artistas do Bumba-meu-boi aos novos temas apresentados todos os anos pelos grupos no Concurso de Bois. O tema é o assunto que o grupo escolhe para “defender”, em termos dos próprios artistas, no *quadrilhódromo* a cada ano, o qual se refere muitas vezes a elementos da história, da geografia ou a importantes personalidades do litoral piauiense. Cafuringa (2017) afirma que a toada do tema é a canção que conta a história que o boi veio defender na arena, ou seja, corresponderia ao ponto alto do que o grupo se propôs a desenvolver. Alguns dos temas já defendidos pelos diversos grupos de Bumba-meu-boi que me foram relatados são: cera da carnaúba, mandacaru, os antigos trens de Parnaíba, Roberto Carlos, Ayrton Senna, Doutor

Hélio (falecido dono do antigo boi *Lírio do Campo),* a natureza, paz e amor, sentimento verdadeiro.

Comento quatro apresentações de três diferentes grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba a fim de discutir suas toadas e temas*: Flor do Lírio* (2015 e 2016), *Novo Fazendinha* (2016) e *Brilho da Ilha* (2017). Essa escolha é motivada pelo fato desses três grupos já terem sido campeões do *São João da Parnaíba,* o que demonstra uma legitimação de suas práticas pelos jurados do Concurso de Bois, e também por ter tido a oportunidade de conversar com integrantes dos três grupos, cujo diálogo mais profundo foi, como já dito, com os membros do *Novo Fazendinha.*

Mostro, por fim, como acontece em Parnaíba uma movimentação de artistas que atuam tanto na preparação dos grupos de Bumba-meu-boi quanto das Escolas de Samba para o carnaval da cidade e como essa participação faz com que alguns elementos da estética do carnaval sejam transmitidos ao processo de criação dos grupos de boi. A atenção de alguns artistas do Bumba-meu-boi está voltada para o carnaval (parnaibano e carioca) e também para o Boi-Bumbá de Parintins, o que vem ocasionando interessantes mudanças estéticas no boi parnaibano. Vários entrevistados mencionaram a importância que os bois *Caprichoso* e *Garantido* de Parintins, assim como as Escolas de Samba do Carnaval carioca, desempenham em seu processo de criação. Cafuringa, por exemplo, desenvolveu um processo de remodelagem dos bois, refazendo a cabeça, o chifre e outras partes. O artista disse que esse processo de adaptação de suas criações se deu em grande parte pela observação de apresentações do Boi-Bumbá de Parintins e pela tentativa de adaptar alguns dos recursos percebidos na fabricação dos bois para os grupos de Parnaíba.

Coloco como anexos algumas imagens da sede do grupo *Novo Fazendinha* que tornam possível perceber o espaço de criação do grupo que é tão comentado neste trabalho de pesquisa. Mostro também as imagens dos belos projetos artísticos desenvolvidos por Aline para o couro do boi *Novo Fazendinha* durante todos os anos de sua atividade*,* projetos estes introduzidos e discutidos no terceiro capítulo citado acima. As entrevistas articuladas ao longo de toda a dissertação seguem em totalidade transcritas ao fim do trabalho, de modo que outras leituras acerca dos artistas populares se tornam possíveis para interessados nos temas em discussão.

Marcus (1995) invoca a bela imagem do “etnógrafo-ativista” (p. 113), que ao renegociar identidades a partir do trabalho em múltiplos campos gera uma sensação de fazer mais que etnografia, uma vez que colabora com vários espaços de modo que o estar em um determinado lugar afeta e desloca os campos posteriores. Ainda segundo o autor, as etnografias podem ser percebidas como o movimento de busca, em diferentes cenários, de um fenômeno cultural complexo que se liga a uma identidade, a qual acaba sendo contingente e maleável no momento em que é focalizada (p. 106). Focalizar o Bumba-meu-boi, seja pela multiplicidade de suas incorporações pelo teatro feito no Piauí ou pelas renovações estéticas propostas por um grupo como o *Novo Fazendinha* no contexto da grande festa que é o *São João da Parnaíba* é, como coloca Torquato Neto (1968), perceber as múltiplas possibilidades de leitura e de criação a partir da cultura popular. Desta forma, espero contribuir com o debate no campo da cultura popular e da produção artística piauiense.

1 O BUMBA-MEU-BOI EM CENA: INTERCÂMBIOS ENTRE TEATRO E CULTURA POPULAR NO PIAUÍ

As aproximações entre os campos do Teatro e da Cultura Popular não caracterizam um debate exatamente novo, especialmente no que se refere àquelas manifestações culturais definidas por Mário de Andrade como *danças dramáticas* nos tomos de *Danças Dramáticas do Brasil* (1982). Diferentes autores trataram dessa relação: folcloristas, antropólogos, historiadores, diretores teatrais e dramaturgos. Todos eles com diferentes perspectivas aproximando o Teatro das *danças dramáticas* brasileiras. As diferentes interpretações sobre o tema dialogam com o contexto histórico em que os autores escreveram, como também com os métodos e técnicas das disciplinas a partir da qual discorrem (Antropologia, Teatro, Literatura, História).

No presente capítulo o meu interesse principal não é interpretar o Bumba-meu-boi pelo que ele teria de semelhante esteticamente com o Teatro, por exemplo, a sua visualidade ou as narrativas comumente apresentadas. O objetivo consiste em apresentar dois espetáculos teatrais produzidos em diferentes cidades do estado do Piauí (Parnaíba e Teresina), apontando as motivações, as semelhanças e as diferenças nesses distintos usos da cultura popular por peças de teatro a partir da relação de seus criadores com o Bumba-meu-boi. Essas duas peças foram selecionadas por terem sido criadas por importantes artistas piauienses, por corresponderem a obras de diferentes cidades do estado e a momentos distintos do processo de criação do teatro piauiense. Tais distinções muito nos interessam. Antes de chegar ao cerne desta questão, faz-se necessário perceber como foi sendo estruturado um entendimento que vê o Bumba-meu-boi como possuidor de elementos estéticos, narrativos e simbólicos que o aproximariam do Teatro.

Reitero que são dois momentos diferentes. Um no sentido de perceber peças de teatro que foram concebidas por seus diretores e dramaturgos a partir da incorporação de personagens, visualidades e temas ligados ao Bumba-meu-boi. Outro que trata de analisar como foi sendo formado um entendimento que vê o Bumba-meu-boi como possuidor de elementos estéticos que o aproximariam do teatro, apresentando uma discussão que envolve os seguintes questionamentos: o

que o Bumba-meu-boi teria de teatral? O que é o teatral para cada um dos autores com os quais estamos dialogando? Partindo de autores tão diversos como Mário de Andrade, Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti, Edson Carneiro, Marlyse Meyer, Maria Isaura Pereira de Queiroz, Tácito Borralho e Ací Campelo, perceberemos (1) como o Bumba-meu-boi é comparado a tipos teatrais muito diversos e (2) como aspectos muito distintos do Bumba-meu-boi são utilizados pelos autores mencionados para compará-lo com o teatro. Este ponto será discutido nesse momento.

1.1 **Bumba-meu-boi e teatro: diferentes perspectivas de aproximação**

Mário de Andrade cunhou a expressão *danças dramáticas* aludindo à presença de uma forma teatral em tais manifestações artísticas. Desse modo, várias expressões populares foram reunidas sob a mesma classificação, a qual aponta o que elas teriam em comum e serviria como caráter classificatório: serem danças intercaladas por dramatizações (CAVALCANTI, 2015). De acordo com o intelectual paulista: “Esse cortejo, quer pela sua organização quer pelas danças e cantorias que são exclusivas dele, já constitui um elemento especificamente espetacular. Já é Teatro. [...] O cortejo foi também o elemento criador do teatro grego [...]” (ANDRADE, 1982, tomo 1: 31). Mário de Andrade não só percebe uma “organização” que aproximaria as *danças dramáticas* do teatro, como faz uma analogia entre o cortejo e especificamente o teatro grego. Em seu trabalho de criação literária e nas viagens de cunho etnográfico observando as comunidades populares, Mário de Andrade estava em busca de atividades que pudessem ser incorporadas no processo de proposição de uma identidade nacional, a qual deve ser entendida como algo complexo e em constante formação. No trecho transcrito, o autor faz uma aproximação entre o cortejo e justamente a forma teatral (o teatro grego) que é amplamente concebida como a gênese do teatro ocidental. Cortejo é uma procissão em que seguem diversas pessoas por razão de determinado evento que rompe com a lógica da rotina, do cotidiano. As festas de São João são um exemplo disso. Essa mesma forma (o cortejo) presente nas *danças dramáticas* teria há mais de dois mil

anos levado à criação na Grécia das primeiras peças de teatro em formato semelhante ao que conhecemos hoje.

O folclorista Edison Carneiro no artigo *Bumba-meu-boi é teatro de pobre* (1959) ao tratar do Bumba-meu-boi faz uma alusão, assim como Mário de Andrade, a um tipo teatral específico, o teatro de revista. “O povo tem, no bumba-meu-boi o seu teatro de revista” (CARNEIRO, 1959, s/p). O teatro de revista foi, em resumo, um estilo teatral popular existente no Brasil a partir do fim do século XIX cujas cenas cômicas eram pontuadas com números de música e de dança, as quais satirizavam a sociedade dominante da época. Desdobravam-se várias questões a partir de um tema geral mais abrangente. O autor continua dizendo que a “representação [no bumba-meu-boi] se faz em tôrno de um enrêdo central, que narra a morte e a ressureição do boi ou, no Maranhão, o seu extravio criminoso, em que se intercalam cantos, danças e recitativos cômicos” (1959, s/p). Carneiro define o Bumba-meu-boi logo no título como “teatro de pobre” (demonstrando um recorte de classe social para seus realizadores e espectadores), e como o “teatro de revista do *povo”*. O autor logo em seguida discorre sobre as características do Bumba-meu-boi. As características apontadas são justamente as que correspondem ao teatro de revista: um enredo aberto, o caráter cômico e o intercalamento entre canto e dança.

Mário de Andrade compara *danças dramáticas* e teatro grego (2500 a.C.) partindo de um só elemento: o cortejo. Edison Carneiro aproxima Bumba-meu-boi e teatro de revista (século XIX-XX) já por outros critérios. O que o Bumba-meu-boi tem de teatral? Em que aspectos Bumba-meu-boi e teatro podem ser aproximados? Note-se que ainda que as perguntas sejam as mesmas, as conclusões dos dois autores são diferentes e percebem elementos diferentes quando focalizam Bumba-meu-boi e teatro. As comparações partem até mesmo de tipos teatrais distintos, temporalmente, geograficamente, tematicamente (teatro grego e teatro de revista). Afinal, são dois mil e quinhentos anos de produção teatral. Diversos formatos, modos de produção e questões estéticas por vezes muito distintas reunidos sob o mesmo nome: teatro.

A professora e crítica literária Marlyse Meyer define *Da Commedia dell’arte ao bumba-meu-boi (1991)* como uma “coletânea heteróclita” que foi reunida em sequência sugerida pelo crítico Antonio Candido. No livro estão presentes temas um tanto quanto diversos como a *commedia dell’arte* italiana, a dramaturgia do escritor

carioca Martins Pena, o teatro japonês e finalmente aquele que aqui nos interessa, o Bumba-meu-boi. O artigo de Meyer sobre o Bumba-meu-boi foi apresentado em Paris no ano de 1961 em congresso especificamente sobre teatro, e publicado dois anos depois em revista, também de teatro, a *Revue d'Histoire du Théâtre:*

> [O texto] representa minha primeira incursão, livresca, em festas populares brasileiras. Lembro-me que descrevi o bumba-meu-boi com tanto entusiasmo que um historiador, com a seriedade norte-americana, perguntou-me quanto tempo pesquisara, *in loco*. Não ousei dizer que – naquela época – não conhecia nem Nordeste, nem bumba-meu-boi. Poderes de Mário de Andrade... (MEYER, 1991, p. 9).

Mário de Andrade é retomado e rearticulado de diferentes maneiras nas diferentes vozes que cruzamos no presente capítulo. "Poderes de Mário de Andrade" apontam claramente que o que possibilitou escrever sobre algo não visto e não conhecido *in* loco foram as palavras do intelectual paulista.

Meyer afirma (vide título) basicamente que o Bumba-meu-boi é uma forma de *teatro popular.* Em diante a autora aponta quais seriam os elementos populares presentes no Bumba-meu-boi e com quais outras formas de *teatro popular* o Bumba-meu-boi dialogaria. As categorias *cultura popular* e *arte popular* possuem entendimentos diversos e muitas vezes dissonantes. Ortiz (1986) contempla, de forma contextualizada historicamente, esta questão acerca de diversos entendimentos sobre uma "arte do povo", passando pelos antiquários, pelo Romantismo e pelo processo conturbado de criação do Folclore enquanto disciplina. "Se o próprio termo *arte* desperta polêmica e discussões infindáveis sobre sua natureza, sentido e condição, imagine somar a isso a questão do popular! Afinal o que é o popular?" (LIMA, 2010, s/p). Não é apenas em relação ao que se deve circunscrever na categoria *popular* que existe ambiguidade e imprecisão (LIMA, 2010), mas também na multiplicidade de entendimentos sobre as culturas ditas populares. A noção de *teatro popular* é igualmente complexa e envolve trabalhos muito diversos. Vai da *commedia dell'arte* italiana (século XV), de dramaturgos e diretores do século XX como Ariano Suassuna e Augusto Boal, do mamulengo (forma de teatro de bonecos existente especialmente no Nordeste do Brasil) a movimentos culturais como o CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE, pois "a ideia de teatro popular sempre esteve em franca contraposição àquelas associadas ao teatro literário, ao teatro destinado às classes dominantes, [...], à arquitetura do espaço teatral" (KOUDELA E JUNIOR, 2015, 189). Nesse sentido, Meyer destaca,

como ela própria diz, a partir da leitura de Mário de Andrade, os aspectos do Bumba-meu-boi que serão citados a seguir.

De acordo com a autora, o Bumba-meu-boi seria uma forma “rudimentar” de teatro, uma peça “rústica” brasileira e um espetáculo “grosseiro”. Os adjetivos escolhidos por Meyer mostram que ainda que o Bumba-meu-boi seja visto como uma forma teatral, ele é percebido como uma categoria inferior. Rebaixamento que muitas vezes é conferido aos diversos tipos de *arte popular* e de *teatro popular,* não sendo, portanto, uma especificidade da autora, mas uma visão que dialoga com uma perspectiva existente. O Bumba-meu-boi seria um “espetáculo grosseiro” levando em conta o quê? Qual teatro seria “não grosseiro”? O lado “rudimentar” do Bumba-meu-boi seria quanto à trama (p, 63), o que seria compensado pelo lado “visual e auditivamente muito belo, na variedade de sua música e de sua dança, na invenção das novas cenas [...]” (MEYER, 1991, p. 63). Logo, desdobrando o comentário da autora, entende-se que um teatro “complexo” (ao contrário do “rudimentar”) seria um teatro com um texto bem trabalhado e acabado. Essa afirmação coincide com o conhecido e criticado “textocentrismo”, que é, nos estudos sobre teatro, colocar o texto, a narrativa do espetáculo teatral, como centro das preocupações, deixando muitas vezes de lado outros aspectos. O textocentrismo aparece aqui em outros termos e como definidor de algumas das conclusões da autora.

O espaço de apresentação do Bumba-meu-boi também é aspecto marcante das afirmações da autora, uma vez que “realiza-se seja diante da casa de uma personalidade importante, seja numa praça pública; para tais danças, o palco é de somenos” (1991, p. 55). As apresentações em praça pública e a ausência de um palco em moldes tradicionais é o que aproximaria, segundo Meyer, o Bumba-meu-boi de outras formas teatrais. A autora aproxima esses e outros aspectos do Bumba-meu-boi a características de dois tipos teatrais específicos em seu trabalho de defesa do Bumba-meu-boi como uma forma de *teatro popular:* o teatro do jesuíta José de Anchieta e a *commedia dell’arte* italiana.

Meyer afirma que “do ponto de vista teatral” as *danças dramáticas* teriam derivado das festas religiosas da Espanha e de Portugal[3], as quais eram

[3] Ver: MONTEIRO, Marianna. Dança popular: espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

direcionadas para toda a sociedade, e cujo foco era rememorar as tensões entre a igreja católica e o paganismo (p. 56). A autora defende ainda que esse embate entre religiões foi "retomado no Brasil pelos jesuítas em sua obra de evangelização; [as peças de José de Anchieta[4]] procuravam iniciar os indígenas no catolicismo por meio de danças, de cantos e da representação de pequenas peças" (MEYER, 1991, p. 56). Segundo a autora, o Bumba-meu-boi[5] seria, assim como as peças de José de Anchieta, resultado do confronto e dos ajustes entre essas diferentes culturas (a do colonizador e a dos povos autóctones). A miscigenação[6] é um paradigma da formação da sociedade brasileira por vezes criticado e aqui surge até como característica que aproximaria o Bumba-meu-boi ao teatro jesuítico.

A *commedia dell'arte* foi uma forma teatral existente na Itália por volta do século XV, que consistia basicamente em apresentações realizadas em espaços públicos, com uma narrativa cômica popular, sem um rígido texto escrito e com forte caráter improvisacional. De acordo com Meyer, o Bumba-meu-boi apresenta semelhanças em relação à *commedia dell'arte,* considerando que aquele "consiste numa série de pequenos quadros independentes [...]. O conjunto forma uma longa rapsódia, com grande número de variantes; a unidade de base é mantida pelo tema da morte e da ressurreição do Boi, que está presente sempre, por mais diversa que seja a forma" (1991, p. 56-57). O Bumba-meu-boi é aproximado da *commedia dell'arte* pelo caráter fragmentário de sua narrativa ("quadros independentes") e pela variabilidade da narrativa de ambos ("grande número de variantes"). A autora afirma que a morte e a ressurreição do boi estão sempre presentes. Mesmo esses elementos muitas vezes são inexistentes[7], pois existem, por exemplo, grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí que não encenam o auto do boi (a narrativa de sua morte e ressureição).

---

[4] José de Anchieta foi um padre jesuíta espanhol que nasceu em San Cristóbal de La Laguna, na Espanha, em 1534 e que morreu no Estado do Espirito Santo, em 1597. Anchieta escreveu em território brasileiro diversas peças em que catolicismo e cultura ibérica eram acrescidos a elementos das culturas e religiões indígenas com o interesse de conversão da população autóctone à religião católica

[5] Parece sempre deslocado falar de Bumba-meu-boi, em abstrato, sem a materialidade de referir-se a um Estado ou mesmo a grupo específico, mais deslocado ainda fazer uma comparação com algo que é tão diverso e apresenta especificidades de acordo com o lugar sobre o qual se fala.

[6] O Bumba-meu-boi é muitas vezes apontado como resultante da miscigenação da sociedade brasileira, de modo que existiriam nele elementos das culturas portuguesa, indígena e africana.

[7] Esse ponto será aprofundado nos próximos capítulos.

Ainda que a utilização de termos cuja matriz é teatral seja algo comum no campo da cultura popular (CAVALCANTI, 2015, p. 14), o vocabulário escolhido por Meyer para descrever o Bumba-meu-boi é algo que chama a atenção. A autora faz uso de um vocabulário muito próximo do contexto teatral. A pesquisadora diferentemente dos folcloristas não fala de “brincantes” quando se refere àqueles que interpretam os personagens do Bumba-meu-boi, e sim os define como “atores” (p. 57). Os “atores talentosos” do Bumba-meu-boi “tornam-se os verdadeiros heróis do espetáculo” (p. 61). O “brincante” é ator. A “brincadeira” é espetáculo.

Meyer encerra definindo o que seria o “propriamente teatral do Bumba-meu-boi” (p. 61). Segundo ela, o Bumba-meu-boi é teatral principalmente por seu lado cômico. Desta forma, é importante nunca perdermos de vista o seguinte questionamento: o que é o teatral para cada um dos autores com os quais estamos dialogando?

A socióloga Maria Isaura Pereira de Queiroz em *O Bumba-meu-boi, manifestação de teatro popular do Brasil* (1967) ratifica muitos dos argumentos utilizados por Meyer, acrescentando outros pontos de vista em sua aproximação entre o Bumba-meu-boi e o teatro. A autora não trata especificamente do que entendemos hoje por Bumba-meu-boi, e sim discorre em um sentido mais amplo sobre manifestações artísticas em que há a presença do boi enquanto personagem, como o Reisado[8]: “Finalmente o Reisado, que focalizaremos neste trabalho, é a mais complexa das manifestações de teatro popular que possuímos” (PEREIRA DE QUEIROZ, 1967, p. 88). Portanto, entende-se que na perspectiva da autora é “teatro popular” não apenas o que conhecemos como Bumba-meu-boi, mas também o Reisado, em que existe também o personagem boi. A pesquisadora critica que em alguns estados o nome “Bumba-meu-boi” tenha se tornado mais importante do que outros contextos festivos em que está presente o personagem, como o Reisado (p. 88).

A maior contribuição de Pereira Queiroz é a observação sobre a importância do Bumba-meu-boi para a formação de “atores” e “autores dramáticos”, segundo ela

[8] O Reisado ou a Folia de Reis é formado por músicos, cantores e dançarinos que percorrem as ruas das cidades ou da zona rural pedindo doações e cantando. Possui enorme variedade em sua estrutura de estado para estado e acontece especialmente atrelado às festas de fim de ano. Personagens do Bumba-meu-boi se fazem presente na mistura entre sagrado e profano tão presente na cultura popular.

“esse meio social é bastante pobre em manifestações estéticas ou artísticas de qualquer espécie. Não há dúvida de que o Bumba-meu-boi permite a auto-realização de vocações de dançarinos, de atores, de poetas, de autores dramáticos” (1967, p. 91). Tentando filtrar o claro juízo de valor no discurso da autora, é interessante a perspectiva de que o Bumba-meu-boi teria um caráter formativo, pedagógico para as camadas populares, de modo que o Bumba-meu-boi possibilitaria até o surgimento de “bons atores”. A adjetivação desses intérpretes exatamente como atores não é minha, mas da própria pesquisadora. A inexistência desses bons atores poderia “empobrecer muito a representação teatral, pois o texto [no Bumba-meu-boi] está na dependência da improvisação” (1967, p. 92). Novamente chegamos ao aspecto improvisacional do Bumba-meu-boi, o qual já havia sido apontado por Meyer no momento da aproximação entre o Bumba-meu-boi e a *commedia dell’arte.* O Bumba-meu-boi é definido categoricamente como “representação teatral”, e não como uma “brincadeira”, novamente como Meyer e mais uma vez diferentemente dos folcloristas.

A autora percebe a importância do Bumba-meu-boi para a formação de artistas das camadas populares e entende esses artistas e sua arte como, respectivamente, atores e teatro. Ainda assim, em vários trechos existe um juízo de valor acerca de qual teatro que é o Bumba-meu-boi: “São, pois, sempre os mesmos indivíduos, - aqueles que uma vocação artística inexprimida levou a isso, - os que representam o drama, de ano para ano, nas vilas e povoados” (1967, p. 92). Portanto, entende-se que o Bumba-meu-boi seria teatro, mas não uma forma que possibilitasse (usando termo da autora) a expressão completa de talentos e habilidades, seria assim uma forma teatral menor.

O ator, pesquisador e professor maranhense Tácito Borralho em *Os elementos animados no Bumba-meu-boi do Maranhão* (2006) relaciona o Bumba-meu-boi com o teatro de animação. Borralho aponta também traços que aproximam o Bumba-meu-boi de outros formatos teatrais, como a *commedia dell’arte* (utilização de máscaras pelos personagens e abertura da narrativa para improvisações). Segundo o autor, os mesmos traços associariam o Bumba-meu-boi também “ao teatro medieval cristão, aos milagres e moralidades, onde se permite o uso de bonecos e máscaras” (BORRALHO, 2006, p. 160). Note-se que as mesmas

características do Bumba-meu-boi (existência de máscaras) são empregadas para associá-lo a diferentes formatos teatrais (*commedia dell'arte* e o teatro medieval).

Borralho faz uma pergunta fundamental e que aponta para a diversidade de formas teatrais às quais o Bumba-meu-boi é associado: "Então, o bumba-meu-boi no Maranhão é um folguedo que pode ser compartilhado como teatro popular, ou teatro musical, ou teatro dramático, ou teatro de bonecos, ou teatro de atores e bonecos, ou simplesmente, espetáculo teatral?" (2006, p. 165). Os autores citados até o presente têm dado maior ênfase a formas teatrais específicas, localizadas, e que acabaram sendo canonizadas historicamente: teatro grego, *commedia dell'arte*, teatro jesuítico e teatro medieval (milagres e moralidades). Borralho no trecho transcrito acima pergunta se o Bumba-meu-boi pode ser associado a diferentes gêneros teatrais contemporâneos e a aspectos que o constituem (a musicalidade, as suas narrativas, a presença de atores e de atores-manipuladores[9]). No entanto, o autor defende que o Bumba-meu-boi é passível de ser analisado por categorias e elementos do teatro de animação, uma vez que "os elementos animados existentes no folguedo [do Bumba-meu-boi] são de uma força tão grande, e manipulados de forma tão magistral que nos cabe registrar suas estruturas, contornos e seus modos de manipulação" (2006, p. 173).

O artista maranhense registra como os principais personagens do Bumba-meu-boi maranhense são fabricados, como e por quem são manipulados, tudo em termos do teatro de animação. A "construção" do personagem boi, por exemplo, é feita por "armação (carcaça, capoeira ou chassis) de varetas finas flexíveis com talas de buriti, forrado com tecido de estopa, recoberto (corpo e cara) de veludo preto rebordado de lantejoulas, canutilhos, miçanga e pedrarias" (2006, p. 174). O "manipulador" é chamado de "miolo ou 'espírito'" e a "forma de manipulação" é "bailado que integra animador e objeto de uma forma que se torna possível observar uma partitura de gestos que se repete de forma harmonicamente ampliada" (2006, p. 174).

Por fim, a antropóloga Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti em *Ritual e teatro na cultura popular (2015)* é a única entre os autores mencionados que além

[9] Classificação utilizada no teatro de animação.

de mostrar as semelhanças envolvendo o Bumba-meu-boi[10] e o teatro, aponta também para as especificidades e as distâncias entre os campos da cultura popular e da arte teatral. A pesquisadora defende que as festas populares e o teatro têm comum o fato de acontecerem em horário e lugar definidos previamente, de necessitarem do encontro direto entre indivíduos e de demandarem muitos ensaios (CAVALCANTI, 2015, p. 9). Cavalcanti dá ênfase também ao caráter narrativo tanto das manifestações populares quanto do teatro, de modo que o "desenrolar de ambos obedece a uma determinada ordem preconcebida, com começo, meio e fim necessários ao sucesso de sua realização" (2015, p. 13). Essas características conferidas ao teatro partem, é claro, de uma visão específica sobre a arte teatral. Determinadas práticas teatrais podem tensionar e desequilibrar algumas dessas afirmações. O teatro de rua, por exemplo, irrompe pela cidade intervindo no espaço urbano e surpreendendo aquele que despretensiosamente cruza uma praça ou uma avenida.

A autora começa a apontar as diferenças envolvendo os campos da cultura popular e do teatro. "Ao chegar mais perto, as coisas sempre se complicam; como prosseguir esta conversa?" (2015, p. 14). Acrescento um questionamento sobre o ato de narrar uma história tanto pelo teatro quanto pelo Bumba-meu-boi, que é aspecto mencionado por quase todos os autores consultados. O sentido de contar uma história é o mesmo no Bumba-meu-boi e no teatro? Não que em certas formas teatrais não haja, mas nas festas populares existe a singular presença simultânea de elementos díspares: uma história a ser contada, a música, a dança e toda uma visualidade. "Ora, quando o que se retém da ideia de teatro é apenas essa ideia da encenação de um enredo, nosso entendimento dos processos culturais populares muitas vezes se turva" (2015, p. 15). Entendendo que se o teatro é ligado quase que exclusivamente à ideia de narrar uma história, e que se o Bumba-meu-boi tem algo de teatral, logo a característica que fica sobre o Bumba-meu-boi é o seu viés narrativo. Cavalcanti escreve no trecho acima que o teatro não é apenas a encenação de um texto escrito. Uma visão reducionista nesse sentido prejudica a compreensão sobre o teatro, sobre o Bumba-meu-boi e suas diferenças. "Num desfile de escola de samba, qualquer enredo proposto é literalmente carnavalizado – isto é, partido em pedaços, subvertido, transformado, deslocado pelas múltiplas

[10] Faz referência especificamente ao Boi-Bumbá de Parintins (AM).

linguagens expressivas, musicais, plásticas e rítmicas que a ele se agregam [...] (2015, p. 16). A autora escreve sobre o enredo nas escolas de samba, mas acredito ser possível, mesmo levando em conta certas limitações, estender ao Bumba-meu-boi o comentário sobre a fragmentação da narrativa quando do encontro dessa com variadas linguagens artísticas.

Os autores citados algumas vezes chegam a conclusões muito próximas quando relacionam Bumba-meu-boi e teatro, mas muitas vezes percebem aspectos muitos distintos envolvendo essa aproximação. Os pesquisadores e os seus respectivos textos não devem ser considerados como ponto final nesse assunto, pois muitos outros autores escreveram sobre a relação cultura popular e teatro, que é ainda um campo aberto para novas percepções e entendimentos. Tendo sido apresentadas perspectivas que veem quão teatral[11] é o Bumba-meu-boi, torna-se possível focar em outro aspecto, as incorporações da cultura popular pelo teatro, a teatralização do Bumba-meu-boi, partindo especificamente de produções artísticas do estado do Piauí. Essa análise se justifica pela frequência com que os artistas desse estado incorporam em seus trabalhos artísticos signos ligados ao universo do boi, seja na música, na literatura ou no teatro.

1.2 **Teatralizando o Bumba-meu-boi**

A entrevista do poeta piauiense Torquato Neto ao radialista Vanderlei Malta da Cunha no IV Festival da Música Brasileira da Record, em São Paulo, em novembro de 1968, só foi divulgada em 2014 e é o único registro da voz do letrista. Nela, o artista chama atenção pela forma como aborda o tema da cultura popular no fim dos anos 1960, em conexão com todo o contexto experimental da vanguarda tropicalista. O poeta discute temas inerentes à problemática da *folclorização* e da necessária *desfolclorização* do que se entende por popular:

[11] O adjetivo “teatral” não pode ser confundido com o conceito de *teatralidade*, uma vez que este envolve uma discussão muito complexa e que muitas vezes vai além do próprio campo do teatro, com entendimentos de que a *teatralidade* estaria presente em várias esferas, inclusive em nosso cotidiano. Os autores citados afirmam o tempo todo que o Bumba-meu-boi é teatro, ou que é teatral, sem fazer referência à noção de *teatralidade*.

> Eu acho que o grupo baiano [tropicalista] deixou de folclorizar o folclore, o que não tem nada a ver. [...] Não continuamos folclorizando o samba, o folclore da Bahia, o samba de roda, nem coisa nenhuma, nem todas as influências que as pessoas têm de música popular no Brasil durante sua formação, as mil maneiras de música popular. Eu acho que o nosso trabalho hoje em dia, eu digo isso sem nenhum perigo de ser chamado de imodesto, eu acho nosso trabalho importantíssimo pelo seguinte: é o que abre perspectivas. [...] Você veja o nosso disco Tropicália, esse LP, lançado há uns meses atrás, aquele LP, cada faixa dele é uma proposta musical inteiramente diferente da outra e das outras todas. Cada faixa daquele disco é uma proposta diferente, que eu não digo nova, mas diferente, é um negócio aberto. Então, neste sentido, você pode ver que tem uma música minha mesmo, Geléia Geral, que ela é inteiramente nordestina. Você pode ver o que eu falei antes de Mamãe Coragem que é ligadíssima às coisas do Norte, agora com outra visão. Você pode ver as músicas como Misere de Gil e Capinam, pelo amor de Deus, não pode ser mais brasileiro. Aliás com tudo que tem ali. Para que a gente viesse a fazer esse trabalho, a gente realmente não tinha condições de fazer, de estar fazendo um trabalho assim, se a gente não tivesse antes trabalhado com folclore, trabalhado com tudo. Sei lá, enfim. Não estamos mais folclorizando o folclore, só isso. (NETO. Disponível em https://www.youtube.com/watch?v=yTdCid6sQz0. Acesso em 20 de fevereiro de 2017).

É possível apontar alguns eixos no argumento de Torquato, como por exemplo a necessidade de perceber as múltiplas formas de aparição do popular em trabalhos artísticos. Quais as variadas formas de incorporar temáticas populares em criações artísticas? Quais as diferentes formas de desdobramento de temas populares pelo Teatro feito no Piauí? A insistência em trabalhar com manifestações ditas populares aponta para o interesse de legitimação do *teatro piauiense?* Vou transcorrer estes questionamentos no presente trabalho, mas sem a intenção de esgotá-los, pois isso não seria possível.

O antropólogo George Marcus em *O intercâmbio entre arte e antropologia* (2004) defende que a partir dos intercâmbios entre o Teatro e a Antropologia, ambos esses campos acabam por aperfeiçoar seus métodos e vislumbrar possibilidades de reinvenção. A professora Marianna Monteiro em *Dança popular: espetáculo e devoção* (2011) traça um paralelo entre os intercâmbios entre Dança e Cultura Popular a partir dos anseios por uma dança moderna brasileira: “A dança popular é um elemento importante no processo de formação da dança teatral brasileira” (MONTEIRO, 2011, p. 15), De maneira semelhante, o estudo dos intercâmbios entre Teatro e Cultura Popular no Piauí pode apresentar: 1) novas possibilidades de compreensão sobre a busca por temas e questões pelo teatro feito no Piauí, 2) entendimentos sobre a necessidade da definição de uma categoria *teatro piauiense*

por seus realizadores (o que muitas vezes motiva esses intercâmbios) e 3) as diferentes visões e interpretações da cultura popular pelo teatro.

O A revista *Revestrés,* importante publicação feita no estado do Piauí de "Literatura, Arte, Cultura e algo mais", como seus próprios editores a intitulam, realizou na edição de número 21 (junho/julho de 2015) a pesquisa "Dossiê Cultura", que enfocou questões relacionadas às referências de cultura popular dos habitantes do estado[12]. A pergunta feita foi: Qual é a manifestação folclórica que mais representa o Piauí? 24,67%, responderam Bumba-meu-boi, 22%, Festa Junina/Quadrilha, 14,33%, Cabeça de Cuia, 1%, Reisado, Cavalo Piancó e Batalha do Jenipapo, cada, e 36,67%, não souberam ou não quiseram responder. Caso desconsideremos estes últimos, 39% dos votos dos entrevistados elegeram o Bumba-meu-boi como a "manifestação folclórica que mais representa o Piauí", ainda que em um "estado com 251.529 km², mais de 200 municípios, é difícil pensar em uma manifestação folclórica que represente todo esse território". (HOLANDA, FELIZARDO e PEDROSA, 2015, p. 38). O resultado de alguma forma não surpreende, uma vez que o Piauí conta com grande número de grupos de Bumba-meu-boi e que as manifestações artísticas ligadas à atividade da pecuária, à cultura "do boi" (SOUSA e MAGALHÃES, 2014) são exaltadas como aspectos *tradicionais* da cultura dos piauienses.

> Se considerarmos a pesquisa feita pela Revestrés, o dado mais interessante não é o percentual de 24,67% que apontaram o Bumba Meu Boi como o elemento central de nossa identidade, mas o fato de 36,67% afirmarem que não sabem responder ou não tem opinião sobre isso, o que corrobora a dificuldade de definir a identidade num mundo tão fragmentado, multifacetado e diversificado. (SAID in HOLANDA, FELIZARDO ; PEDROSA, 2015, p. 38).

A reportagem de lançamento da pesquisa fala de dois espetáculos de Marcelo Evelin, coreógrafo piauiense residente na Holanda. As peças *Bull Dancing* (2006) *e Matadouro* (2010) incorporam e lançam um determinado olhar sobre o universo do Bumba-meu-boi: "[Referências culturais do Piauí] Sempre fizeram parte de quem eu sou, mas são trazidas ao presente não como maneira de legitimar a história já feita, mas como tentativa de escancarar possibilidades para que a história seja

[12] A pesquisa foi feita exclusivamente na cidade de Teresina, capital do estado, mas sem dúvida é de enorme contribuição para as discussões desta pesquisa. Foram entrevistadas 300 pessoas de bairros das zonas norte, sul, leste, sudeste e centro da cidade. As entrevistas foram presenciais e domiciliares, feitas com pessoas de, no mínimo, 15 anos de idade. Uma amostragem não-aleatória por cotas de sexo, faixa-etária e classe econômica (HOLANDA, FELIZARDO e PEDROSA, 2015).

reconstruída e não como repetição de uma história fadada. [...] Não sou um piauiense de carteirinha e crachá, mas tenho um orgulho danado de ser daí". (EVELIN In HOLANDA, FELIZARDO e PEDROSA, 2015, p. 39).

O teatro produzido no Piauí vem incorporando em seu percurso criativo, levando em conta as evidentes diferenças e distâncias, o Bumba-meu-boi. Espetáculos notáveis da produção piauiense que incorporam o Bumba-meu-boi são: *O boi nacioná* (1975), de Gomes Campos; *O fado e a sina de Mateus e Catirina* (1979), de Benjamim Santos; *Nas pegadas do meu bumba* (1984), de Ací Campelo; *Somos Todos Catirina* (2016), do Coletivo Cabaça e *Berra Boi,* da companhia *Raízes do Nordeste (2016).* Peças que de diferentes maneiras trabalham com o Bumba-meu-boi como referência.

Foram destacadas apenas algumas peças de importantes dramaturgos, diretores e grupos que nasceram ou atuaram preponderantemente no Piauí, pois muitos outros espetáculos esboçam as suas próprias leituras do Bumba-meu-boi e outras incontáveis peças incorporam estruturas narrativas e/ou personagens de outras manifestações populares, como do Reisado, do Cabeça de Cuia[13], dentre muitas outras.

Os autores e grupos citados acima atuaram/atuam em cidades diferentes do Piauí (Teresina e Parnaíba, especialmente) e correspondem a diferentes períodos da produção artística do estado. O que motivou essas incorporações da cultura popular por variados realizadores do teatro do Piauí, em diferentes cidades e épocas? Ací Campelo é um importante dramaturgo e um dos únicos organizadores de uma historiografia do teatro do Piauí. Buscaremos responder a pergunta feita a partir dos entendimentos e conclusões apontadas em entrevista com Campelo (2017).

[13] Lenda do Piauí sobre a história de Crispim, um jovem garoto que morava nas margens do Rio Parnaíba, que pelo fato da pobre mãe ter servido um sopa rala arremessou contra ela um osso, matando-a. A mãe antes de morrer o amaldiçoou a vagar no Rio Parnaíba até que ele se relacionasse sexualmente com sete Marias virgens. O garoto ficou também com a cabeça muito grande.

Figura 1 - Imagem de Ací Campelo com o pesquisador.

Fonte: Foto de Edelson Parnov, 2017.

Campelo (2017) defende que tanto diretores quanto dramaturgos piauienses vêm incorporando em suas peças manifestações populares, buscando dar uma visão, em termos dele, mais “onírica” do que seria a *cultura local*. Muitas vezes as temáticas populares não seriam o motivo central do texto, mas adentrariam de outras formas (a existência de um personagem de alguma manifestação popular, por exemplo) e em pequenas narrativas dentro de uma história mais ampla. É o caso do espetáculo *Folia de Reis,* criado por Adalmir Miranda: “Ele pegou, estilizou todo o reisado e fez uma peça de teatro colocando o [Reisado como] motivo de ligação. Eu achei muito interessante porque ele faz essa ponte do reisado e a dramaturgia” (CAMPELO, 2017).

Campelo começa a esboçar uma resposta para o questionamento sobre os interesses que perpassam os intercâmbios entre o teatro e a cultura popular no Piauí. O dramaturgo diz que esse investimento em temáticas ligadas a manifestações populares ditas *locais* no processo de criação artística do Piauí é algo que se faz de forma estratégica, postura esta que Campelo defende veementemente:

> Aqui tem uma coisa chamada *Piauí/Sampa*, que é algo interessante. O Piauí vai lá para São Paulo e fica lá no mercado, em um galpão lá do Piauí gastando um dinheiro danado. Eu fui uma vez visitar o estande porque estava em São Paulo com um amigo que fazia literatura de cordel. Eu ia prestando atenção que para lá nós levamos o quê? Um grupo de rock.

> Nosso rock. Então estava o moço lá tocando o rock e o pessoal no evento (CAMPELO, 2017).

O dramaturgo critica o que classifica como “pretensão universalista” de algumas produções artísticas piauienses. Campelo faz a seguinte pergunta sobre a apresentação levada para a Mostra *Piauí/Sampa*[14]: “Nós fazemos é rock? Nós queremos é fazer rock lá no Piauí?” (CAMPELO, 2017). Tais questionamentos não devem ser confundidos com uma leitura tradicionalista e restritiva do que deve ser a produção artística do Piauí, pois é muito mais uma leitura contundente das relações complexas em que está imersa a produção artística de um estado que ainda busca legitimar-se em suas diversas área de criação (teatro, música, dança, cinema, etc). Campelo diz ainda ironicamente: “Nós não precisamos construir sanfona... Nós somos universais. Qual a nossa identidade cultural? O boi é uma identidade nossa? É... Mas onde é que foi crescer? No Maranhão” (CAMPELO, 2017).

Ainda que não seja possível localizar exatamente um “movimento” no Piauí que tenha buscado trabalhar com todo o manancial de referências de cultura popular existente no estado, são os/as dramaturgos/dramaturgas e encenadores/encenadoras que buscaram acrescentar em suas peças seja um personagem da narrativa do Bumba-meu-boi ou mesmo teatralizar toda a narrativa da Catirina e do pai Francisco que acabaram tendo maior destaque, seja em âmbito estadual ou nacional, como Campelo confirma abaixo:

> Eu fiz uma peça chamada *O Auto do Corisco*. Eu pegava a história do Piauí desde a sua criação em aproximadamente 1760, desde o primeiro governador e levava até o governo da época, 1985. Era em quadros. E tu acredita que foi a peça que eu tive mais sucesso? Mais sucesso mesmo, que eu consegui ser um autor, ser um autor de teatro. Levei para festival nacional, Festival Brasileiro, Festival de São Mateus... Andou uns cinco, seis estados (CAMPELO, 2017).

É claro que não se trata de dizer que músicos de um estado como o Piauí não podem produzir seus trabalhos vinculados a quaisquer ritmos musicais, inclusive o rock, ou que dramaturgos e diretores de Teatro no Piauí não possam encenar autores do cânone teatral, como Ésquilo, Moliére, Brecht ou mesmo produzir espetáculos teatrais que não necessariamente tenham como ponto de partida um texto. Muitas vezes dois caminhos se mostram como perspectivas possíveis para o

[14] A Mostra Piauí Sampa é realizada pelo Serviço de Apoio às Micro e pequenas Empresas do Piauí – Sebrae/PI e por empreendedores do Piauí. O evento é realizado em São Paulo e já tem mais de dez edições, oferecendo apresentações, exposições, arte, culinária, além de oportunidades de investimentos.

que estou aqui apresentando: (1) transgredir as expectativas que fazem uma correlação entre uma determinada região geográfica (estado, cidade ou nação) e o que os agentes culturais dali podem ou não produzir ou (2), beneficiar-se sem tabus das demandas de produtos culturais que são colocadas para determinado grupo. Desta forma, entendo que diretores e dramaturgos piauienses acabam se beneficiando quando incorporam em suas peças elementos do Bumba-meu-boi ou de outras manifestações da cultura popular, vide o exemplo pessoal citado por Campelo. O teatro produzido no Piauí ainda apresenta muitas dificuldades de produção e circulação. Uma peça que trabalha com a "cultura do estado" acaba saindo na frente quando falamos de financiamentos e incentivos do setor público e mesmo do privado.

O termo *tradição* é originado do latim *tradere,* significando *transmitir* ou *confiar* algo a alguém (SOUSA; MAGALHÃES, 2014). Segundo Hespanha (2003), a *tradição* é uma das formas de normatização e padronização social, ao lado da Igreja, do Direito e do Estado. A figura do sertanejo, especialmente a do vaqueiro e símbolos próximos a ele, está bastante ligada à ideia que se tem ainda hoje de Nordeste, de forma que "os habitantes dos mais distantes recantos constroem um lugar simbólico comum e passam, gradualmente, a se imaginar como pertencentes a uma comunidade única". (ANJOS, 2005, p. 55). A *cultura sertaneja* e seus elementos identitários estão presentes tanto nos discursos políticos quanto nas artes,

> Por isso, quando se fala em seca, messianismo, coronelismo, cangaço e pobreza, não é difícil que se trace um paralelo com a região nordestina brasileira. [...] Com o Piauí não foi diferente. As identidades piauienses foram construídas na historiografia, internalizadas e naturalizadas no imaginário social, fazendo analogia à imagem do vaqueiro, à simbologia da cultura do boi e do couro, em referência clara à pecuária, que se configurou como importante atividade econômica do Estado do Piauí durante muito tempo. Até mesmo as tradições locais seguem os elementos dessa identidade histórica, fato que pode ser percebido nas brincadeiras infantis, nas cantigas, nas danças e, muito embora hoje a pecuária já não tenha papel fundamental na economia desse estado, essa tradição ainda é muito divulgada pela mídia local e pelos governos, como forma de ofertar ao piauiense um lugar de identificação e de perpetuar relações de poder. (SOUSA ; MAGALHÃES, 2014, p. 123).

Não se pode desconsiderar que certas políticas identitárias estão estreitamente ligadas aos interesses de grupos majoritários de perpetuar estigmas e relações de poder. A ênfase a elementos ligados ao universo do sertão e da

pecuária quase sempre é justificada pela importância econômica da criação de gado para o Piauí (SOUSA; MAGALHÃES, 2014) e mesmo para o Nordeste como um todo. No entanto, a pecuária já não é mais atividade econômica principal do estado. Entre os anos de 2010 e 2013, de acordo com o relatório *Contas Regionais do Brasil – 2010 a 2013* do Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística - IBGE, a pecuária, incluindo o apoio à pecuária, representou aproximadamente apenas 1,8% da participação em atividades econômicas do estado, enquanto que a área de serviços chegou a quase 90%.

A pecuária representa hoje para o Piauí, economicamente, quase que o mesmo percentual referente ao setor de "Artes, cultura, esporte e recreação e outros serviços", que em 2012, por exemplo, chegou a 1,6%[15]. Logo, é possível, concluir que se a justificativa para uma hipervalorização e uma representação exacerbada de imagens ligados à cultura do boi (SOUSA; MAGALHÃES, 2014, p. 123) na produção artística-cultural piauiense em algum momento justificou-se por ser importante atividade econômica do estado, atualmente tal insistência se deve a outras razões. É preciso esclarecer que não necessariamente criações artísticas que incorporam o universo popular estarão automaticamente ligadas a políticas da tradição. Seria reducionista e simplista propor um determinismo entre esses pontos.

Os intercâmbios entre o teatro e a cultura popular não são uma exclusividade do Piauí. O dramaturgo português Gil Vicente [1465-1536] incorporou em suas peças ditos populares e formas de falar regionais de Portugal. O padre jesuíta José de Anchieta [1534-1597] mesclava em suas peças de cunho evangelizador o português com palavras em tupi, fazendo referência a elementos do cotidiano indígena que possibilitassem uma ponte com a fé católica. O poeta e dramaturgo espanhol García Lorca [1898-1936] escreveu peças de teatro para serem realizadas por bonecos, as quais incorporam narrativas e personagens da Andaluzia, sua terra natal. Peças como *O idílio da Carvoeirinha, Tragicomedia de don Cristóbal y la señá Rosita farsa guiñolesca en seis cuadros y una advertencia* e *Retablillo de don Cristóbal*, as quais incorporam narrativas e personagens do teatro de bonecos popular da Espanha, os *títeres de cachiporra*, possuidores de características muito

[15] Até a data da realização desta pesquisa o relatório referente aos anos posteriores ainda não havia sido publicado.

semelhantes ao Mamulengo[16]. O escritor paraibano Ariano Suassuna [1927-2016] escreveu inúmeras peças de teatro em que o cotidiano das classes populares é apresentado em forma de crítica social e de comédia. Portanto, deve ficar claro que vários artistas em variados contextos e em diferentes lugares utilizaram a cultura popular como inspiração para o seu fazer teatral.

Monteiro (2011) quando escreve sobre os intercâmbios entre dança e cultura popular diz que essas trocas dependem de determinadas "traduções" (p. 19). Não se pode perder de vista que encenar no teatro uma história ou determinado personagem do Bumba-meu-boi parte realmente de muitas traduções. O teatro, seja o feito em um espaço fechado ou o teatro de rua, possui significações e uma lógica diferente do Bumba-meu-boi apresentado nas festas de São João ou Natal. Os artistas do teatro e os da festa percebem seus trabalhos também de uma forma diferente. Os seguintes aspectos podem ser percebidos de formas distintas nessas duas esferas, ou podem em um âmbito ou em outro não ser uma questão primordial: a legitimação (ou não) como arte, a relação com o tempo da criação e com os espectadores, ser uma obra acabada ou ser uma obra ainda aberta, em processo, assim como outras questões. Existe um deslocamento em tais intercâmbios que não podem ser ignorados.

Para dar continuidade às questões em discussão, serão apresentadas duas peças de teatro[17] que foram selecionadas por corresponderem a diferentes períodos e contextos da produção teatral piauiense que dão a ver diferentes incorporações do Bumba-meu-boi pelo teatro: *O boi nacioná* (1975*)*, de Gomes Campos, e *Berra Boi,* do Grupo Raízes do Nordeste (2016).

[16] Teatro de bonecos popular do Nordeste. Seu nome varia de estado para estado, sendo chamado de Casimiro Coco nos estados do Piauí, Maranhão e Ceará.

[17] Entendo a dramaturgia como teatro e não a restrinjo ao universo da Literatura, o que acontece com certa frequência.

1.3 *- O Boi nacioná* (1975), de Gomes Gampos

José Gomes Campos nasceu na cidade de Regeneração, estado do Piauí, em 19 de outubro de 1925, tendo se mudado ainda jovem para Teresina, onde estudou no Colégio Diocesano e se formou em Direito pela antiga Faculdade de Direito do Piauí. Participou de várias peças de teatro no curso de Direito. Nos anos 1950 morou em Belo Horizonte, Minas Gerais, onde cursou Filosofia no Seminário Maior. Retornou a Teresina em 1953, engajando-se novamente em produções teatrais e lecionando na União dos Moços Católicos, no Colégio Diocesano, no Colégio das Irmãs, no Seminário Maior Dom Edilberto, no Departamento de Filosofia da Universidade Federal do Piauí e no atual Instituto Federal do Piauí. Magistério e produção teatral foram esferas que intensamente se cruzaram na biografia de Gomes Campos. O autor morreu em 26 de abril de 2007. Foi homenageado em 2014 no Salão do Livro do Piauí (SALIPI).

Em 1965, Gomes Campos criou o *Grupo* Teste (Teatro Estudantil Teresinense) a partir de seu trabalho como professor no Colégio Diocesano São Francisco de Sales. O grupo foi resultado da tentativa do dramaturgo de juntar os principais nomes do teatro amador de Teresina. O *Grupo Teste* encenava especialmente as peças escritas por Gomes Campos, como “O cabeça de cuia, que tinha no elenco Odilon Pinto, e Boi Nacioná, sobre uma pesquisa do bumba-meu-boi do Piauí, as duas dirigidas pelo autor e apresentadas no auditório do Colégio Sagrado Coração de Jesus” (CAMPELO, 2001, p. 117).

É importante notar que o trabalho teatral de Gomes Campos se desenvolveu muito próximo da sua atuação como professor nas escolas de Teresina. Segundo Campelo, a peça *Auto do Lampião no além,* de Gomes Campos, foi estreada pelo *Grupo Teste,* formado por alunos do Colégio Diocesano que trabalhavam com a literatura de cordel na disciplina História da Literatura Brasileira, ministrada pelo próprio Gomes Campos. O espetáculo foi apresentado no mesmo ano em festival na cidade de Fortaleza, Ceará, e se tornou um dos maiores sucessos de um autor piauiense, pois a peça representou o Piauí pela primeira vez em um festival nacional, o V Festival Nacional de Teatro de Estudantes, realizado no Rio de Janeiro. *Auto do Lampião no além* ganhou o prêmio de Autor Revelação e um de seus intérpretes foi indicado como melhor ator. A peça foi posteriormente traduzida

para o inglês e o espanhol e apresentada em festivais de teatro estudantil nas universidades de Denver e Kansas, nos Estados Unidos (CAMPELO, 2001, p. 118).

Gomes Campos é considerado o responsável pela renovação do teatro piauiense, pois foi a partir dele que o teatro "renasceu de forma segura e duradoura" (CAMPELO, 2001, p. 100). A referida renovação se deu a partir da incorporação de manifestações artísticas, personagens e narrativas da cultura popular. Portanto, percebe-se que as interações entre teatro e cultura popular no trabalho de Gomes Campos estão relacionadas ao interesse de uma renovação estética.

O pesquisador Weslley da Silva Sousa na dissertação *A construção de identidades culturais na peça de teatro "Auto do lampião no além"* (2017) realizada no Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Piauí afirma que o dramaturgo Gomes Campos em sua "obra teatral dá um vivo painel da realidade do povo piauiense" (SOUSA, 2017, p. 58). Gomes Campos escreveu além de *Auto do lampião no além*, seu texto mais conhecido, vários textos que incorporam a cultura popular: *O pescador e o Rio*, sobre o Cabeça de Cuia; *Zabelinha Zabelão,* sobre o latifúndio no Piauí; e *Boi Nacioná*, sobre o Bumba-meu-boi no Piauí, que discutiremos a seguir.

Gomes Campos publicou a peça de teatro *Boi Nacioná* no volume nº 4 da *Coleção Luzes da Ribalta*[18] (abril de 1975) organizada pelo atual Instituto Federal do Piauí, onde trabalhou. O volume não recebeu o nome da peça de Gomes Campos, e sim foi chamado de *Salve o Rei*, no qual além de *Boi Nacioná* estão presentes textos introdutórios que esclarecem o processo de concepção da peça.

Em 1971, o *Grupo Teste* foi convidado para apresentar *Boi Nacioná* no auditório da Rádio Clube de Teresina, à qual os personagens do espetáculo foram transportados dentro de uma caminhonete, cruzando a cidade de Teresina. O "elenco de estudantes" (CAMPOS, 1975, p. 2) atravessou um longo caminho sendo ovacionado pelos moradores daqueles bairros. "A carruagem (um 'jeep') adquiriu de repente a consciência da importante missão de carregar tão ilustres personagens" (1975, p. 2). O veículo diminuiu a velocidade aceitando o caráter de cortejo que aquele trajeto acabou assumindo, de modo que "os nobres viajantes pudessem

[18] O arquivo foi gentilmente cedido por Ací Campelo e digitalizado por Edson Junior, aos quais agradeço.

receber melhor as manifestações de apreço de seus admiradores" (1975, p.2). Com esta peculiar imagem, Gomes Campos descreve o percurso dos atores-estudantes de *Boi Nacioná,* com suas penas e plumas, pela capital do Piauí.

Gomes Campos nos trechos introdutórios quase não fala especificamente de *Boi Nacioná,* o que acaba dizendo muito sobre a partir de quais referências o dramaturgo escreveu a peça. O número da Coleção em que consta o espetáculo é classificado como uma homenagem ao Bumba-meu-boi (que seria o "Rei do folclore brasileiro") e como demonstração da admiração por José Ribeiro da Costa, conhecido como Tubarão. Tubarão produziu por mais de três décadas o grupo de Bumba-meu-boi *Jardineira.* Portanto, o volume de *Boi Nacioná* homenageia o Bumba-meu-boi como aquela que seria a principal manifestação popular brasileira e por outro lado celebra especificamente um grupo de Bumba-meu-boi da capital piauiense. Tubarão foi estivador aposentado, residente em Teresina e artista popular. Gomes Campos afirma que tinha o desejo de visitar Tubarão em sua residência (1975, p. 4). Percebe-se certo caráter etnográfico nos interesses de Gomes Campos que afirma querer "ouvir e gravar":

> É curioso observar como valorizam os artistas do povo que esculpem na madeira ou pintam nas telas e esquecemos os grandes mestres da arte do ritmo e das composições musicais que dão graça e movimento à poesia tradicional de nossa gente. Procurando o Tubarão para que nos desse uma aula sobre a organização e apresentação de seu "Boi Jardinêra" (CAMPOS, 1975, p. 4).

O dramaturgo piauiense não faz uma relação direta sobre a influência do trabalho de Tubarão na escrita de sua peça. No entanto, é impossível desconsiderar que Gomes Campos vai refazendo determinados passos que levaram à criação de *Boi Nacioná.* O autor demonstra uma atenção para o que as próprias camadas populares pensam sobre sua arte e seu ofício: "Fomos encontrar a casa de Tubarão em outro bairro, orientado apenas pelos populares que encontrávamos pelas ruelas de nosso subúrbio. [...] Tubarão, moreno de uma simpatia irradiante, nos recebeu com um sorrido espontâneo e acolhedor" (1975, p. 4). Essa pode ser considerada uma de suas fontes e por isso aponto aqui determinado caráter etnográfico no processo criativo de Gomes Campos.

Gomes Campos transcreve longa entrevista na qual busca entender as motivações e questões estéticas de Tubarão. Em seguida, o dramaturgo pede para que Tubarão diga “como se faz a brincadeira”, o artista popular prontamente o atende, o que resulta em nove páginas de diálogos entre os personagens do Bumba-meu-boi, as quais são transcritas pelo autor. Por fim, Gomes Campos faz a anotação de partituras de dezesseis toadas[19] do boi *Jardineira* de Tubarão.

Quando Gomes Campos parte finalmente para apresentar sua peça *Boi Nacioná* diz que o 3º tomo de *Danças Dramáticas do Brasil (1982)* de Mario de Andrade foi seu “livro-base” (1975, p. 21). Mário de Andrade não foi uma referência primordial apenas para a escrita de *Boi Nacioná.* Investidas etnográficas perpassam as investigações de Mário de Andrade no campo da cultura popular. Mário de Andrade faz a descrição das apresentações de Bumba-meu-boi às quais assiste, transcrevendo letras de canções, partituras e conversas com populares. Mesmos itens que são trabalhados por Gomes Campos em sua pesquisa sobre o Bumba-meu-boi de Tubarão.

Boi Nacioná é definida em pequena nota introdutória como “uma visão do Bumba-meu-boi de todo o Brasil” (CAMPOS, 1975, p. 21). A peça tem, portanto, certo caráter ambivalente. Parte de pesquisas sobre grupos de Bumba-meu-boi do Piauí e faz em seu texto referências a Teresina. O espetáculo, por outro lado, é definido como uma tentativa de abarcar o Bumba-meu-boi enquanto manifestação cultural nacional.

O dramaturgo piauiense continua afirmando que *Boi Nacioná* é “trabalho de pesquisa realizado por um grupo de alunos” e que foi “encenado pelos próprios alunos em Teresina e em Campo Maior [outra cidade do Piauí]” (1975, p. 21). Em uma nota de rodapé, Gomes Campos diz que os “alunos incluíram neste trabalho as figuras do Caipora, Jaraguá e Burrinha que fazem parte do ‘Careta’, dança folclórica do período natalino” (1975, p. 36). Percebe-se a abertura do dramaturgo/professor para as proposições de seus alunos/criadores. A peça de Gomes Campos é uma pesquisa realizada em âmbito escolar/estudantil, que dá a ver a potência que o teatro realizado por estudantes teve na história do teatro moderno brasileiro.

[19] Nome dado às canções do Bumba-meu-boi. As toadas transcritas são identificadas como cópias de José Rodrigues, que seria um aluno de Eletrônica. Provavelmente foi o responsável por transformar as toadas do grupo de Tubarão em partitura musical.

Gomes Campos lista todos os personagens que aparecem em *Boi Nacioná:* Amo, Dona Maria, Tripa, Mateus, Birico, Vaqueiro, Vaqueiro Reá, Doutores, Caboclos, Pai Francisco, Catirina, Burrinha, Jaraguá e Caiporinha. O dramaturgo mantém nas indicações para a encenação de seu texto alguns elementos tradicionais dos grupos de Bumba-meu-boi, como a sugestão de que determinados personagens sejam interpretados preferencialmente por homens travestidos e não por mulheres, como Dona Maria e Catirina[20]. Dona Maria[21] deveria ser interpretada por "rapazes em travesti, utilizando-se vestidos comuns" (1975, p. 21). Catirina é a companheira de Pai Francisco, o responsável pelo roubo e morto do boi mais querido do Amo[22]. Catirina também deveria ser "representada por um rapaz a travesti" (1975, p. 21). Gomes Campos retoma e mantém a tradição do Bumba-meu-boi de homens interpretarem travestidos personagens femininos. Outro aspecto dito tradicional do Bumba-meu-boi que é ratificado pelo dramaturgo é a própria encenação do auto do boi. A peça consiste basicamente na descoberta pelo Amo da morte do boi e suas estratégias adotadas para tentar reviver seu animal querido. Essa história é considerada por muitos pesquisadores e artistas populares algo primordial na estrutura do Bumba-meu-boi e que deveria estar presente em todos os grupos e suas apresentações, ainda que em vários contextos essa narrativa não seja encenada ou não seja algo de primeira importância[23].

Uma das características mais interessantes e que mais chamam atenção no processo de criação e concepção de *Boi Nacioná* é que praticamente todas as letras constantes na peça foram extraídas diretamente de *Danças Dramáticas do Brasil* (1982), de Mário de Andrade. Gomes Campos listou "as páginas do livro 'Danças Dramáticas do Brasil' onde se encontram quase todas as músicas relacionadas com as letras dos cantos constantes deste trabalho" (1975, p. 36). Mário de Andrade lista apresentações e as respectivas canções de bois dos diversos estados pelos quais andou: Rio Grande do Norte, Pernambuco, Ceará, Amazonas, Pará e Rio de Janeiro. Gomes Campos incorpora e intercala em sua peça canções de

[20] O espetáculo *Berra Boi* que será discutido em seguida também mantém o personagem Catirina sendo interpretado por um homem travestido.

[21] Dona Maria é esposa do personagem Amo, dono do boi, que é o grande cantor e uma espécie de mestre de cerimônias do Bumba-meu-boi.

[22] Essa narrativa é conhecida como "auto do boi".

[23] Esse ponto será bastante discutido nos próximos capítulos.

apresentações de bois até de estados distintos. Seus alunos novamente aparecem como responsáveis pela criação da peça, tendo adaptado algumas das músicas.

Em uma cena logo no início da peça, o Amo aparece convocando os Caboclos que deverão encontrar e prender Pai Francisco. Em determinada fala o grupo inteiro chama e aclama o boi, momento em que serão falados os nomes de vários grupos: “Entre os apelidos do boi, aparecerá ‘Boi Canarinho’, ‘Boi Lavadêra’, ‘Boi Bunito’, ‘Boi Sertanejo’, ‘Boi do Culejo’” (1975, p. 24-25). Gomes Campos faz em sua peça de teatro uma referência e homenagem a grupos de Bumba-meu-boi específicos, o que é mais uma oportunidade de perceber a influência de tais grupos em seu trabalho artístico e um momento de valorização da cultura popular pelo teatro. Não consegui localizar a origem dos grupos referidos, mas parecem ser grupos de Bumba-meu-boi existentes em Teresina à época. Outra referência à capital piauiense aparece no seguinte trecho: “Na barriga do teu amo/Que sai pintinho, pintão/Lagartinho, lagartão/E todas as imundices/De Teresina” (1975, p. 28).

Gomes Campos incorpora em *Boi Nacioná* o caráter improvisacional que é utilizado por muitos autores para aproximar o Bumba-meu-boi do campo do teatro, como citado logo no começo do presente capítulo. “[Pai Francisco] Pode imitar toureiros, acenando ao boi com um pano vermelho. Catirina pode ajudá-lo nesse ato cômico. É o ponto alto do Folclore e depende sobretudo da improvisação de Pai Francisco” (1975, p. 26). O dramaturgo em outro trecho diz que “o grupo pode dançar a toada acima” (1975, p. 26). A peça se apropria do caráter improvisacional do Bumba-meu-boi, apontando possibilidades que podem ser realizadas, ou não, à critério da direção do espetáculo. Gomes Campos apresenta possibilidades cênicas abertas, que podem ser adotadas, ou não, dependendo também das habilidades dos atores (no caso da improvisação de Pai Francisco). Em vários trechos de *Boi Nacioná* só existe um esboço de roteiro sugerindo ações e movimentos: “O Amo fica enfurecido. Diz que Pai Francisco está levando o caso na brincadeira. [...] Pai Francisco chama a burrinha. Canta e dança” (1975, p. 33).

Os vários aspectos apontados acima caracterizam a peça *Boi Nacioná* escrita por Gomes Campos e dão a ver por meio de uma produção teatral o olhar de seu autor sobre a cultura popular. Outros contextos, recortes históricos e modos de

produção teatral certamente resultariam em outras formas de conceber os intercâmbios entre os campos do teatro e da cultura popular, que estamos discutindo.

1.4 **- *Berra Boi* (2016), de R*aízes do Nordeste***

O livro de *Jovens bailarinas de Vazantinha: conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na Educação* (2015) de Maria do Livramento da Silva Machado, resultado de sua pesquisa de mestrado, foi uma das principais fontes para conhecer o trabalho do grupo *Raízes do Nordeste.* As participantes do grupo em sua maioria são habitantes da Vazantinha, localidade situada na Ilha Grande de Santa Izabel[24], um bairro da cidade de Parnaíba, Piauí, munícipio litorâneo que é o segundo maior do Piauí em número de habitantes. A Vazantinha faz parte de uma área periférica de Parnaíba que vem passando ainda por um processo de urbanização. Seus aspectos socioeconômicos são baseados na agricultura familiar, no cultivo de pequenas hortaliças através de hortas comunitárias. O artesanato local é feito por meio do barro, da palha da carnaúba e da madeira. A área está situada à margem esquerda do Rio Igaraçu, sendo portanto cortada por riachos e igarapés. Por causa das “cheias vazantes” pelas quais passa nos invernos mais intensos recebe o nome de Vazantinha. Quase todas as integrantes moram no bairro da Ilha Grande de Santa Izabel. (MACHADO, 2015, p. 32).

O grupo *Raízes Nordeste* é formado por jovens bailarinas, cuja maioria não tem emprego formal e vive sob a tutela da família (2015, p. 35). Em 2003 o coletivo surgiu inicialmente como grupo religioso da Capela de Santo Antônio (localizada na Vazantinha) que intitulava-se PFTM, iniciais das primeiras integrantes: Priscila, Fabiana, Tatiana e Mariana. Posteriormente, com necessidade de se desligarem do projeto religioso por terem atingido o limite de idade, criaram ainda no mesmo ano o *Raízes do Nordeste*. O nome do grupo foi pensado partindo de algo que fizesse menção ao trabalho que elas já viam realizando, uma vez que desde o início “o

[24] É também na Ilha Grande de Santa Isabel que está localizado o grupo de Bumba-meu-boi *Novo Fazendinha* sobre o qual discutiremos nos próximos capítulos.

grupo seguiu sua trajetória tendo como foco a cultura popular nordestina" (2015, p. 36). O coletivo já criou, dentre outros, os seguintes trabalhos: *Juventude e meio ambiente*, *Água e a sobrevivência no semiárido brasileiro* (2007/2008), *Juventude e inclusão social – a hora da mudança acontecer, Piauí: berço de diversas riquezas* e *A bravura do povo piauiense* (2009/2010).

O grupo *Raízes do Nordeste* possui iniciativas que buscam intervir socialmente na localidade onde surgiram. O projeto "Faça uma criança sorrir" de 2005 tem como foco crianças em situação de vulnerabilidade social da Ilha, as quais participam de oficinas artísticas de pintura, dança e contação de histórias. Segundo Machado, esta "é uma perspectiva socioeducativa na Ilha [Grande de Santa Isabel]" (2015, p. 38).

Por serem provenientes e atuarem em comunidades consideras vulneráveis, em 2011 o grupo foi selecionado pela Central Única de Favelas (CUFA), localizada no Rio de Janeiro, cujo objetivo é mapear ações em tais comunidades. A atuação do *Raízes do Nordeste* foi considerada uma das cinco melhores do Piauí (2015, p. 39). Em 2012, o grupo participou novamente de evento organizado pela CUFA com o trabalho *Ruídos da Senzala: um grito de liberdade*, sobre os desdobramentos da cultura negra na religião, arte e culinária brasileiras. Foram premiados por esta realização com o Prêmio ANU Dourado 2013, com solenidade no Teatro Municipal do Rio de Janeiro, sendo o único grupo a representar o Piauí. "O prêmio objetiva dar visibilidade a ações que fazem a diferença em contextos desfavoráveis" (2015, p. 40).

Também em 2013, o *Raízes do Nordeste* participou da competição *Passo da arte* (Norte e Nordeste) em Fortaleza, com o apoio do SEBRAE-PI e da Secretaria Municipal de Cultura de Parnaíba. O grupo ficou em terceiro lugar com *Sambada de Reis,* o qual trabalhava com o Reisado, forma popular existente em várias cidades do Piauí e de outros estados. Em seguida, o *Raízes do Nordeste* foi classificado para o 21º Passo da Arte, a nível nacional, no qual ficou classificado em quarto lugar (2015, p. 40). Mais uma vez é possível perceber que determinados trabalhos artísticos e seus respectivos grupos ganham notoriedade pelo fato de incorporarem temáticas populares, que se relacionam com uma ideia de identidade do lugar do

qual são provenientes. “Luta e resistência – mas também, naturalmente, apropriação e expropriação” (HALL, 2003, p. 274).

O espetáculo *Berra Boi* foi criado pelo *Raízes do Nordeste* no ano de 2016. Fabiana Reis é a integrante que assina as coreografias do grupo. O roteiro e direção ficaram a cargo de Benjamim Santos. O grupo se identifica como um grupo de dança, mas acredito que *Berra Boi* pode ser definido como um trabalho que se aproxima da noção de dança-teatro, uma vez que percebemos no espetáculo a presença de elementos teatrais associados à dança.

Benjamim Santos é um dramaturgo e diretor de teatro nascido em Parnaíba com importante atuação na cena teatral pernambucana dos anos 1950, quando foi aluno de Estética de Ariano Suassuna e assistente de Hermilo Borba Filho. Em 1960, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde dirigiu inúmeros espetáculos de rua e shows musicais, como também escreveu peças de teatro que foram premiadas pelo então existente Serviço Nacional do Teatro. Estas peças fazem parte da chamada geração dos anos 1970 responsável por um processo de renovação do teatro infantil, ao lado de Ilo Krugli, Sylvia Orthof, Bia Bedran e outros.

Tive a oportunidade de entrevistar Benjamim (ou o Beija como é conhecido por seus amigos), mas especificamente sobre o seu teatro para crianças. O dramaturgo afirma que não tem nenhum compromisso com uma “estética nordestina” ou em seguir a estética de seu professor Ariano Suassuna. Por outro lado, é importante perceber como suas peças são escritas em versos de cinco sílabas (assim como no cordel) e que elas incorporam temas e personagens do imaginário popular piauiense. A peça, por exemplo, *O fado e a sina de Mateus e Catirina* de Benjamim Santos, escrita no ano de 1979, na qual atuaram nomes como Tânia Alves e Tonico Pereira, fala sobre o homem nordestino e o êxodo rural a partir de personagens tão caros ao Bumba-meu-boi, Mateus e Catirina. Portanto, *Berra Boi* surgiu do encontro entre um grupo originalmente de dança e um importante diretor e autor de teatro. O diretor e produtor parnaibano Ryck Costa, no texto *Aplausos para ressignificação,* publicado no jornal *O Bembém,* editado pelo próprio Benjamim Santos, defende que *Berra Boi* é um “registro histórico de ressignificação das artes cênicas em Parnaíba, com traços de dança-teatro [...]”.Benjamim também em seu jornal escreve que “poucas vezes fui tão claramente entendido e atendido

por um grupo de teatro, canto ou dança, em espetáculo que dirigi nesses 50 anos de profissão" (SANTOS, 2016, p. 6).

Berra Boi estreou no fim de novembro com duas apresentações no Teatro do Serviço Social do Comércio (SESC), em Parnaíba, com várias apresentações posteriores e ainda com perspectiva de continuidade. Buscarei nesse comentário sobre o espetáculo *Berra Boi* perceber quais elementos cênicos estão associados a uma ratificação ou a uma alteração de estruturas consideradas tradicionais das apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí[25]. O que *Berra Boi* tem de novo e o que tem de tradicional? O recorte para essa discussão é como as relações de gênero se dão nas apresentações de Bumba-meu-boi produzidas pelas camadas populares e como essas relações são reforçadas ou modificadas no espetáculo *Berra Boi* do grupo *Raízes do Nordeste.*

Benjamim Santos em seu livro ainda inédito[26] *Veredas da meia-lua* (2005) escreve que o Bumba-meu-boi é "um brinquedo de homens" (SANTOS, 2005, p. 52). Esse ponto de vista não é exclusividade dos grupos de Bumba-meu-boi do Piauí. A professora e antropóloga Lady Selma Albernaz tece aproximações entre os campos dos estudos de gênero e cultura popular em São Luís do Maranhão, onde "o bumba-meu-boi é percebido localmente como uma brincadeira mais masculina do que feminina, sendo que os homens aparecem como símbolos de força e poder e as mulheres de beleza e sensualidade" (LIMA, OLIVEIRA; e ALBERNAZ, 2012, p. 183). Essa concepção de masculino e feminino tem um impacto bastante direto nos personagens que homens e mulheres realizam no Bumba-meu-boi em São Luís, mas o que pode ser estendido também a Parnaíba.

As mulheres interpretam especialmente o personagem índia no Bumba-meu-boi, chamando a atenção para os seus corpos e obedecendo a um padrão de beleza pré-estabelecido, "com apenas um bustiê e um pequeno saiote em volta do quadril, elas dançam freneticamente com rebolados, saltos e mexidos provocantes nos

[25] No trabalho de campo em Parnaíba, Piauí, entrevistei participantes dos grupos *Brilho da Ilha* e com maior profundidade do *Novo Fazendinha*, ambos localizados na Ilha Grande de Santa Izabel, assim como as participantes do *Raízes do Nordeste.* Os comentários e conclusões acerca do Bumba-meu-boi partem especialmente do que vi e conversei com os membros do grupo *Novo Fazendinha,* que se configura aqui como um parceiro do *Raízes do Nordeste.*

[26] Livro em primeira pessoa sobre as impressões e ações do autor sobre o Bumba-meu-boi quando foi Secretário de Cultura de Parnaíba.

quadris e nos ombros" (LIMA, OLIVEIRA; ALBERNAZ, 2012, p. 192). As mulheres adentraram o universo do Bumba-meu-boi que anteriormente era ocupado apenas por homens, no entanto com papéis limitados e que percebem a masculinidade e a feminilidade por uma lógica ainda restritiva. Desta forma, as mulheres desafiam uma estrutura que definia que aquele espaço era apenas para homens, mas reificando a ideia da mulher como próxima do belo e do sensual. Segundo Albernaz, no Bumba-meu-boi de São Luís "ser índia implica em ter um corpo de um determinado tipo, aquela que não o tem não pode ocupar este lugar" (ALBERNAZ, 2010, p. 92).

Essa ligação entre ser mulher, interpretar a personagem índia e ser bela/sensual acaba congelando o corpo feminino "no cânone da perfeição e da juventude" (ALBERNAZ, 2010, 91). Tal configuração modifica um dos códigos mais intrínsecos à cultura popular, que está justamente baseado na imperfeição, nas distorções, no excesso, acontecendo assim uma passagem do grotesco para o belo (LIMA, OLIVEIRA; ALBERNAZ, 2012, p. 192).

O corpo feminino é apresentado por uma outra lógica no espetáculo *Berra Boi*. Note-se que o grupo *Raízes do Nordeste* foi fundado apenas por mulheres, pelas quais é majoritariamente formado, ainda que na peça participem três homens. Em *Berra Boi* os personagens ditos masculinos da narrativa do Bumba-meu-boi são interpretados por mulheres. O teatro surge a partir de suas incorporações da cultura popular como uma forma potente de transgressão de estruturas sócio-culturais centradas em hierarquias de gênero. No espetáculo há um deslocamento do viés tradicional do Bumba-meu-boi de conferir unicamente aos homens versatilidade na hora de assumir personagens, restringindo às mulheres quase que exclusivamente a personificação de uma ideia de beleza por meio da personagem índia. Na peça, personagens nunca ou quase nunca interpretados por mulheres são interpretados por elas: amo, catrevagem, cantor de toada, dentre outros. O Bumba-meu-boi, "uma arte contada por homens" em *Berra Boi* é "destaque pela força feminina", o que possibilitou a presença de "vários corpos ressignificados" (COSTA, 2016, p. 6).

Esse aspecto da transgressão de uma estrutura sócio-cultural dita tradicional nos remete a postulações anteriores em que se almejou em forma de utopia uma

produção artística que deixaria de fora as relações patriarcais[27] que definem a cultura brasileira. "Contra a realidade social, vestida e opressora, cadastrada por Freud – a realidade sem complexos, sem loucura, sem prostituições e sem penitenciárias do matriarcado de Pindorama" (ANDRADE, p. 19, 1978). Oswald de Andrade em seu *Manifesto Antropófago* (1928) propõe o matriarcado de Pindorama como aquele que seria um espaço mítico do futuro. Futuro este que deixaria para trás o lado arcaico da nação brasileira, tão pautada no tradicionalismo e nas realizações dos colonizadores brancos europeus.

Já é possível compreender como *Berra Boi* modifica algumas estruturas consideradas tradicionais das apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi, apresentando assim elementos novos. Pares opositivos como novo/velho, tradição/modernidade, invenção/tradição não devem ser entendidos de forma simplista. Um mesmo movimento ou trabalho artístico pode apresentar características que possibilitam ligá-lo a todos esses adjetivos. Isso não é ser contraditório, e aceitar isso é perceber a complexidade das relações quando se trata especialmente do campo da cultura popular. *Berra Boi* e o grupo *Raízes do Nordeste* não poderiam ser analisados dentro de outra lógica.

A Catirina, como já dito, é a companheira do personagem Pai Francisco. Ela está grávida e deseja comer a língua do boi mais querido do patrão de seu marido. Pai Francisco cede aos desejos de sua companheira, rouba e mata o boi. Catirina é sempre ou quase sempre interpretada por um homem travestido, existindo a concepção de que mulheres não devem interpretar esse papel e que sua comicidade está justamente no travestimento. O Regulamento do Concurso de Bois do São João da Parnaíba prevê que o grupo que trouxer uma mulher interpretando o personagem Catirina perderá um ponto. O espetáculo *Berra Boi* ao mesmo tempo que mostra corpos femininos interpretando papeis quase sempre vetados para as mulheres, reforça uma atitude que pode ser ligada às políticas da tradição ao colocar a Catirina sendo interpretada por um homem, que é definido por Ryck Costa como o “quadrilheiro branco no meio das negras indígenas da Vazantinha” (COSTA, 2016, p. 6).

[27] A noção de matriarcado é proveniente do trabalho de Bachofen em *El matriarcado* (1987), que é desdobrada enquanto utopia modernista por Oswald de Andrade no *Manifesto Antropófago* (1928) e retomada por Torquato Neto na canção *Geléia Geral.*

Figura 2 - Personagem Catirina interpretado por Robson.

Fonte: Fotos de Mauro Ataíde e Helder Fontenele disponibilizadas ao pesquisador em 24 de abril de 2018.

O intercâmbio entre teatro e cultura popular em relação ao espetáculo *Berra Boi* não diz respeito apenas ao resultado cênico final da peça a partir da incorporação de elementos da narrativa e de personagens provenientes do Bumba-meu-boi. Para a criação do espetáculo, o *Raízes do Nordeste* contou com a colaboração de um grupo de Bumba-meu-boi de Parnaíba, o *Novo Fazendinha,* o qual criou os toques de tambor para o espetáculo e compartilhou os trajes indígenas e outros itens da indumentária que passaram a ser também de *Berra Boi*. Vê-se a cultura popular compartilhando com o teatro suas canções e vestimentas. *Berra Boi* é definido por Costa como um “espetáculo” formado pela “musicalidade do primitivo e ancestral boi Novo Fazendinha” (COSTA, 2016, p. 6).

A proximidade entre participantes do Bumba-meu-boi (e de outras manifestações da cultura popular) e os realizadores das artes (teatro e dança, especialmente) no contexto piauiense não é uma especificidade dos grupos *Raízes do Nordeste* e *Novo Fazendinha.* Esse trânsito existe, enriquecendo ambas as áreas. Em Parnaíba, existem pessoas que participam das quadrilhas juninas e

atuam em grupos de teatro da cidade, artistas que fazem parte de grupos de Bumba-meu-boi e também estão próximos do movimento de dança do município. Ací Campelo, o importante dramaturgo e historiador do teatro piauiense já citado, é também produtor de um grupo de Bumba-meu-boi que está em atividade atualmente na cidade maranhense de Timom, que junto com Teresina e outras cidades formam a Região Integrada de Desenvolvimento da Grande Teresina (RIDE). Campelo fala sobre sua atuação no grupo e aproxima o teatro do Bumba-meu-boi:

> Eu sou produtor aqui de um grupo de bumba-meu-boi chamado *Riso da Mocidade*. A gente produz o quê? Se você for assistir, por exemplo, à morte do boi, é um perfeito teatro. A gente acha que se você pegasse aquilo e dramatizasse em cena não mudava muita coisa. Eles dramatizam desde a morte do boi, ao médico, à passeata, a bebida, a Catirina, o casamento. Tudo isso é dramático (CAMPELO, 2017).

As incorporações do popular pelas artes muitas vezes acabam gerando debates complexos. Trabalhos artísticos como as peças *Boi Nacioná* e *Berra Boi* acabam gerando também certa desconfiança. Isso parece querer definir quem pode e quem não pode criar e recriar a partir da cultura popular, de uma linguagem estética e artística (ALBERNAZ, 2010, p. 83). Albernaz apresenta para esse debate uma questão essencial que trata da necessidade de que fiquem claras as relações entre os "recriadores do popular" e suas fontes de inspiração (a cultura popular). Quem está incorporando o popular e com quais intenções? A autora cita os bois *Pirilampo* e *Barrica*, ambos considerados grupos alternativos de São Luís. O *Pirilampo* sofre grande resistência por, segunda a pesquisadora, não esclarecer a diferença entre o que o grupo faz e o que é feito pelas camadas populares. Já o "Barrica é visto como uma 'boa leitura' do popular: porque parece separar o que faz do que é feito pelas camadas populares, colocando-se como um mediador político para valorizar o popular na sua origem" (2010, p. 92). Outros autores como José Jorge de Carvalho em *'Espetacularização' e 'canibalização' das culturas populares na América Latina* (2010) defendem que a incorporação do popular está ligada à sua mercantilização resultando em uma "espetacularização" e "canibalização". Concordo que muitas vezes o foco se volta para a cultura popular com interesses mercadológicos da mídia e do campo do turismo, no entanto não devemos generalizar as aproximações entre as áreas da arte e da cultura popular.

É importante que fiquem claros alguns pontos da relação entre os "recriadores do popular" (retomando expressão de Albernaz) e as culturas populares no que se

refere aos espetáculos *Boi Nacioná* e *Berra Boi*. Não temos acesso à encenação da peça de Gomes Campos e possuímos apenas a sua dramaturgia. Quando escrevo sobre *Boi Nacioná* estou comentando concepções sobre o popular a partir dos jogos de palavras de seu ator e como estas palavras foram compostas. Gomes Campos era um professor que dava aula em diversas instituições educacionais de Teresina nos anos 1970 e que contou com a efetiva participação de alunos de uma das escolas privadas em que lecionou no trabalho de criação e adaptação de *Boi Nacioná.* A análise de *Berra Boi* parte da ressignificação cênica dos corpos das mulheres participantes do grupo *Raízes do Nordeste* de Parnaíba. O espetáculo ter sido criado a partir de um coletivo é algo que também diferencia os dois processos. *Berra Boi* surge do encontro entre as jovens da comunidade da Ilha Grande de Santa Isabel (Parnaíba) e Benjamim Santos, conhecido dramaturgo e diretor de teatral que retorna à sua cidade natal. Um processo nos anos 1970 e o outro em 2016, aproximadamente quarenta anos depois. Várias peças de teatro que incorporam as diversas formas de cultura popular preenchem o tempo entre um e outro.

Gomes Campos faz questão de entrevistar pessoas das camadas populares, revelando o caráter etnográfico de seu processo criativo. O dramaturgo considera o Bumba-meu-boi o “rei” da cultura popular brasileira. Ouve, toma nota e escreve uma peça de teatro sobre o boi e muitas outras sobre demais formas de cultura popular. Já em relação ao grupo Raízes do Nordeste é impossível fazer uma oposição entre suas integrantes e “as suas fontes de inspiração”, retomando a expressão de Albernaz. Quase todas as integrantes do grupo vivem na Vazantinha, espécie de distrito do bairro da Ilha Grande de Santa Izabel. O grupo Novo Fazendinha, o qual criou os toques de tambor para *Berra Boi* e compartilhou seu figurino, está também situado na Ilha, mas na localidade Fazendinha, que dá nome ao grupo. Os integrantes do grupo de Bumba-meu-boi e as participantes do grupo artístico têm a mesma origem e compartilham o mesmo território. Acrísio, o diretor do grupo *Novo Fazendinha*, afirma conhecer e admirar o trabalho das “meninas da Vazantinha”, como ele mesmo se referiu, ainda que não tenha assistido ao espetáculo *Berra Boi.*

As incorporações do popular pelo teatro podem ser vistas como potências, como enriquecedoras dos processos desses dois campos, ou percebidas como mero aproveitamento da cultura popular. O teatro que parte de umas das diversas

formas de cultura popular existentes pode ser reduzido a uma simples “espetacularização”. Tais processos criativos são bastante criticados, mas certamente menos que as próprias camadas populares quando realizam modificações em estruturas consideradas tradicionais e incorporam em sua criação novos meios, métodos, questões e técnicas.

2 **“NÃO SOMOS CONTRA OS BOIS ESTILIZADOS”: O *SÃO JOÃO DA PARNAÍBA* E O ESTADO**

Apresento neste capítulo a cidade de Parnaíba em diálogo com sua história e grupos de Bumba-meu-boi, discutindo como o Estado atua de forma bastante direta por meio de suas ações e Regulamentos na criação dos grupos, direcionando alguns aspectos de seu processo artístico. Tais intervenções, no entanto, foram muito mais intensas para o *XVII São João da Parnaíba* no sentido de promover modificações em seu formato, as quais geraram insatisfações na maioria dos artistas populares que trabalham no *São João da Parnaíba.*

Nos últimos anos o *São João da Parnaíba* ganhou uma grande arena para receber as apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi, os artistas voltaram sua atenção para outras festas populares como o carnaval carioca e o Boi-Bumbá de Parintins e novos temas passaram a ser encenados a cada ano. Esses elementos são as principais modificações pelas quais passa o Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí, e defendo que são elas que provocaram o interesse da nova gestão municipal de mudar o formato do *São João da Parnaíba* e buscar que ele fosse “como era antes” (PARNAÍBA, 2017). Articulo como algumas mudanças estéticas incomodam um tradicionalismo que busca a retomada de um formato anterior.

2.1 **– A cidade, sua história e seus bois**

O antropólogo e historiador Luiz Mott em *Piauí Colonial: população, economia e sociedade* (2010) afirma que o estado do Piauí só foi conquistado no fim do século XVII, diferentemente das demais Capitanias do Nordeste, cuja colonização e exploração iniciaram ainda no século XVI (MOTT, 2010, p. 171). Em 1674, o português Domingos Afonso Sertão descobre e povoa o Piauí com o intuito de aumentar sua fortuna por meio da criação de gado nas regiões situadas entre o Rio Parnaíba e a Serra da Ibiapaba. A economia açucareira estava estabelecida no Nordeste, de modo que eram necessários espaços para a criação de gado bovino. O Piauí por dispor de poucos rios perenes, de seu baixo índice de chuvas e pelas

fracas possibilidades de desenvolvimento da agricultura para exportação acabou ocupando esse espaço, “sendo considerado durante séculos como o curral e açougue das áreas canavieiras” (2010, p. 172). Vinte e três anos após a descoberta do território hoje denominado Piauí já existiam ali 129 fazendas de gado. Em 1730 esse número passou para 700 e 578 fazendas em 1772. A importância da criação de gado para a economia do estado se relaciona com outro aspecto de sua colonização. O Piauí foi o único estado do Nordeste cuja colonização não se deu do litoral para o interior, mas de forma contrária, a partir de seu interior pela busca e exploração de terras para a criação de gado. A importância do gado para a economia naquele período e essa especificidade quanto à colonização são elementos de primeira importância para entender o desenvolvimento do estado e são aspectos presentes dos discursos de boa parte dos piauienses e que são retomados até hoje como estratégia de pertencimento.

A professora e historiadora Viviane Pedrazani em sua tese de doutoramento *No “miolo” da festa: um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí* (2010) chama a atenção para os cruzamentos entre a importância do boi para o cidadão piauiense e as práticas artísticas daí desenvolvidas. Em 2009, o Governo do Estado do Piauí aprovou o Decreto nº 13.765 que reconhece a raça de gado pé-duro como patrimônio cultural do estado, cujo processo de registro foi acatado unanimemente pelo Conselho Estadual de Cultura (PEDRAZANI, 2010, p. 99).

A cidade de Parnaíba fica localizada ao norte no litoral do estado do Piauí a aproximadamente 330 quilômetros da capital Teresina e de acordo com o Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística a cidade possuía 150.547 habitantes em 2017. Parnaíba se desenvolveu, assim como o estado em geral, também a partir da criação de gado pelo explorador português Domingos Dias da Silva que chegou à localidade no século XVIII e cuja atividade foi continuada por seu filho Simplício Dias da Silva. A região conta com o único Delta em mar aberto das Américas, o Delta do Parnaíba[28], que por meio da ligação do Rio Parnaíba com o Oceano Atlântico propiciou o movimento de embarcações diretamente para o exterior. A exportação

[28] O Delta do Parnaíba é o único Delta em mar aberto das Américas, está situado entre os estados do Maranhão e do Piauí, é formado pelo Rio Parnaíba, que tem 1.485 km de extensão, envolvendo dezenas de ilhas, com suas dunas e mangues. O Delta é um dos mais importantes atrativos turísticos do Piauí, o qual atrai turistas de vários estados do Brasil e de outros países. Os pacotes para conhecer o Delta são vendidos no Porto das Barcas e custam aproximadamente sessenta reais, incluindo o passeio de barco pelo Rio Parnaíba, visita a algumas ilhas do Delta, almoço e uma porção de caranguejo ao fim do passeio.

de charque (carne de gado cortada, desidratada e salgada) levou ao crescimento da cidade e à criação do Porto das Barcas que viria a brigar a Vila de São João da Parnaíba, emancipada em 14 de agosto de 1844.

A queda do preço da cera de carnaúba e babaçu no mercado internacional acabou enfraquecendo a economia da região, também pautada no comércio desses produtos. O Rio Parnaíba perdeu o seu poder de navegação em virtude da poluição das águas e degradação da mata ciliar. O Porto das Barcas acabou se tornando um espaço turístico e cultural. Parnaíba conta com diversos hotéis, restaurantes, dois *shoppings centers*, universidades púbicas e privadas, bancos, hospitais, aeroporto, possuindo a infraestrutura de uma cidade média. A cidade está muito próxima de outros munícipios do Ceará e especialmente do Maranhão, o que faz de Parnaíba um importante centro médico, estudantil e universitário para várias cidades de seu entorno, como os municípios maranhenses de Tutóia e Araioses.

Os paradigmas quanto ao surgimento e continuidade da atividade dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba estão muito ligados a eventos e a nomes específicos da historia da colonização da cidade. Viajantes, memorialistas, artistas e gestores públicos de diferentes épocas acabam coincidindo em muitas de suas observações quando se trata de indagações como: de que forma se deu a formação de tantos grupos de Bumba-meu-boi em Parnaíba? Não acredito que seja importante investigar ou mesmo descobrir uma pretensa origem do Bumba-meu-boi. Formulações nesse sentido acabam caminhando para uma discussão sobre qual teria sido o lugar que deu origem à referida manifestação popular, lugar este que provavelmente passaria a ser concebido quase que como seu legítimo possuidor. Analisar os discursos sobre a formação do Bumba-meu-boi em território piauiense contribui para os entendimentos não sobre sua gênese, mas nos ajuda a entender as concepções que os artistas populares e demais interessados têm sobre o Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí. Tais entendimentos também não podem ser vistos como necessariamente específicos da cidade, uma vez que outros municípios e regiões podem apresentar conclusões semelhantes.

O oficial da Marinha do Brasil Carlos Joaquim Magalhães no livro de memórias *Vá pro Piauí* (1981) escreve o texto *Outra vez em Parnaíba – a "festa do boi"*, em que diz ter ido para Parnaíba justamente em virtude dos festejos juninos.

“Dizem que as festas juninas, em tempos idos, eram mais bem festejadas. Hoje, as dificuldades econômicas obrigam o povo a inúmeras restrições; entre aquelas, tudo que é supérfluo, como é natural” (MAGALHÃES, 1981, p. 90). Na década de 1980 o autor já aponta para uma visão de que as manifestações populares antigamente eram mais fortes e que nos anos 1980 já estariam enfraquecendo, possibilitando perceber que entendimentos nesse sentido não são exclusividade de nossos dias. O escritor diz que o Bumba-meu-boi é como um bloco carnavalesco, que vai às ruas a dançar e cantar e que “a figura central do bloco é o ‘boi’” (1981, p. 91). Analogias entre o Bumba-meu-boi e o carnaval aparecem em diversos discursos sobre o Bumba-meu-boi do Piauí.

As obras de Magalhães (1981) e de Botto (1931) são as fontes mais antigas localizadas e tratam do caráter policialesco conferido ao Bumba-meu-boi pelas autoridades de Parnaíba. Segundo Magalhães, o “conjunto, antes de se lançar às ruas da cidade, tem de conseguir a licença da polícia”. O também funcionário da Marinha, Carlos Penna Botto em *Meu exílio no Piauí* (1931) diz que “outra coisa chocante em Parnaíba e que está a chamar a atenção policial é a bacanal conhecida pela denominação de: ’o boi’” (BOTTO, 1931, p. 214). A necessidade de licença junto à polícia local[29] é um dos principais aspectos apontados por vários dos entrevistados quando se trata de pensar diferenças entre o início da atividade do Bumba-meu-boi na cidade e a atuação dos grupos atualmente. Em vários momentos que busquei definir anos ou mesmo décadas com precisão isso se apresentou uma grande dificuldade. O fato de existirem poucas fontes escritas sobre o tema em estudo e que entrevistas sejam uma fonte essencial para trabalhar com cultura popular, as memórias e os discursos muitas vezes distanciam-se da necessidade de precisão imposta ao pesquisador.

O aviador Goethe Pires de Lima no livro de memórias *Tempos que não voltam mais: crônicas sobre a Parnaíba antiga* (1984) destaca um capítulo sobre o Bumba-meu-boi: *A lenda do bumba-meu-boi.* O autor basicamente narra a

[29] Não é uma especificidade do Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí. O preconceito das elites com o Bumba-meu-boi e com a cultura popular em um sentido geral fez com que durante muito tempo os grupos ficassem, por exemplo, restritos às áreas periféricas da capital maranhense São Luís e que também fosse necessária autorização policial para a realização de apresentações. Ver: LIMA, Patricia Geórgia; OLIVEIRA, Jailma Maria; ALBERNAZ, Lady Selma. Intratextos. Rio de Janeiro, v. 4, p. 181-200, 2012.

tradicional história da morte do boi, mas o que merece ser destacado do texto de Lima é aquele que é o aspecto mais recorrente nas diversas tentativas de explicar uma suposta origem do Bumba-meu-boi em Parnaíba (e em outras regiões do Brasil): a miscigenação. De acordo com o autor, "assume capital importância o cruzamento do índio com o negro, cujo resultado é o caboclo, tipo peculiar, cheio de crendices afro-brasileiras, misturadas à religiosidade cristã do português" (LIMA, 1984, p. 9).

Benjamim Santos[30] no livro ainda inédito *Veredas da meia-lua: o boi de São João da Parnaíba* (2005) defende que o Bumba-meu-boi surgiu há mais de duzentos anos no Brasil colônia a partir de elementos provenientes das culturas dos índios, dos negros escravizados e dos portugueses. "Dos negros, vieram os tambores; dos índios, a arte plumária e o gosto por contas, vidrilhos e espelhos; dos brancos, o prazer do luxo e do brilho no trajar. Esse luxo aparente faz contraponto com a pobreza real dos brincantes" (SANTOS, 2005, p. 14).

Cafuringa, artesão que participa tanto do Carnaval quanto do Bumba-meu-boi em Parnaíba e é responsável pela fabricação dos bois de praticamente todos os grupos da cidade, em entrevista, ao ser perguntado sobre as motivações para a usual aproximação entre o Bumba-meu-boi, a história da colonização do Piauí e as fazendas de gado, comenta: "No tempo do Simplição [Simplício Dias da Silva] quem tinha um boi, o boi mais famoso, era o boi do Pacamão. Aí toda vez que o Simplício Dias ficava bem, bem de vida, aquilo outro, bem alegre, aí mandava chamar o boi pra brincar no terreiro dele" (CAFURINGA, 2017). O artista popular faz uma aproximação entre o Bumba-meu-boi e Simplício Dias da Silva, colonizador/explorador de fazendas de gado no litoral piauiense no século XVIII, e que seria patrocinador de um determinado grupo[31].

[30] O autor disponibilizou muito gentilmente o referido livro, o qual foi bastante importante para o processo de escrita deste trabalho. A obra trata das reflexões de Santos desde a proximidade com o Bumba-meu-boi na infância até quando foi Secretário de Cultura de Parnaíba.

[31] Essa narrativa não foi encontrada em outras fontes (jornais, livros ou entrevistas).

Figura 3 - Cafuringa após entrevista na quadra de sua Escola de Samba, a *Império do Cais.*

Fonte: O autor, 2017.

A miscigenação é muitas vezes utilizada para interpretar a própria formação da sociedade brasileira em aspectos gerais e estruturais. Falar que o Bumba-meu-boi surgiu da mescla da cultura de três povos (índios, negros e brancos) e que os elementos provenientes destas culturas são facilmente discerníveis tem algumas consequências: simplifica os entendimentos sobre o desenvolvimento da cultura popular e suprime o caráter conflituoso envolvendo esses povos ao longo da história colonial brasileira e piauiense.

Santos em seu jornal cultural *O Bembém* faz o desafio *Bumba-meu-boi: meu boi bumbá* (2017) em que seleciona nove perguntas com respostas que vão de “a” a “d” sobre o Bumba-meu-boi de Parnaíba. O referido jornal é uma importante fonte para o interessado em conhecer temas diversos sobre a cultura popular piauiense, especialmente sobre o Bumba-meu-boi, tema de predileção do editor do jornal.

Algumas das perguntas e suas respectivas respostas do “desafio” publicado por Santos merecem ser destacadas, pois acrescentam à compreensão dos paradigmas do surgimento do Bumba-meu-boi em Parnaíba (PI) e da atividade dos grupos nos dias de hoje. “Reunindo elementos das três culturas que fizeram o Brasil (branca, negra e indígena), quais os elementos da cultura africana mais presente no

Boi de São João da Parnaíba?", cuja resposta seriam os "tambores". "Até 70 anos, cada Batalhão tratava outro como seu inimigo. Se dois Bois se encontravam, no meio da noite, era uma briga geral que terminava na delegacia e na Santa Casa. Como um Boi chama o outro?" Os bois que são rivais são chamados em Parnaíba de "contrários". A rivalidade ainda existe entre muitos grupos de Bumba-meu-boi da cidade, os quais competem no concurso de bois do São da Parnaíba, mas também em seus discursos cotidianos sobre qual é o grupo mais "tradicional", mais "moderno", ou o "genuinamente parnaibano", dentre outras chancelas que valoram simbolicamente a atividade dos grupos. "Nos dias atuais, qual a mudança mais radical que aconteceu nos Bois de Parnaíba em relação à brincadeira dos velhos tempos, quando os Bois eram formados somente por homens?" Benjamim Santos acredita que a principal modificação na atividade dos grupos é a "presença de mulheres na brincadeira"[32]. Por fim, o dramaturgo piauiense chama a atenção para a as tensões entre a competição no São João da Parnaíba e a relação dos grupos com a Prefeitura de Parnaíba: "Levados pelo espírito de competição do Arraial feito Prefeitura que, a cada ano, elege um Campeão, os bois vêm se tornando cada vez mais luxuosos. Quanto custa, aproximadamente, a confecção de um grande Boi, o animal de madeira e pano?" A resposta: "oitocentos reais" (SANTOS, 2017, p. 2).

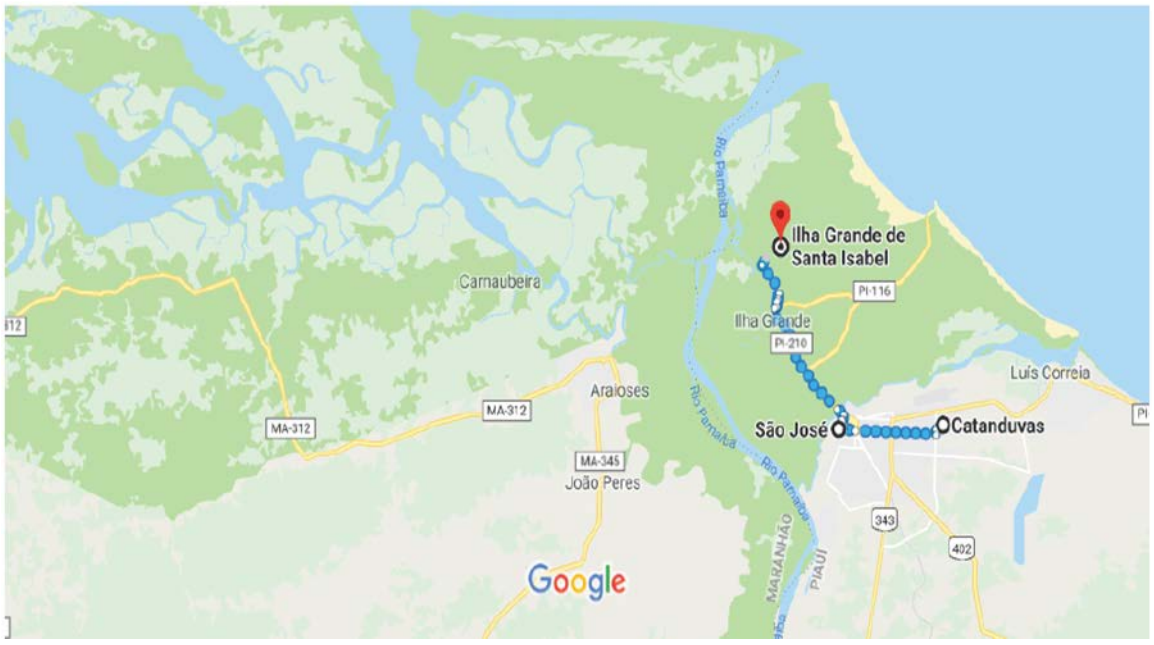
O Plano Diretor do Município de Parnaíba (Lei nº 2.296/2007) traça objetivos e define várias características do urbanismo da cidade, que segundo o documento possui trinta bairros. Além destes, são traçadas Zonas Especiais de Interesse Social – ZEIS, que são assentamentos já existentes, habitados por pessoas de baixa renda e que necessitam de um tratamento diferenciado dos bairros, como: proteção do patrimônio histórico, artístico e cultural; intervenção do poder público com a finalidade de regularização urbanística e fundiária; incentivo a atividades culturais e de lazer; dentre outras questões. Uma das ZEIS é a Ilha Grande de Santa Izabel, onde está localizado o grupo de Bumba-meu-boi *Novo Fazendinha* e que é considerada por Benjamim Santos como um dos "três berços", um dos "três celeiros" do Bumba-meu-boi de Parnaíba, ao lado dos bairros São José e Catanduvas (2005, p. 28). Os grupos adultos desses bairros são, respectivamente, *Flor do Lírio* e *Rei da Boiada,* além dos grupos de Bumba-meu-boi dos demais bairros. Segundo o autor,

[32] Vários dos entrevistados sinalizam que a entrada de mulheres no Bumba-meu-boi de Parnaíba é uma de suas principais renovações estéticas.

“botar um boi nesses três bairros tornou-se uma tradição que parece inquebrantável. Nenhum dos seus moradores se conforma se o seu bairro passar um ano sem Boi. Atualmente, cada um deles veste dois Batalhões, um de adultos e um de crianças” (2005, p. 28).

A Ilha Grande de Santa Izabel é composta por uma área de praia, dunas, mangue, igarapés e carnaubais, caracterizando-se como uma região bem diferente do restante de Parnaíba. É comum os habitantes da Ilha falarem frases como “Quando temos que ir para Parnaíba”, “Lá em Parnaíba...”, o que indica um distanciamento geográfico real e simbólico no pertencimento ao município, tanto que parte da Ilha foi emancipada e virou o município de Ilha Grande apenas nos anos 1990. Os moradores de outras regiões da cidade também veem a Ilha como um espaço outro em relação ao restante do município.

Figura 4 - Imagem coletada junto ao Google Mapas daqueles que são considerados os três celeiros do Bumba-meu-boi de Parnaíba.



Fonte: Google Mapas. Acesso em 03 de mai de 2018.

Na imagem acima é possível perceber onde estão localizados os bairros Catanduvas, São José e a ZEIS de Ilha Grande de Santa Izabel. Esta está muito próxima do Maranhão, localizada entre o Rio Parnaíba e o Oceano Atlântico, é a maior ilha do Delta do Parnaíba (240m²) e é uma de suas principais portas de entrada. Segundo Santos, quando acontecem “grandes enchentes do Rio Parnaíba,

a Ilha é invadida pelas águas, que derrubam casas e deixam parte da população ao desabrigo. Nessas épocas, os carnaubais continuam virentes, mesmo dentro d'água, numa paisagem de beleza passageira" (2005, p. 29).

Serafim Leite em *História da Companhia de Jesus no Brasil* (1945) escreve que as "bocas do [Rio] Parnaíba" eram povoadas pelos índios tremembés, cuja aproximação com os padres jesuítas só se consolidou a partir de 1722 pelas investidas do padre João Tavares (1945, p. 165). O jesuíta teria se instalado na cidade de Tutóia, nome conferido ao território pelos próprios índios. O missionário obteve da Corte algumas terras e a Ilha dos Cajueiros para o aldeamento dos nativos, as quais acabaram sendo invadidas por fazendeiros. Segundo Leite, bois foram introduzidos pelos invasores em terras que deveriam ser de exclusividade dos índios e da igreja católica. Os tremembés eram índios considerados muito violentos e por isso a região do Delta do Parnaíba demorou a ser explorada, havendo muitos relatos como esse: "A região do rio Parnaíba é quase toda capaz de criar gado e não está povoada por causa do muito gentio bravo que na beira dele habita" (CARVALHO apud MOTT, 2010, p. 174). A condição dos próprios índios para se deixar aldear teria sido de não servirem aos brancos. No entanto, acabaram servindo nas pastagens de gado: "Quanto à questão dos irmãos Lopes e primo Rocha parece que a pendência terminou, resolvendo-se os Padres a comprar o gado que eles ali introduziram. E assim começaria a criação de gado de Tutóia" (1945, p. 167). Como já dito, existem variados discursos que relacionam questões históricas do Brasil e do Piauí com a atividade contemporânea dos grupos de Bumba-meu-boi: (1) as fazendas de gado do Piauí Colonial e (2) a presença do índio na formação da sociedade brasileira. Em Mott (2010) e em Leite (1945), vê-se como esses dois elementos se cruzam nas "bocas do Parnaíba".

O número 54 (junho de 2012) do jornal *O Bembém* é dedicado à Ilha Grande de Santa Izabel e traz o especial *Um passeio pela Ilha: esse esquecido outro lado do rio* no qual constam textos sobre a Ilha da escritora Sólima Genuína que faz um relato das diversas localidades que visitou em sua visita de campo. A autora escreve em *Fazendinha: o bairro central da ilha* que a Ponte Simplício Dias construída em 1973 representa um dos principais marcos para o desenvolvimento da Ilha, uma vez que antes seus moradores tinham que atravessar o rio em canoas para estudar e trabalhar (2012, p. 8). A única rua asfaltada é a rodovia PI-116 que liga ilha e

continente. Sólima Genuína em *À Ilha, com amor* defende que foi o descaso de maioria dos parnaibanos e de seus ex-prefeitos que levou à perda de territórios da Ilha quando aconteceu a emancipação e foi criado o município de Ilha Grande. A autora cita o livro *Parnaíba: cada rua sua história* de Caio Passos que sequer menciona a Ilha Grande de Santa Izabel, o que "é a revelação mais cruciante de como a Parnaíba Oficial sempre esqueceu 'o outro lado do rio'. Um 'outro lado' que é pujante de vida própria; berço de muitas culturas, como o Boi de São João e os trabalhos com palha de carnaúba" (2012, p. 4).

2.2 **– Grupo N*ovo Fazendinha*: seu bairro, seus artistas e seu boi rival**

A Fazendinha é o maior bairro da Ilha Grande de Santa Izabel e é onde está localizado o grupo *Novo Fazendinha*. Os comentários e análises sobre o Bumba-meu-boi de Parnaíba partem especialmente do trabalho artístico desse grupo a partir de trabalho de campo e entrevistas realizadas com participantes, uma vez que não seria possível levantar as questões em discussão em abstrato, sem partir de casos específicos. O *Novo Fazendinha* foi escolhido por ter sido o grupo que contribuiu com o processo de criação do espetáculo *Berra Boi,* pela abertura dos seus integrantes e dirigentes para a minha pesquisa e por ser um dos grupos que mais se destaca nos concursos do São João da Parnaíba.

Abrão (2010) afirma que o grupo *Novo Fazendinha* faz parte de um contexto de criação do Bumba-meu-boi do Norte do Piauí que o autor define como "tradição Delta", que seriam os grupos de Bumba-meu-boi influenciados e parceiros de outros grupos das demais cidades localizadas no Delta do Parnaíba (2010, p. 10). Os grupos teriam uma relação próxima com outros localizados, por exemplo, na cidade maranhense de Tutóia, município com um trabalho consistente no campo da cultura popular. O autor diz que a "tradição Delta" "parece dialogar bastante com os bois da Ilha Grande de Santa Izabel, onde se localizam os bois 'Novo Fazendinha' e seu 'contrário' 'Brilho da Ilha', bem como outros pequenos grupos" (2010, p. 10). O grupo *Brilho da Ilha* está localizado na mesma rua que o *Novo Fazendinha* e é considerado o seu "boi contrário", uma categoria das próprias camadas populares para se referir àquele que seria o grupo rival, que nesse caso se deve ao fato de ambos ocuparem

o mesmo território. Cafuringa comenta a relação conflituosa envolvendo os dois grupos e um fato que aconteceu em 2017: “Nós estamos no século XXI, já teve foi faca [...]. Jogaram pedra nos outros, quero é que tu veja, é briga feia! Os irmãos ficam mal com os primos. O amo, o amo ia sair com o primo [Acrísio, presidente do *Novo Fazendinha*], que era o Canário, famosíssimo o Canário [e acabou saindo pelo *Brilho da Ilha*]” (CAFURINGA, 2017).

O *Brilho da Ilha* é comandado por Lucia Aguiar, única mulher presidente de grupo de Bumba-meu-boi em Parnaíba, também entrevistada para a realização desta pesquisa. Lucia comentou, como ela disse, as “parcerias” entre o *Brilho da Ilha* e grupos da cidade de Tutóia, como o *Boi de Araçá*: “A gente começou essa parceria no ano passado. Eu vou para lá, levo meus brincantes para ensaiar e ele vem para cá, traz os brincantes dele. Ano passado ele trouxe o boi dele e apresentou no São João da Parnaíba” (AGUIAR, 2017). João Rodrigues tem aproximadamente 85 anos, é ex-amo[33] do *Novo Fazendinha*, e é um dos brincantes mais antigos da cidade. Seus relatos são esclarecedores sobre as mudanças estéticas e no formato dos grupos e de suas apresentações. João Rodrigues reclama que os grupos praticamente não são contratados para se apresentar fora da época do *São João da Parnaíba* e que são cidades do Maranhão que os convidam: “Aí não vão mais chamar a gente pra pagar. Chamam as cidades de fora. Chamam a gente para o Maranhão, para essas cidadezinhas aqui perto de Parnaíba” (RODRIGUES, 2017). Esses relatos vão de encontro ao exposto por Abrão sobre as trocas entre grupos da Ilha e de algumas outras localidades que compõem o Delta, como é o caso de Tutóia.

[33] Um cantor mestre de cerimônias, responsável pelo encadeamento da história ao longo da apresentação.

Figura 5 - Lucia Aguiar

Fonte: imagem disponibilizada pela artista e fotografia do pesquisador, 2017.

No bairro Fazendinha existiram alguns grupos de Bumba-meu-boi que estiveram entre os mais importantes da cidade, como o *Fazendinha,* que existiu na Ilha por volta dos anos 1950. Santos (2005) traça diversas categorias das tendências adotadas para dar nome aos grupos de Bumba-meu-boi. A categoria do *Novo Fazendinha* seria de “alusão ao renascimento de Bois anteriores” (2005, p. 24). João Rodrigues faz comentários sobre o antigo *Fazendinha*, que são transcritos a seguir:

> O antigo Fazendinha eu acompanhei como garoto com 15, 16 anos porque eu gostava, toda vida eu gostava de brincadeira de boi, toda vida fui fanático por brincadeira de boi. O antigo Fazendinha foi criado aqui dentro da Ilha, não é mesmo da Parnaíba. O boi da Parnaíba tinha nem graça pro povo. O povo quis saber mesmo desses daqui. Nesse tempo não existia ponte, não tinha ponte aqui ligando a Ilha não. Mas eu vinha de canoa assim mesmo. Atravessava e vinha pra cá pra assistir os ensaios e a brincadeira. Então, tinha que atravessar pra brincar lá, então eu tava lá rente, porque eu gostava da brincadeira deles, porque eu achava bonita a brincadeira deles. Eles se formavam daqui, mas brincavam mais na cidade porque aqui [na Ilha] a população... Hoje não, a Ilha dá uma cidade, mas antigamente era coisa pequena. Tinha o boi aqui, mas brincava só na cidade. Fiquei de entrar de novo no jogo quando esses meninos inventaram de botar um boi aí [o atual Novo Fazendinha]. Resgatou o antigo Fazendinha, que tinha terminado há muitos anos, que era um boi de tradição aqui da Ilha Grande de Santa Isabel. O dono veio à falência, aí ficou parado muito anos (RODRIGUES, 2017).

João Rodrigues, a partir de seus comentários sobre o antigo grupo *Fazendinha,* torna possível perceber com maior clareza certo não pertencimento

afetivo das pessoas de Ilha Grande de Santa Izabel em relação à cidade de Parnaíba ("O antigo *Fazendinha* foi criado aqui dentro da Ilha, não é mesmo da Parnaíba"). O *Novo Fazendinha* foi criado apenas em 2004, no trecho acima é apontada a intenção de retomar a atividade de um antigo grupo de sucesso (*Fazendinha)* por meio da criação de um novo grupo. Essa tentativa de recuperar a memória do grupo antigo é uma forma de tentar legitimar o seu próprio trabalho, uma vez que esse seria o refundador daquele que teria sido um dos mais tradicionais bois da Ilha Grande Santa Izabel, em Parnaíba.

Faz-se necessário apresentar uma breve biografia de João Rodrigues, pois por ser talvez o brincante mais antigo de Parnaíba, suas memórias e pontos de vista sobre o Bumba-meu-boi muitas vezes conduzirão as conclusões desta pesquisa em confronto com os comentários dos outros entrevistados, as notícias de jornal, os relatos de viajantes e estudos acadêmicos já consolidados. Estes são volumosos sobre o Bumba-meu-boi em território maranhense e escassos sobre os grupos piauienses, mas ainda assim são importantes para a percepção de similitudes e diferenças.

João Rodrigues, agricultor, nasceu por volta da década de 1930 na cidade maranhense de Araioses, também uma porta para o Delta do Parnaíba e relativamente próxima da Ilha[34]. Cresceu em Parnaíba, retornando para sua cidade natal com 19 anos. Com esta idade, teve a vontade de "botar um boi", o que segundo o artista popular aconteceu por volta de 1954 e o levou a 42 anos como dono e amo de grupos de Bumba-meu-boi, somando sua atividade no Maranhão e no Piauí. Retornou posteriormente já com sua família para a Ilha Grande de Santa Izabel, em Parnaíba, onde começou a "brincar" em aproximadamente 1974, por uns vinte anos, até decidir parar. Em 2004 seus filhos e netos resolveram criar o Novo Fazendinha e, de acordo com João Rodrigues, com isso o ajudaram a se "levantar".

[34] Ver mapa postado anteriormente.

Figura 6 - Imagem de João Rodrigues e fotografia tirada nos anos 1980 na Ilha em que também estão seu filho Canário e um proprietário de grupo de boi.

Fonte: O autor, 2017.

O grupo *Novo Fazendinha* é formado por uma família de cinco irmãos, todos conhecidos na Ilha pelo apelido Pirão e que vivem em cinco casas vizinhas: João, Honório, Cristóvão, Paulo e Acrísio. As cinco famílias habitam casas simples na Rua Evangelina Rosa no bairro Fazendinha. Acrísio tem aproximadamente 40 anos e é o presidente do grupo, mas praticamente a família inteira participa das decisões e da criação do *Novo Fazendinha,* recortam, pintam, desenham, cantam, dançam, criam os figurinos, dentre outras funções.

Douglas Bruno é neto de João Rodrigues, sobrinho de Acrísio e pajé do *Novo Fazendinha*. Ele tem sido meu contato mais próximo dentro do grupo. Conversando em uma rede social, perguntei para o artista se ele saberia algo sobre a presença de indígenas na Ilha Grande de Santa Izabel. Ele imediatamente respondeu que já havia escutado que sua falecida avó era “descendente de índios”. Posteriormente ele disse que conversou com sua família e que na verdade o “descendente de índios” seria João Pirão, seu outro avô. Meses depois quando estive presente na sede do *Novo Fazendinha* tentei conversar sobre essa questão com Douglas e outros de seus familiares, que me disseram: “Esta memória se perdeu”. Levando em conta minha primeira conversa com Douglas é possível perceber que a origem indígena não é algo tão claro para a família de artistas do *Novo Fazendinha*, ainda

que estes sejam provenientes da região do Rio Parnaíba antes densamente povoada pelos índios tremembés (CARVALHO apud MOTT, 2010, p. 174).

O grupo foi criado em 2004 e logo nesse primeiro ano alcançou o 2º Lugar e em 2005 conseguiu o 1º lugar no São João da Parnaíba. Segundo Santos:

> a apresentação que o levou ao 1º Lugar foi impecável. [...] Esperto, o Amo Canário, aproximava o seu microfone da Roncadeira e o Ronco do Boi se espalhava por toda Arena, encantando os julgadores tradicionalistas. Mas essa vitória do Novo Fazendinha confirmou a contradição dos tradicionalistas pois trata-se de um Boi cheio das novidades que os tradicionalistas abominam [...] Eles sequer devem ter percebido que os dois primeiros Caboclos Reais, os Guias, eram duas moças. Jamais havia acontecido tal. E, para mais firmar o futuro do Boi na Parnaíba, é um Boi de jovens, fenômeno que vem se tornando uma tendência geral. Nenhum brincante do Novo Fazendinha tem sequer 30 anos, com exceção de dois dos três Amos João e José Rodrigues; o terceiro, o Naldo, tem apenas 22 anos... e muita brincadeira pela frente (SANTOS, 2005, p. 79).

A roncadeira é um tipo de cuíca que emite o ronco do boi. Benjamim Santos (2005) afirma que o instrumento vem desaparecendo do Bumba-meu-boi de Parnaíba. Ele, quando Secretário da Cultura, tentou tornar o uso da roncadeira um dos quesitos do Concurso de Bois do São João da Parnaíba, o que foi declinado pelos donos dos grupos, pois não haveria tempo para ensaio com elas. O trecho destacado acima dá a ver como elementos considerados tradicionais e modernos estão muitas vezes simultaneamente presentes no trabalho criativo de artistas populares. Ser moderno e ser tradicional pode tornar um grupo mais bem visto pelo público e pelos jurados quando se trata do Concurso de Bois. Tradicional pela utilização de um instrumento já em desuso e por tentar recuperar a memória e a história de um grupo de boi do século passado. Moderno por uma formação jovem de seus componentes e por distribuir os personagens por uma lógica diferente da dos demais grupos. Esta ambivalência é mais um elemento que chama a atenção para o grupo *Novo Fazendinha,* que dá a ver a complexidade da atividade dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba e do que eles apresentam no *São João da Parnaíba.*

2.3 **O Estado e o concurso de bois do *São João da Parnaíba***

Lady Selma Ferreira Albernaz em *Estéticas e disputas em torno do bumba-meu-boi* (2010) comenta que nos anos 1970 e 1980 tanto os grupos culturais considerados tradicionais quanto outros ditos alternativos criaram em São Luís do Maranhão vários arraiais juninos, cuja atração principal era o Bumba-meu-boi. Nesse período, as lideranças dos grupos recebiam patrocínio estatal, mas mantinham sua autonomia para preparar as apresentações, "seja o tipo de programação, seja o tipo de espaço para a sua realização" (ALBERNAZ, 2010, p. 81). Já no fim dos anos 1990, as apresentações juninas passaram a ter sua organização e financiamento centralizados nas mãos dos órgãos estatais de cultura, que ficariam responsáveis por definir a programação, as atrações e a distribuição destas pela cidade, "considerando uma classificação dos bairros em periféricos, centrais e de classe média (turistas e classe média se concentram nos arraiais da cidade)" (2010, p. 81).

Pedrazani (2010) chama a atenção para a relação do Bumba-meu-boi com as instituições piauienses de cultura, mas focando nos grupos de Teresina. A autora mostra como os grupos da capital incorporam novas possibilidades estéticas a partir de cursos e oficinas ofertadas por instituições como a Fundação Cultural do Piauí – FUNDAC[35] e a Fundação Cultural Monsenhor Chaves – FCMC, vinculada à Prefeitura Municipal de Teresina. Profissionais especializados ensinam a integrantes dos grupos de Bumba-meu-boi técnicas de criação com materiais modernos, lecionam danças contemporâneas e a confecção de determinados objetos, de modo que os grupos passam a incorporar novas técnicas e métodos em seu trabalho artístico, "trazendo-os para dentro da produção da festa, ao mesmo tempo que os reelaboram e dão a eles novos sentidos" (2010, p. 119).

Ainda de acordo com Pedrazani (2010), é relativamente recente o interesse do estado, por meio de suas instituições e agentes, no Bumba-meu-boi. No entanto, as últimas décadas apontam para alguns avanços na ação e desempenho do Governo do Estado a partir de diversos fatores, como: novas reflexões conceituais

[35] A FUNDAC por meio da lei estadual nº 6.673 de junho de 2015 foi substituída pela Secretaria Estadual de Cultura – SECULT.

sobre o campo da cultura popular, demandas socioculturais e a criação de leis sobre o assunto (2010, p. 173). Tais avanços apontados pela pesquisadora ficam muito restritos a Teresina, uma vez que historicamente os grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba e o São João da Parnaíba recebem patrocínio quase que exclusivamente da Prefeitura de Parnaíba.

O *São João da Parnaíba* acontece há dezessete anos e há dez ocorre na grande arena *Praça Mandu Ladino,* conhecida localmente como q*uadrilhódromo.* Nela, os grupos se apresentam anualmente, mostrando o resultado de sua rotina de ensaios. A partir de dados da Polícia Militar, Perinotto e Sousa (2015) afirmam que em 2014 100 mil pessoas estiveram presentes no *São João da Parnaíba*[36] somando todos os dias de festa.

O *São João da Parnaíba* até a edição de 2016 acontecia apenas no *quadrilhódromo,* com uma intensa programação que durava em média cindo dias e que era dividida da seguinte forma: shows musicais, praça de alimentação, quadrilhas juninas adultas, quadrilhas juninas mirins, grupos de bumba-meu-boi adultos e grupos de bumba-meu-boi mirins. Em 2016 apresentaram-se, além das quadrilhas juninas e dos grupos de Bumba-meu-boi, a *Banda Municipal Simplício Dias da Silva*, quadrilhas de escolas municipais, *Show Musical Cantata Gonzaguiana* com a *Orquestra Sinfônica do Piauí*, show de João Claudio Moreno, apresentação do grupo *Boizinho Araçá* de Tutoia – MA, shows musicais dos artistas/bandas *Gibão de Couro, Forró Relembrar, Bonde do Brasil*, sanfoneiros mirins Cristian e Sebastian, *Forró Pegado, Forro Chama Elas, Forró Camila Portela* e *Xote de Primeira.*

No ano de 2016, a Prefeitura Municipal de Parnaíba por meio do artigo 4 do *Regulamento do Concurso de Bumba-meu-boi* (2016) definiu o seguinte: “Somente poderão competir no concurso local, os Bois que tiverem seus responsáveis e brincantes residentes no Município de Parnaíba” (PARNAÍBA, 2016, p. 1). Sete grupos da cidade se apresentaram na categoria adulto: *Estrela Cadente, Novo Lírio, Brilho da Ilha, Novo Prateado, Rei da Boiada, Flor do Lírio* e *Novo Fazendinha.*

[36] As tentativas de quantificar o número de pessoas que vão ao *São João da Parnaíba* são muitas vezes inexatas, havendo estimativas da Prefeitura de Parnaíba a partir de dados da Polícia Militar que entre 30 e 40 mil pessoas visitam o *São João da Parnaíba* a cada dia, enquanto que Santos (2017) no artigo *O tempo e os bois* escreve que 5 mil pessoas comparecem ao *quadrilhódromo* durante os dias de semana e 10 mil no fim-de-semana.

Cinco grupos se inscreveram na categoria mirim: *Precioso, Novo Caprichoso, Garantido, Estrela Cadente* e *Estrela Mandacaru.*

Com a mudança da gestão municipal após as últimas eleições e, consequentemente, do setor administrativo da cultura de Parnaíba, deliberou-se, unilateralmente, que a programação do *São João da Parnaíba* seria em 2017 distribuída pelos bairros da cidade. Desta forma, o concurso de quadrilhas e bois do *quadrilhódromo* não seria mais a atividade principal do festival, o que gerou insatisfação nos participantes dos grupos. Em comparação com 2016, os recursos para o concurso de Bumba-meu-boi adulto e mirim de 2017 diminuíram bastante, passando de R$ 85.500 para R$ 55.000, uma redução de quase quarenta por cento. O número de grupos premiados em ambas categorias também diminuiu, passando de cinco para apenas três, com a diminuição também dos valores em dinheiro para cada grupo vencedor, conforme Edital de Concurso de Bois dos referidos anos. Na categoria adulto, em 2016 os grupos vencedores receberiam os seguintes valores: 1º lugar (vinte mil reais), 2º lugar (dezesseis mil reais), 3º lugar (quatorze mil reais), 4º lugar R$ 11.000,00) e 5° lugar (oito mil reais). Em 2017, na mesma categoria, a premiação passou a ser distribuída da seguinte forma: 1º lugar (vinte mil reais), 2º lugar (quinze mil reais) e 3º lugar (sete mil reais). Note-se que o único valor que permanece inalterado é o do primeiro colocado, o que Santos (2017) comenta: “O certo é que preparar um batalhão de Boi, um Boi que possa disputar o Primeiro Lugar no Campeonato do Arraial não sai por menos de vinte mil reais. Isto: vinte mil reais, o valor do Prêmio para o Campeão até ano passado” (2017, p. 6).

Diante da conjuntura acima, muitos grupos de Bumba-meu-boi da cidade, incluindo o grupo *Novo Fazendinha,* tinham decidido boicotar o festival e não se apresentar *no XVII São João da Parnaíba*, com a exceção dos grupos *Brilho da Ilha*, *Estrela Cadente, Novo Prateado* e *Novo Lirio*. Esse posicionamento dos grupos de Bumba-meu-boi da cidade provavelmente foi previsto pela gestão municipal, uma vez que uma alteração no artigo 4 do *Regulamento do Concurso de Bumba-meu-boi* (2017) em relação ao regulamento do ano anterior possibilitou que não apenas os grupos de Parnaíba participassem do *São João da Parnaíba*: “Poderão competir no concurso local os Bois que tiverem seus responsáveis residentes no Município de Parnaíba e cidades vizinhas” (PARNAÍBA, 2017, p. 1). Desta forma, além dos grupos parnaibanos citados, inscreveram-se três de Tutóia – MA: *Boi Araçu*, *Boi*

Precioso, e *Brilho da Ilha*[37]. O *Brilho da Ilha* de Parnaíba foi o campeão do *São João da Parnaíba* em 2017.

Benjamim Santos no artigo *O tempo e os bois* (2017) publicado em *O Bembém* comenta que os grupos de Bumba-meu-boi que seriam os tradicionais da cidade fariam falta nas festas juninas de 2017, pois pela "primeira vez, desde 2001, os mais conhecidos Bois da Parnaíba não ensaiaram para brincar em junho, não preparam fardamentos novos, nem toadas, e não brincam nesta temporada" (SANTOS, 2017, p. 6). Os grupos mencionados são aqueles que correspondem aos três "celeiros" de Bumba-meu-boi da cidade, cuja ausência o autor lamenta: "E assim, em 2017, não temos Flor do Lírio nem Rei da Boiada nem Novo Fazendinha. Com esta decisão, não temos ronco de Boi, nem toque de tambor, nos três bairros que são os celeiros de Boi da Parnaíba" (2017, p.6).

João Rodrigues (2017) comenta que já aconselhou anteriormente que seus familiares parassem de se apresentar com o *Novo Fazendinha.* As razões alegadas se devem à ausência de financiamentos públicos e privados, ainda que quando o grupo afirme que vai paralisar suas atividades escute incentivos no sentido contrário: "Até disse pra eles: 'Rapaz, *tá* na hora de abandonar'. No ano passado falaram em deixar e disseram lá pra eles: 'Não, o *Fazendinha* não pode deixar de brincar!' Não pode deixar? Mas vocês não ajudam, meu amigo!" (RODRIGUES, 2017). Em 2017, o grupo finalmente resolver não participar do *São João da Parnaíba*, pois seus realizadores entenderam que o novo formato proposto pela gestão municipal tornaria o trabalho ainda mais difícil. Esta decisão não foi tomada de forma rápida e sem voltas. Em muitas conversas com integrantes do grupo, estes estavam em dúvida sobre qual rumo tomar. Viajei do Rio de Janeiro para Parnaíba na intenção de participar das primeiras semanas de ensaio do *Novo Fazendinha,* cujo primeiro encontro aconteceria no dia 16 de julho de 2017, o qual acabou sendo cancelado um dia antes com a informação de que naquele ano não haveria apresentação do grupo. Dias depois fui informado que o grupo tinha voltado atrás e decidido realizar um primeiro ensaio no dia 22 de abril de 2017, o qual teve posteriormente seu cancelamento em definitivo, pois "não houve acerto de valores e formato do Arraial entre prefeitura e Sociedade de Bois da Parnaíba. Dai que os Bois de maior envergadura não ensaiaram para brincar" (SANTOS, 2017, p. 6).

[37] Grupo homônimo ao localizado na Ilha Grande de Santa Izabel, Parnaíba.

Lucia Aguiar, do *Brilho da Ilha,* também teve dúvidas sobre participar ou não do *São João da Parnaíba* ainda que com as alterações no formato que tinham sido impostas. Mesmo com os ensaios já acontecendo, a presidente mencionava em nossas conversas estar pensando em desistir de se apresentar com o grupo também em virtude das dificuldades financeiras as quais estava enfrentando.

Transcrevo a seguir a *Nota de esclarecimento,* de maio de 2017, da Superintendência de Cultura, que busca justificar a mudança radical no formato do *XVII São João da Parnaíba*:

> No entanto, o edital que preparamos e levamos à Prefeitura, no dia 24 de abril, para ser publicado no Diário Oficial, cujo concurso seguia exatamente os mesmos moldes do São João dos anos anteriores, foi recusado pelo Prefeito Mão Santa. Porque, segundo ele, esse formato de concurso (vejam bem, o FORMATO, não o concurso) acabou com o São João da Parnaíba. **Qual foi a última vez em que você viu uma quadrilha ou um boi se apresentando nas ruas, na porta das casas, como era tão comum antes?** [...] Não somos contra as quadrilhas e bois estilizados. Ao contrário. Entendemos a evolução das coisas. Entendemos que a profissionalização do artista e dos grupos culturais é louvável, é necessária. E nós estimulamos isso, afinal, um grupo organizado, com CNPJ, pode ter um projeto aprovado nos grandes editais nacionais. No entanto, queremos abrir espaço para os grupos menores, tradicionais, que não se enquadram na categoria dita "estilizada", que é linda e emociona, claro, mas entendemos também que evoluir não significa necessariamente abandonar as raízes. **Por isso queremos fazer uma retomada à festa junina tradicional, na rua, que se reflete no tema que escolhemos pro XVII São João da Parnaíba, que é o cordel.** Essa temática vai permear o conceito, a decoração, as peças gráficas e tudo o mais que for possível do evento**. E essa ideia de retomada é a que temos desde o início do planejamento**, de fazer como no Carnaval, quando toda a cidade foi contemplada com eventos nas ruas [...]. **E eu pergunto de novo, qual foi a última vez em que você viu uma quadrilha ou um boi se apresentando nas ruas, na porta das casas, como era tão comum antes?** (Fonte: Prefeitura de Parnaíba. Grifos nossos. Acesso em 25 de junho de 2017).

O argumento básico utilizado na *Nota* para justificar a mudança no formato do *São João da Parnaíba* é que este deveria voltar a ser uma festa tradicional "como era antes". Essa justificativa nos leva a alguns questionamentos e inquietações. Como era antes o Bumba-meu-boi em Parnaíba, Piauí? Como é a atividade dos grupos atualmente? Quais mudanças incomodam um tradicionalismo institucionalizado que deseja a mera "retomada" de algo? Esses questionamentos são discutidos ao longo deste e do próximo capítulo a partir dos seguintes tópicos que foram identificados como sendo as características que definiriam um grupo como um "boi estilizado": da rua para a arena, novos temas todos os anos e influência do carnaval carioca e do Boi-bumbá de Parintins.

O *São João da Parnaíba* nos últimos dez anos ganhou uma grande arena para receber apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi, os donos dos grupos voltaram sua atenção para outros contextos de produção cultural como o carnaval carioca e os bois de Parintins, novos temas a cada ano passam a ser encenados e a as mulheres adentraram o universo do Bumba-meu-boi, antes apenas ocupado por homens. Esses elementos são as principais modificações pelas quais passa o Bumba-meu-boi de Parnaíba, Piauí, e são apresentadas e refletidas no *São João da Parnaíba*. Abrão (2010) nos lembra que no início do século XX o Bumba-meu-boi foi perseguido no Maranhão, uma vez que foi proibido de se apresentar no perímetro urbano, não podendo circular pelas ruas do centro de São Luís, devendo ficar restrito apenas às áreas periféricas. Essa atitude teve pleno apoio da imprensa local, como na edição de *A Tarde* de 30 de junho de 1915 em que o boi é criticado por ter percorrido algumas das principais ruas da capital maranhense (p. 6). A *Nota* acima, ainda que sob a hipótese de uma suposta descentralização das apresentações de grupos de quadrilhas juninas e Bumba-meu-boi, não deixa de nos remeter ao projeto de manutenção da cultura popular como periférica. “Tanta perseguição à cultura popular teria que deixar sequelas” (ABRÃO, 2010, p. 6).

Osvaldo Meira Trigueiro em *A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos* (2005) discute a *espetacularização* da cultura popular e ao definir certas manifestações artísticas-culturais como *espetacularizadas* aproxima fenômenos muito distintos, como a *Commedia Dell’Arte*, enquanto “teatro popular de rua” (p. 3), com seus atores apresentando histórias improvisadas em feiras durante a Idade Média, com as novelas com temática *nordestina*, que apresentam uma visão estereotipada de Nordeste. Os novos formatos estéticos sugeridos pelos grupos parnaibanos acabam sendo ligados às noções por vezes depreciativas de *espetacularização*, *teatralização* e como vimos na *Nota* já citada*, estilização.*

Essas modificações foram no presente caso incorporadas por um discurso do próprio estado que tenta dar a vê-las como degeneração da manifestação cultural dita *autenticamente parnaibana* e *piauiense. Estilização* é, portanto, uma referência da gestão municipal para valorar negativamente as renovações estéticas dos grupos de Bumba-meu-boi, as quais acabam por desestabilizar determinadas noções tradicionalistas impostas às culturas populares. Os bois *estilizados*, categoria da

Nota acima, com os quais “não se tem nada contra”, são os grupos que colocam, por exemplo: os personagens considerados tradicionais da narrativa do boi para cantar uma canção de Roberto Carlos; que incorporam uma toada do boi-bumbá de Parintins e a adaptam para o contexto do litoral piauiense; e que se apresentam em uma grande arena para milhares de pessoas em arquibancadas, gerando assim novas relações espaciais com o seu público.

A *estilização* dos grupos de Bumba-meu-boi pode ser, por outro lado, percebida como uma forma interessante de produção artística. Muitos pesquisadores discordam e colocam a *espetacularização* apenas como resultado das pressões das empresas de turismo, do capital e do estado, como se os grupos de cultura popular não tivessem nenhuma agência sobre a sua própria atividade. Não quero apresentar essas relações de forma idealizada, como se o Bumba-meu-boi não fosse sim pressionado pelas expectativas e demandas de políticos, empresários, e mesmo de nós, pesquisadores de cultura popular. Francisco da Silva Pereira em *BUMBA, MEU BOI! - Cultura popular e a política cultural de eventos em Teresina-PI: encontros e desencontros na arena pública da festa* (2011) fala sobre dois eventos existentes em Teresina, o Encontro de Bois e o Festival de Toadas. Segundo Pereira (2011), as políticas culturais do estado estão em negociação constante com o universo cultural do Bumba-meu-boi e os próprios eventos citados são legitimados por força do estado, mas teriam surgido de demandas das camadas populares (p. 124).

As mudanças no formato do *São João da Parnaíba* do ano de 2016 para 2017 foram bastante radicais e seus efeitos igualmente radicais. Ações do estado por meio de suas instâncias gestoras da cultura na atividade dos grupos de Bumba-meu-boi são frequentes e não exclusividade do referido ano, mesmo que com outra dimensão. Benjamim Santos (2005) comenta a relação do poder público com os grupos de cultura popular em um de seus relatos sobre a experiência de ter sido secretário de cultura de Parnaíba. O autor escreve que quando secretário de cultura tentou junto aos artistas populares fazer com que o uso da roncadeira se tornasse um quesito para julgamento. Ou seja, o uso do instrumento roncadeira passaria a ser obrigatório. No entanto, os “Donos-de-Boi, depois de muita análise, decidiram que não entrasse como Quesito pois ia obrigar todos os Bois a terem Roncadeira” (2005, p. 18). Neste exemplo, vê-se duas circunstâncias a partir da negativa dos

grupos de acatar uma ideia que tornaria algo obrigatório: (1) as tensões entre o estado e os artistas populares configuram-se como uma relação de mão dupla, ainda que assimétrica e com forças desiguais; (2) falar de estado e de gestão pública não pode ter um caráter homogeneizante, pois diferentemente da modificação do formato do festejo junino no ano de 2017 que aconteceu sem abertura para o contraditório, no caso sobre a roncadeira o gestor de cultura não impôs uma ideia que era contrária aos brincantes.

O boicote dos grupos ao *XVII São João da Parnaíba* também não é uma exclusividade desta edição. Em 2014, a própria *Sociedade de Bois* recomendou que os grupos não participassem das festas juninas daquele ano pelas dificuldades de negociação com a gestão municipal (ABRÃO, 2010, p. 8). As edições de 2014 e de 2017 foram as mais esvaziadas do *São João da Parnaíba.*

O *Edital SMC nº 02/2017* e o *Regulamento do Concurso de Bumba-Meu-Boi de 2017 do XVII São João da Parnaíba* são documentos que dão a ver um movimento de mão dupla nas ações do estado no trabalho dos artistas populares, uma vez que certos elementos já existentes na atividade dos grupos de Bumba-meu-boi são incorporados nesses arquivos oficiais. Comento a seguir o *Regulamento* partindo de alguns artigos selecionados:

A) Artigo 1: “Incentivar os brincantes parnaibanos a apresentarem seus Bois todos os anos fazendo com que o folguedo permaneça vivo, [...], revivendo figuras da catrevagem que muitos grupos de bois esqueceram, mantendo a história da morte do Boi” (PARNAÍBA, 2017, p. 1). O objetivo do concurso é definido logo de início indicando a necessidade de se manter a encenação da tradicional história da morte do boi, a qual sequer chegar a ser representa por muitos dos grupos, mas aqui aparece quase que como um pré-requisito para as apresentações. O *Regulamento* faz uma indicação até de personagens que deveriam ser encenados também na lógica de uma “retomada”.

B) Artigo 8: “Os grupos não poderão utilizar, distribuir ou apresentarem-se com qualquer tipo de ‘merchandising com conotação política partidária’. Parágrafo Único: Será penalizado com a perda de 02 (dois) pontos o grupo de boi que deixar de cumprir este artigo” (2017, p. 2). O artigo incorpora e reconhece uma prática dos grupos de Bumba-meu-boi no sentido de receber patrocínios de políticos

(especialmente vereadores/as e deputados/as) interessados na maioria das vezes em se beneficiar eleitoralmente[38]. Um dos grupos que não desistiu de participar do *São João da Parnaíba* de 2017 há anos divulga em suas redes sociais aqueles que seriam os feitos do novo gestor municipal e de sua tradicional família de governadores e deputados/as.

C) Artigo 11: “Os quesitos a serem julgados serão os seguintes: Harmonia, Figurino, Dança, Evolução, Toque de Tambor, Toada, Canto, Amo, Catrevagem e Boi” (2017, p. 2). Os critérios de avaliação dos grupos no *Concurso de Bois* estão precisamente definidos no *Regulamento*, logo os grupos produzem seus trabalhos pautados nesses quesitos.

D) Artigo 14: “O Batalhão de cada Boi deve ter 26 brincantes, no mínimo, não havendo limite máximo” (2017, p. 3). O número de integrantes dos grupos de Bumba-meu-boi não é fixo, mas existe a ideia de que o tradicional seria um batalhão ter 26 pessoas. Poucos grupos mantêm esse aspecto. De acordo com Santos (2005), o *Igaraçu* de propriedade de Bandeira é um dos únicos grupos que não admite se apresentar com mais de 26 brincantes (p. 52). O *Regulamento* define como o mínimo de integrantes dos grupos de Bumba-meu-boi um número arbitrário relacionado a uma tradição. Por outro lado, os campeões e os primeiros colocados do *São João da Parnaíba* nos últimos anos são os grupos que tencionam essa tradição colocando no *quadrilhódromo* quase duas centenas de homens e mulheres se apresentando nos concursos de boi.

E) Artigo 15: “A Catirina deve ser representada por um brincante masculino vestido de mulher. O Boi que trouxer a Catirina representada por uma mulher perderá 01 (um) ponto” (2017, p. 3). Os grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba, de outras cidades e estados quase todas as vezes colocam a Catirina para ser representada por um homem travestido. O *Regulamento* mais uma vez insere um elemento que já era uma prática dos artistas populares, mas o que causa estranheza é algo que é tradicional se tornar obrigatório, uma vez que sua quebra (a encenação de Catirina por uma mulher) levaria à perda de pontos.

[38] Os grupos de quadrilha e de Bumba-meu-boi podem se mostrar uma fonte importante de votos, de modo que na época das eleições muitos candidatos se esforçam em se aproximar desses grupos ou de explorar a imagem de uma relação que seria já existente.

F) Artigo 17: “Os instrumentos essenciais e tradicionais do Boi parnaibano são os Tambores, a Roncadeira, o Maracá e o Apito de Marcação. [...] Outros instrumentos não entrarão em julgamento e, portanto, não serão levados em consideração para a pontuação” (2017, p. 3). Note-se que alguns direcionamentos do *Regulamento* são bastante diretos, significando a perda de pontos, e que outros são feitos de forma mais ou menos indireta. Neste item, vê-se que existem duas espécies de instrumentos, os “essenciais/tradicionais” e aqueles que “nem entram no julgamento”. Ora, diante disso é compreensível que os artistas priorizem os instrumentos indicados e não outros. No entanto, a situação gera alguma confusão. De acordo com Cafuringa (2017), o grupo *Rei da Boiada* já fez uso de instrumentos de corda, mas pelas críticas recebidas pelos jurados e pelo público e por nenhum outro grupo ter aderido a tais instrumentos, o presidente Batista decidiu deixá-los de lado. O entrevistado chega a afirmar que no *São João da Parnaíba* os grupos de Bumba-meu-boi são proibidos de utilizar instrumentos de sopro, regra que não está expressa no *Regulamento*. Questionado sobre o motivo de tal veto, ele responde: “É que na minha tradição, é porque na época em que os bois foram fundados não existiam esses instrumentos, tudo era escravo, eram os negros. [...] Tambor de índios, essas coisas, tambor de criolo. Criação deles mesmos, eu acho...” (CAFURINGA, 2016). Lucia Aguiar (2017) presidente do *Brilho da Ilha* ratifica a hipótese de Cafuringa de que instrumentos de sopro não são bem aceitos em Parnaíba: “Só sei que é proibido. Não usam mais não” (AGUIAR, 2017).

G) Artigo 23: “Confusão dentro ou nas proximidades do evento ocasionada por participantes, será averiguada pela Superintendência Municipal de Cultura, sendo passível de perda de pontuação ou desclassificação dos grupos envolvidos” (2017, p. 3). Os relatos de vários entrevistados e a bibliografia sobre o tema convergem quando se trata do momento em que dois grupos “contrários” se encontravam nas noites dos festejos juninos e as brigas que desse encontro poderiam surgir. João Rodrigues (2017) comenta uma vez que seu grupo cruzou com outro pelas ruas da cidade: “Eu, por exemplo, uma vez fui agredido na Parnaíba [...] Aquele tipo de povo que são provocantes e os bichos estão tudo cheio da malvada, começaram com palavrões, querendo invadir a brincadeira, vindo para atrapalhar” (RODRIGUES, 2017). Partindo de situações como esta que aconteciam nas noites juninas, o *Regulamento* neste último exemplo reflete novamente

acontecimentos relacionados à atividade dos grupos de Bumba-meu-boi da cidade mais uma vez sob a lógica da punição.

Não estou defendendo que a atuação do estado no trabalho dos grupos de cultura popular são ilegítimas, pelo contrário, é de responsabilidade da esfera pública propiciar a essas camadas da sociedade as condições adequadas de realização de seus trabalhos artísticos e viabilizar à sociedade o acesso a tais criações. Buscou-se, por outro lado, apontar como o estado por meio de suas ações e regulações muitas vezes afeta a estética do popular. Diante disso, discutiremos no próximo capítulo algumas características que definiriam um grupo como sendo um “boi estilizado” e que são as principais modificações estéticas dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba e do *São João da Parnaíba.*

3 RENOVAÇÕES ESTÉTICAS DO BUMBA-MEU-BOI DE PARNAÍBA, PIAUÍ

Neste capítulo apresento as principais modificações estéticas dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba a partir dos seguintes tópicos: da rua para a arena, novos temas sendo apresentados a cada ano (como a criação de toadas em homenagem a Roberto Carlos) e a influência do carnaval carioca e do Boi-bumbá de Parintins para a criação dos artistas populares. Tendo como ponto de partida o trabalho de campo realizado em janeiro e abril de 2017 na cidade de Parnaíba e as entrevistas produzidas, apresentarei diferentes visões sobre os temas discutidos tendo como base os tópicos listados acima.

3.1 Da rua para a arena: o *quadrilhódromo*

O livro *Meu exilio no Piauhy* (1931) de Carlos Penna Botto talvez seja o primeiro registro escrito sobre o Bumba-meu-boi de Parnaíba e mesmo de todo o estado do Piauí. Nele, o autor escreve com tom depreciativo sobre o deslocamento que os grupos faziam pelas ruas da cidade desde o dia de São João (24 de junho) até o dia de São Pedro (29 de junho):

> Outra coisa chocante em Parnaíba e que está a chamar a ação policial é o bacanal conhecido pela denominação de: “o boi”. Trata-se de grupos de caboclos e pretos, homens e mulheres, todos indivíduos desclassificados (*sic*), que percorrem as ruas da cidade, de dia e a noite, desde S. João (24 de junho) até S. Pedro (29 de junho), as vezes até mesmo 1 de julho. A frente de cada grupo váe, aos pinotes, um robusto negralhão fantasiado de “boi”; ao ”boi” segue-se o tocador de um instrumento sonoro africano, uma espécie de tambor que emite sons mistos e plangentes, e atrás, aos saltos e gritos, uma quarentena de maltrapilhos, seminus, arquejantes, ébrios... E uma cena verdadeiramente africana, de uma selvageria impressionante! Por mais de uma vez foi despertado, alta madrugada, pela passagem barulhenta do “Boi” pela porta da Capitania. No último dia cada grupo “mata o Boi”, simbolicamente, no meio de uma orgia pandemônica! E, apesar de tudo isso, o meu “moral” mantinha-se elevado. (BOTTO, 1931, p. 214-215).

Botto (1931) chama a atenção para o percurso que os grupos faziam pelas ruas da cidade, dando a ver inclusive a duração desses deslocamentos, que em alguns casos poderiam avançar pela madrugada. A Capitania dos Portos do Piauí é uma organização da Marinha do Brasil subordinada ao Comando do 4º Distrito Naval

e está localizada na Avenida das Nações Unidas, nº 530, Bairro Nossa Senhora do Carmo, Parnaíba. O órgão está localizado a apenas 800 metros do centro da cidade. A passagem de grupos de Bumba-meu-boi pela região leva a crer que estes não eram proibidos de ocupar regiões centrais da cidade, ainda que os comentários de Botto tenham cunho fortemente depreciativo sobre os brincantes de boi.

Santos (2005) também comenta que na primeira metade do século XX era comum grupos de Bumba-meu-boi se apresentarem pelas ruas de Parnaíba e pessoas correrem às portas das casas para ver os brincantes (p. 6). O autor segue expondo que nos anos 1950 a Delegacia de Polícia era endereço obrigatório dos grupos. No dia 23 de junho os brincantes iam em direção à Delegacia para obter uma licença para se apresentar pelas ruas da cidade. Nos anos 1980 essa autorização deixou de ser obrigatória (p. 25).

Nos comentários do autor surge mais uma vez uma aproximação entre teatro e Bumba-meu-boi, pois de acordo com Santos (2005) o “Boi não espera o público; vai a ele e o pega em sua própria casa” (p. 25). Esse comentário expõe o cerne da questão sobre como era a atividade dos grupos de Bumba-meu-boi no período anterior ao da criação do *São João da Parnaíba,* do *quadrilhódromo* e como se dava a relação entre plateia e artistas nesse contexto. Os grupos eram contratados pelos donos de determinadas casas para se apresentar na rua em frente às suas residências durante um tempo combinado previamente.

Cafuringa (2017) quando comenta sobre o período em que os grupos se apresentavam, como ele próprio diz, de casa em casa e no meio da rua, não o faz de modo saudosista e tradicionalista. O artista, pelo contrário, fala como se naquele contexto as possibilidades da “brincadeira" fossem mais restritas e difíceis. Segundo ele, “para onde chamassem, eles [os grupos de Bumba-meu-boi] brincavam. Não era assim como é agora não. [...] Naquele tempo eles andavam é nas casas, era andando”. O ato de andar apresentando-se pelas casas é visto como algo que acabou sendo melhorado e desenvolvido nos novos formatos adotados pelo Bumba-meu-boi. Logo, percebe-se uma visão diferente da perspectiva tradicionalista da *Nota* da gestão municipal da cultura de Parnaíba comentada no capítulo anterior. A justificativa de Cafuringa é que as pessoas que participavam de grupos de Bumba-meu-boi eram exclusivamente das classes populares, enquanto que atualmente os

integrantes teriam mais acesso a educação e cultura. Antes “era muito difícil, não tinha acesso a nada, era braçal mesmo. Quando tinha um que sabia cantar, sabia rimar alguma coisa, esse tinha o maior valor, esse chamavam logo, chamavam logo para ensaiar para boi” (CAFURINGA, 2017).

Os relatos de João Rodrigues (2017) são valiosos para pensar os espaços de apresentação dos grupos de Bumba-meu-boi, pois o artista comenta como se davam as apresentações entre as décadas de 1950 e 1970. Segundo ele, as apresentações em frente às residências de particulares eram feitas por meio da contratação de um número de horas pré-determinado e a maioria dos convites aos grupos eram realizados no mês de junho. Comentei anteriormente sobre o grupo *Fazendinha* que existiu na Ilha Grande de Santa Izabel por volta dos anos 1950, sobre o qual o entrevistado fala: “Do tempo que eu acompanhei o *Fazendinha*, quando o boi saía no dia 23 [de junho] para brincar, a gente já tinha dois, três, quatro contratos que a gente não dava nem conta. Era uma coisa bonita, uma coisa animada” (RODRIGUES, 2017). O número de apresentações dos grupos é considerado alto pelo artista e é justificado pela inexistência de outras formas de entretenimento, como o rádio e a televisão, de modo que a cultura popular é vista como a atração que levaria a “animação para o povo".

Os contratos, ainda segundo Rodrigues (2017), eram firmados para que as apresentações acontecessem ao longo de uma noite inteira, que em alguns casos começaria às sete horas da noite e se prolongaria até as cinco da manhã na rua em frente a uma única residência, a do contratante. Essa relação entre contratante (o dono da casa) e contratados (os artistas populares) é desdobrada pelo entrevistado e deve-se entender que os contratos são os acordos entre os donos das residências que pagavam aos brincantes para ali se apresentar. Ter tantas horas para “brincar” relaciona-se estreitamente com aquilo que era apresentado pelos grupos, uma vez que os brincantes tinham “muita coisa para apresentar, para fazer porque a gente fazia papel de morte de boi, tinha umas outras coisas e hoje a gente já não trabalha mais em cima disso aí” (RODRIGUES, 2017). A morte do boi que é vista por muitos como algo que não pode deixar de ser representado é na fala de Rodrigues entendida como mais uma “coisa” a ser apresentada naquele contexto dos anos 1950 e décadas posteriores.

Rodrigues (2017) traça uma média de como era o horário das apresentações que seguiam noite adentro. Oito horas da noite o batalhão começaria a brincar e uma hora da manhã aconteceria um intervalo para descanso e alimentação dos brincantes, que era oferecida pelo próprio grupo, pois o “dono da brincadeira não dava nada não. O chefe lá, o contrato, não dava nada. Era só o dinheiro seco, o que dava era cachaça” (RODRIGUES, 2017). O contrato era feito levando em conta, além da duração da apresentação, uma quantidade de litros de cachaça que seria consumida pelos brincantes como uma forma destes aguentarem a longa noite de apresentação. A pausa para descanso e alimentação duraria apenas trinta ou sessenta minutos.

O responsável por contratar os grupos de Bumba-meu-boi é definido por Rodrigues (2017) como o “dono” / “chefe” da brincadeira, o que torna possível ver a existência de hierarquia entre o contratante e os brincantes, como relata o artista: “Se eu passasse dali, o dono já estava dizendo: ‘Rapaz, *rumbora* começar, *rumbora*’. O cara botava um botequim para puxar o dinheiro e não sair do bolso dele. O botequim rolava a noite toda todinha e o povo ficava como numa festa” (RODRIGUES, 2017). A pausa para descanso do grupo era acelerada pelo contratante que queria que a brincadeira continuasse para seguir vendendo bebidas alcoólicas no bar que havia montado especialmente para a festa. Quando o novo dia estava perto de começar, por volta das cinco horas da manhã, o grupo se despedia e era pago com o dinheiro ganho com a venda de bebidas e comidas pelo “chefe”, configurando-se assim a contratação de um grupo de Bumba-meu-boi como um meio de vida.

Rodrigues (2017) comenta que viajava de canoa pela região do Delta do Parnaíba para se apresentar em diferentes localidades:

> [...] eu saía da minha casa nove da noite com duas canoas grandes cheias de brincantes para brincar no outro dia em outro lugar diferente. Remando em barca, remando em canoa, saía da minha casa, do meu porto da minha casa com meus brincantes e chegava duas horas da tarde lá onde eu ia brincar. Mas lá eu ia contratado. [...] Tinha um rio que se chamava Rio Magu. [...] Quando o povo via a zoada do tambor, *tava* assim de gente na beira do rio [...]. Aí o cabra chamava: ‘*Rumbora* para lá que lá tem rango, a gente arruma alguma coisa para comer, aí bota as canoa para lá’. Chegava lá, [...] e o cabra já tinha um feijão cozinhado, um peixe assado, a gente comia, tocava umas duas toadas para eles, embarcava de novo e ia embora para frente para onde era o contrato. [...] Brincava a noite todinha e saía de manhã de lá de novo na *tauba* para cá [de volta]. Hoje quem quer fazer isso? Vai não, acabou. Vai não! (RODRIGUES, 2017).

O relato acima mostra como os grupos de Bumba-meu-boi se deslocavam não apenas em direção a diferentes ruas e casas, mas no caso de João Rodrigues esse deslocamento acontecia até em canoas e barcas que cruzavam pequenos municípios na fronteira entre o Piauí e o Maranhão, região do Delta do Parnaíba. Portanto, o Bumba-meu-boi ocupava diferentes espaços em um número considerado grande de apresentações antes de passar a se apresentar preponderantemente em um espaço criado especificamente para as festas juninas, o *quadrilhódromo.*

O *São João da Parnaíba,* inicialmente, era chamado genericamente de *Folguedos* e realizado na Concha Acústica Dr. Ary Castello Branco Uchôa, localizada na Rua Senador Furtado no bairro Nova Parnaíba. Em 2001, o evento foi transferido para a Praça Esplanada da Estação no Centro de Parnaíba, passando a se chamar finalmente *São João da Parnaíba*, fazendo uma associação entre o santo São João e o nome da Vila de São João da Parnaíba, que originou a cidade. Por fim, os festejos juninos passaram a ser realizados na Praça Mandu Ladino, popularmente conhecida como *quadrilhódromo,* onde se realiza o *São João da Parnaíba* atualmente.

Figura 7 - *Quadrilhódromo*.

Fonte: Prefeitura de Parnaíba. Acesso em 23 de junho de 2017.

Antes de discutir especificamente sobre a transição dos grupos das ruas de Parnaíba para uma arena construída especificamente para o período junino, é importante esclarecer que as diversas modificações estéticas que serão discutidas neste capítulo dizem respeito a um mesmo processo, estando intimamente ligadas. É lógico que o espaço onde se apresenta determinado grupo não poderia ser interpretado de forma dissociada do conteúdo que é nele apresentado, neste caso os novos "temas" [39] criados todos os anos pelos grupos de Bumba-meu-boi da cidade.

O documentário *Os bois de minha terra* (2016) de Joaquim Lopes Saraiva é composto por entrevistas com os presidentes dos principais grupos da cidade. João Batista Dos Santos Filho que é o presidente do grupo *Rei da Boiada* e da *Sociedade*

[39] Categoria utilizada pelos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba para fazer referência à narrativa que será encenada no presente ano. O "tema" é sempre guardado a sete chaves e mesmo os brincantes dos grupos só têm acesso a ele algumas semanas antes da apresentação no Concurso de Bois. Geralmente o tema faz relação a algum elemento histórico-geográfico do litoral piauiense, como veremos posteriormente.

de Bois de Parnaíba[40] entende que a cultura popular estaria sendo valorizada se os grupos de Bumba-meu-boi tivessem a possibilidade de se apresentar em diferentes espaços, como o Aeroporto da cidade, o Porto das Barcas e as escolas públicas municipais e estaduais. No documentário, vários entrevistados afirmam que a atividade do Bumba-meu-boi não deveria ficar restrita ao mês de junho e ao espaço do *quadrilhódromo*, havendo uma indicação especialmente de que os grupos deveriam estar sempre no Aeroporto da cidade recebendo os turistas de outros lugares do Brasil e do mundo.

Incorporando um termo utilizado nos estudos sobre teatro, percebe-se que o novo espaço cênico das apresentações de Bumba-meu-boi, o *quadrilhódromo*, é visto de diferentes formas pelos artistas populares, por alguns como uma restrição e por outros como um aprimoramento da cultura popular, que agora contaria com um espaço criado especificamente para a sua atividade. Unanimidade é reconhecer que essa transição de uma contratação privada (apresentações em frente a residências) para uma pública (*São João da Parnaíba*) gerou mudanças estéticas profundas no formato das apresentações

Cafuringa (2017), por exemplo, me perguntou se eu já tinha assistido a alguma apresentação no *São João da Parnaíba* e respondi que há aproximadamente sete anos quando morava em Parnaíba frequentava as apresentações juninas: *"*Cafuringa: Ah, o boi não estava como ele está agora não. O boi agora está evoluído, evoluído" (CAFURINGA, 2017). Neste exemplo as mudanças estéticas promovidas pelos grupos de Bumba-meu-boi são interpretadas como um desenvolvimento da cultura popular e não como a degeneração de algo que deveria permanecer imutável. Já Rodrigues (2017) vê com contrariedade os grupos praticamente não serem mais contratados por particulares e as apresentações ficarem restritas ao *São João da Parnaíba.* Segundo ele, "hoje é difícil uma pessoa chamar. Só aquele povo que gosta mesmo que ainda chama para um contrato" (RODRIGUES, 2017). Sua hipótese é de que não são mais propostos contratos, pois uma vez que as apresentações no *quadrilhódromo* são gratuitas não

[40] A *Sociedade de Bois de Parnaíba* foi criada em 2006 e seu primeiro presidente foi Benjamim Santos. Em 2008, Batista o substituiu, contando com Acrício, presidente do *Novo Fazendinha*, como vice-presidente da *Sociedade*, os quais estão nos cargos até hoje.

haveria mais o interesse em pagar para um grupo se apresentar em frente à sua residência.

Santos (2017) defende que com a criação do *quadrilhódromo* algumas características consideradas tradicionais do Bumba-meu-boi continuaram existindo, mas em outros termos. É o caso da antiga rivalidade entre os grupos “contrários”, que não deixou de existir, mas passou a ser canalizada para a competição pelo título de campeão do *Concurso de Bois*, deixando de lado as brigas que aconteciam quando dois grupos rivais se cruzavam nas noites juninas.

Vale lembrar que terminei o primeiro capítulo dizendo que o teatro que incorpora temáticas populares acaba sendo reduzido a uma simples “espetacularização” do popular e que tais processos artísticos ainda são menos criticados que as próprias camadas populares quando inserem em sua atividade novos métodos, formatos e técnicas, como veremos a seguir.

Pedrazani (2010) comenta essa passagem dos grupos de Bumba-meu-boi da capital Teresina de um contexto que ela chama de comunitário para o da festa em uma grande arena, “como as que ocorrem no Encontro Nacional de Folguedos e no Encontro de Bois, eles seguem todo um aparato de regras e normas das Instituições” (2010, p. 187). Em Parnaíba, as regras estão definidas no *Regulamento* do *Concurso de Bois*. Não devemos perder de vista que essa relação entre artistas e estado é uma via de mão dupla, o que não quer dizer que os brincantes não estejam em desvantagem nessa disputa. Lembremos então do *São João da Parnaíba* de 2017 em que os principais grupos de Bumba-meu-boi ficaram insatisfeitos justamente com as novas regras e normas da festa e decidiram boicotá-la. Da mesma forma, é possível acreditar que nas oportunidades em que os grupos se apresentavam de casa em casa contratados por particulares não estavam também submetidos a outros tipos de regulações? Rodrigues (2017), por exemplo, comenta como os contratantes pressionavam os brincantes para que sua pausa de descanso durasse o menor tempo possível.

Pedrazani (2010) afirma ainda que a atividade dos grupos em suas comunidades seria “espontânea” (p. 189) e “plena de sentidos” (p. 188), e que a saída dos artistas populares desses territórios levaria à perda de tais características. De acordo com a autora, a “espetacularização do bumba-meu-boi nas grandes

apresentações produz um esfriamento da festa, deslocada de seu espaço-tempo, normatizada e racionalizada" (2010, p. 189). Essa perspectiva se relaciona com uma visão da cultura popular como a "essência" de determinado grupo, que se manifestaria "naturalmente" no cotidiano dessas pessoas, as quais não teriam grande senso crítico e capacidade de avaliação de seu trabalho artístico. Outro exemplo dessa visão sobre o popular é na afirmação de que o estado estaria promovendo uma "cooptação" das camadas populares que sequer estariam percebendo tal processo (p. 192).

Nas entrevistas e conversas realizadas no trabalho de campo percebi, pelo contrário, um olhar diferente sobre o processo que estamos discutindo, que pode ser resumido basicamente em dois tópicos, o que não quer dizer que estejam de fora hipóteses em sentido divergente: 1) O *São João da Parnaíba* e o *quadrilhódromo* são vistos como um aperfeiçoamento das possibilidades que os grupos tinham anteriormente para se apresentar, de casa em casa e muitas vezes em ruas de areia, e que agora contariam com um espaço adequado; 2) Existe uma reinvindicação não de mera retomada do espaço cênico anteriormente utilizado pelos grupos (a rua em frente à casa do contratante), mas de haver outros lugares que os grupos pudessem ocupar além do *quadrilhódromo* (Aeroporto, Rodoviária, *shopping centers* e outros) e que os artistas tivessem como trabalhar para além do mês de junho.

Por fim, Pedrazani (2010) afirma que existiriam duas festas, sendo uma "a festa institucionalizada, mercantilizada, espetacularizada e a outra comunitária erigida pela tradição, pela memória e pela rede de sociabilidades que a produz" e que apresentações em uma grande arena como o *quadrilhódromo* seriam um "entretenimento desraízado e a homogeneização dos valores culturais" (2010, p. 190). Os espaços destacados são realmente distintos e possuem sentidos diferentes em suas práticas. No entanto, as apresentações dos grupos de Bumba-meu-boi no âmbito do *São João da Parnaíba* não deixam de se remeter a elementos considerados provenientes da cultura piauiense. Portanto, não se aplicaria uma afirmação que tenta opor de forma simplificada "Bumba-meu-boi comunitário" e "Bumba-meu-boi espetacularizado". Vemos no *quadrilhódromo* os grupos muitas vezes tentando desdobrar elementos que seriam modernos e outros ditos tradicionais na busca por legitimar suas práticas artísticas. Os novos temas criados

todos os anos pelos grupos distanciam-se justamente da “homogeneização” e do “não enraizamento” mencionados, pois partem de elementos da história, da geografia e da cultura do litoral piauiense para a escrita das canções que serão apresentadas. Os grupos realizam, por exemplo, um alerta sobre a importância de cuidar das belezas do Delta do Parnaíba, dos carnaubais, dos indígenas Tremembés que povoaram a região antes do massacre português. Incorpora-se muito mais aspectos ligados ao Piauí do que ocorre deles um distanciamento.

O escritor paraense Paes Loureiro também percebe o impacto de um novo espaço cênico no formato das apresentações do Boi-Bumbá de Parintins:

> O Boi-de-Parintins, por sua vez, transformou a circularidade mítica numa continuidade discursiva e narrativa moderna dos grandes espetáculos, especificamente do grande espetáculo que é o carnaval, e por isso, desfila ao longo de uma plateia fascinada por ele. [...] Mas o Boi-de-Parintins, quando teve acesso a novas técnicas, a modernos equipamentos de som, a um espaço enorme para se exibir, à grandiosidade do espaço cênico, evidentemente transformou-se para se ajustar a essa nova possibilidade de expressão (LOUREIRO, 2002, p. 122-123).

Pedrazani (2010) e Loureiro (2002) estão falando sobre um mesmo processo ainda que em relação a lugares distintos (Teresina e Parintins) e a diferentes escalas. Já as perspectivas de ambos distanciam-se profundamente e é importante que essas diferenças sejam percebidas, sem que isso leve à conclusão de que estaríamos propondo uma hierarquia acerca desses diferentes pontos de vista. O autor paraense afirma que esse novo espaço de uma grande arena acaba conferindo ao Bumba-meu-boi um caráter de desfile, com arquibancadas de ambos os lados, resultando em outra relação entre artistas e público, o qual não está mais no mesmo nível desses, como anteriormente nas apresentações nas ruas.

A grandiosidade do espaço cênico como referida acima afetou estruturalmente o Bumba-meu-boi em seus variados elementos. A criação de um *quadrilhódromo* (e as outras diversas arenas existentes em território nacional) configura-se, portanto, como um catalisador das renovações estéticas do Bumba-meu-boi, com seus atuais batalhões de quase duzentas pessoas, com uma nova relação espacial entre artistas e público, e com a apresentação anual de novos temas que acabam se aproximando de uma lógica carnavalesca em apresentações muito mais curtas que as narradas por Rodrigues (2017), as quais iam madrugada adentro. As apresentações do *Concurso de Bois* do *São João da Parnaíba* não

podem obrigatoriamente ter mais de 30 minutos, com o risco de perda de pontuação no caso de atrasos, de acordo com o *Regulamento*: “O Boi que exceder o tempo limite previsto neste artigo, será penalizado com a perda de 01 (um) ponto por minuto excedido” (PARNAÍBA, 2017, p. 3). As apresentações diminuíram de tamanho para que pudessem se encaixar no formato do *São João da Parnaíba.*

A criação de uma grande festa que circunscreveria a atividade de vários grupos de Bumba-meu-boi competindo pelo prêmio de campeão do *São João da Parnaíba* fez com que o que se pensa sobre Bumba-meu-boi em Parnaíba passasse a estar relacionado ao que se vê e se sente nas apresentações no *quadrilhódromo.* Diferentemente do caráter saudosista da *Nota* da gestão municipal de cultura, os entrevistados Cafuringa (2017) e Rodrigues (2017) ambos na faixa dos oitenta anos e conhecidos como uns dos principais artistas populares da cidade não condenam o percurso estético do boi de Parnaíba, no máximo sentem falta da possibilidade de ter mais horas de brincadeira e de poder exercer ao longo do ano inteiro aquilo que é trabalho, mas também alegria e festa: o Bumba-meu-boi.

3.2 **O Bumba-meu-boi e seus novos temas**

Ao longo de meu trabalho de campo em Parnaíba, percebi a importância e a centralidade conferida pelos diversos artistas do Bumba-meu-boi aos “temas” que seriam apresentados pelos grupos. Inicialmente, é necessário entendermos as diferenças entre os temas e as toadas. As toadas são peças fundamentais na apresentação dos grupos e na avaliação dos jurados, pois são o quesito número seis de avaliação de acordo com o *Regulamento do Concurso de Bumba-meu-boi de 2017*. No *Regulamento* existem até indicações de como deve ser o formato das toadas, que são as canções dos grupos de Bumba-meu-boi. O Artigo 16 diz o seguinte: “As toadas deverão ser cantadas ao vivo pelo Amo e pelos dois Cordões. Não poderá haver reprodução de áudio gravado em mídias como CD, pendrive etc” (PARNAÍBA, 2017). As toadas são cantadas pelo amo e repetidas em seguida em coro pelos demais integrantes do grupo que constituem o batalhão.

Determinadas toadas podem ser repetidas de um ano para o outro, pois algumas acabam se tornando como que a canção de apresentação de determinado grupo. De acordo com Aguiar (2017), uma toada muitas vezes é entendida como profundamente pertencente a um grupo especifico, tanto que alguns grupos não gostam de ter suas toadas cantadas por outros, o que leva alguns artistas a registrarem suas toadas em cartório. Por outro lado, Aguiar posiciona-se de forma diferente quanto ao assunto: “Eu me sinto feliz. Se canta a toada do meu grupo, você *tá* me imitando, você *tá* crescendo, *tá* me mostrando por onde você passou. Eu me sinto assim. Não sei se todo mundo pensa como eu” (AGUIAR, 2017). A imitação é vista, portanto, como uma via de crescimento artístico e não como rebaixamento estético como entendido muitas vezes.

O tema é o assunto que o grupo de Bumba-meu-boi escolhe para “defender”[41] no Concurso de Bois no *quadrilhódromo* a cada ano, o qual refere-se muitas vezes a elementos da história, da geografia ou a importantes personalidades do litoral piauiense, como exemplificarei posteriormente. A “toada do tema” é, segundo Cafuringa (2017), a canção que conta a história que o boi veio defender na arena[42], ou seja, corresponderia ao ponto alto do tema que o grupo se propôs a desenvolver.

Os temas são guardados em segredo até o momento das apresentações juninas. Ricardo José de Oliveira Barbieri (2014) em *Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus* diz que “Esperava que frequentando os ensaios [em Parintins] pudesse conseguir algumas palavras acerca do processo de produção das toadas, mas sem sucesso. [...] Temiam que talvez eu fosse espião do boi contrário” (BARBIERI, 2014, p. 40). Em 2017, o *Novo Fazendinha* havia escolhido um tema para se apresentar naquele ano antes dos grupos decidirem boicotar o *XVII São João da Parnaíba.* De forma semelhante a Barbieri, por mais que perguntasse, os integrantes do grupo não me revelaram aquele que era tratado como um grande segredo, o tema de 2017. Douglas Bruno, pajé e da comissão de organização do *Novo Fazendinha* chegou a comentar que

[41] Os entrevistados costumam se referir aos temas afirmando que determinado grupo “defendeu” bem seu tema, ou que não o defendeu de forma que agradasse ao público e aos jurados.

[42] Analisaremos toadas e temas dos grupos *Flor do Lírio* (2015 e 2016), *Novo Fazendinha* (2016) e *Brilho da Ilha* (2017), buscando perceber quais questões surgem nas canções e quais costumam reaparecer.

mesmo os brincantes só saberiam o tema poucas semanas antes da apresentação no *quadrilhódromo*.

Essa relação de confidencialidade com o tema pode se dar em diferentes níveis de acordo com o grupo. Lucia Aguiar, do *Brilho da Ilha* não viu nenhum problema em compartilhar o tema “Sentimento verdadeiro”, que havia sido criado para seu grupo se apresentar no *São João da Parnaíba* em 2017 e que acabaria fazendo dele o campeão daquele ano.

De acordo com Cafuringa (2017), o tema só é revelado ao público no dia e na hora das apresentações, pois é a partir do tema e das toadas que os grupos serão avaliados, logo é “uma coisa guardada a sete ferros. Ninguém quer mostrar seus segredos. Nenhum boi sai antes do concurso, pra parte nenhuma. É tudo escondido. O outro é vizinho, mas não pode entrar. É igual Parintins, eles fecha até as casa” (CAFURINGA, 2017). As comparações com o Boi-Bumbá de Parintins são bastante presentes nos comentários de todos os entrevistados, como perceberemos no próximo subcapítulo.

Um aspecto importante que me foi colocado é que a proposição de temas pelos grupos de Bumba-meu-boi levou à criação também de cenários para as apresentações. Segundo Cafuringa (2017), se um grupo vai defender determinado tema, este deve ser acompanhado pelo cenário correspondente, que segundo o artista teria a função de ajudar na compreensão do que está sendo apresentado. Por exemplo, “o boi do Arlindo levou o [tema] show do Roberto [Carlos], levou o painel do Roberto Carlos e assim vai... Já fizeram do Ayrton Senna, já levaram a foto dele... Então, eles estão mudando, eles estão melhorando” (CAFURINGA, 2017). Essa questão da compreensão do tema, se ele está claro o bastante, ou não, é algo de grande importância que percebi em minhas conversas no campo.

Repito que esses vários aspectos que apresento como renovações estéticas do Bumba-meu-boi estão estreitamente relacionados. Desde a criação de uma arena como o *quadrilhódromo* com a realização do *São João da Parnaíba* e seu *Concurso de Bois* que afeta as apresentações dos grupos no sentido de terem apenas 30 minutos para as suas apresentações. Até novos formatos de apresentação do Bumba-meu-boi que caibam nesse tempo reduzido com a busca por recursos que contribuam para o novo formato, como a criação de uma cenografia, em termos de

um dos artistas. Note-se que “mudar” é visto pelo artista popular como que sinônimo de “melhorar”, e não enquanto um distanciamento de uma estética tradicional que deveria ser continuadamente seguida, como sugerido pela gestão municipal de cultura de Parnaíba. Cafuringa ainda acrescenta: “Ninguém diz ‘Eles estão saindo da tradição’. As quadrilhas já saíram, agora tudo é coreografado. E os bois também estão saindo um pouquinho pra ficar um pouco mais avançado que nem no Parintins [...]” (CAFURINGA, 2017).

Alguns dos temas já defendidos pelos grupos de Bumba-meu-boi que me foram relatados são: cera da carnaúba, mandacaru, os antigos trens de Parnaíba, Roberto Carlos, Ayrton Senna, Doutor Hélio (falecido dono do antigo boi *Lírio do Campo),* a natureza, paz e amor, sentimento verdadeiro. Qual nova história defenderemos este ano? Esta pergunta não é exclusividade dos grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba. Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti (2010) em *O Boi-Bumbá de Parintins, Amazonas: breve história e etnografia da festa* fala do processo anual de escolha das toadas e definição de temas dos grupos de boi de Parintins. A antropóloga comenta também sobre como esse processo deu a ver a proposição de uma identidade cabocla. Em determinadas leituras, “o caboclo é aquele que está fora da modernidade” (RODRIGUES apud BARBIERI, 2014, p. 48). Ainda de acordo com este autor, o Boi-Bumbá de Parintins consegue reverter esta lógica e ofertar múltiplas visões de ser caboclo aliadas ao dialogo entre tradição e modernidade.

Essa criação de novos temas todos os anos pelos grupos gera algumas desconfianças e insatisfações no sentido de defesa da tradição. No lugar de apresentar o auto do boi, que é a narrativa sobre sua morte, os diversos personagens considerados tradicionais (Catirina, Pai Francisco, o próprio boi) surgem no *quadrilhódromo* defendendo histórias as mais diversas. Santos (2005) afirma que a representação da morte do boi nas apresentações no *quadrilhódromo* estaria próxima da extinção, de modo que “se torna apenas uma dança, uma sucessão de evoluções sem diálogos e sem dramaticidade e a Catrevagem perde força, vigor e até sua razão de ser” (SANTOS, 2005, p. 50). Essa perda de sentido aconteceria, de acordo com o autor, pois o momento da encenação da morte do boi seria a oportunidade para os diversos personagens do Bumba-meu-boi realizarem as funções de seus papeis naquela trama. Ou seja, o Amo deixaria de ser o mestre

de cerimônia e assumiria seu papel como dono da fazenda. O Doutor ocuparia o lugar de um dos responsáveis por tentar reviver o animal e assim por diante.

As visões sobre a questão são por vezes bem diferentes. Rodrigues (2017) acredita que as apresentações sem a morte do boi ficam um tanto esquisitas e que dão a impressão de que está faltando algo importante. A razão para a não representação da morte do boi pelos grupos é mais uma vez justificada pelo tempo limitado: “E aí o cara tem que fazer tudo apressado. Tem que sair deixando cinco minutinhos que é pra poder ir afastando o povo pra sair lá pra fora. Se no fim desses cinco minutos tiver ao menos um brincante dentro, o batalhão perde ponto” (RODRIGUES, 2017). Aline, neta de Rodrigues, nesse momento da conversa fez questão de intervir afirmando que o *Novo Fazendinha* não deixa de fazer a morte do boi, ainda que com os 30 minutos de apresentação que os grupos têm no *quadrilhódromo.*

Aguiar (2017) contou que seu grupo *Brilho da Ilha* apenas não apresentou a morte do boi no *São João da Parnaíba* em 2015 e 2016. Segundo a artista, o público não estaria mais interessado em assistir à narrativa, pois ela já teria “caído da moda”. A representação da morte do boi no *quadrilhódromo* levaria à perda de muitos minutos de apresentação, de modo que restaria pouco tempo para a apresentação das novas toadas criadas pelos grupos.

Cafuringa (2017) tem uma posição bastante firme sobre a não representação da morte do boi no *quadrilhódromo*[43]: “Eu acho errado. Eu acho um erro gravíssimo. Porque muita gente, muita gente, não sabe nem a história do boi, como ele surgiu, por que ele veio, como foi. [...] a morte do boi não é um quesito [de avaliação no Concurso de bois]. É por isso que não fazem a morte do boi”. O artista aponta a partir do trecho citado para duas observações: (1) a encenação da morte do boi teria um caráter pedagógico para o público iniciante, pois Cafuringa parte da ideia de que a narrativa da morte do boi estaria próxima da própria história de como o Bumba-meu-boi teria surgido, (2) a representação da morte do boi deveria se tornar

[43] Estou buscando apontar diferentes entendimentos sobre a relação da defesa de novos temas todos os anos pelos grupos de Bumba-meu-boi e a não representação da morte do boi, o que não deve ser entendido como a defesa de uma concepção em detrimento da outra.

obrigatória a partir da criação de um novo quesito de julgamento do Regulamento do Concurso de Bois.

Mudanças nas narrativas encenadas pelo Bumba-meu-boi não são exclusividade do *São João da Parnaíba* e da contemporaneidade. Existem referências à variação narrativa do Bumba-meu-boi em textos do século XIX sobre a manifestação popular. Padre Lopes Gama na crônica *A estultice do Bumba-meu-boi* publicada originalmente em 1840 e compilada posteriormente em *O Carapuceiro* (1996) é uma fonte primordial para a análise desse aspecto, ainda que o autor trace suas observações referindo-se ao Bumba-meu-boi de Recife, Pernambuco. Gama (1996) escreve: “Em tal brinco não se encontra nem enredo, nem verossimilhança, nem ligação; é um agregado de disparates” (1996, p. 330). As afirmações do padre analisam o Bumba-meu-boi a partir de parâmetros da *arte erudita*: obra bem acabada, verossimilhança, e ligação entre as partes.

As críticas de Gama podem ser percebidas em outros termos nas palavras de Rodrigues (2017), referindo-se ao tema Roberto Carlos do grupo *Flor do Lírio* em 2016: “Ele cantou muita coisa que eu não entendi nada, não achei nem pé, nem começo, nem fim. Ele fez uma enrolada lá e cantou três melodias numa toada só [...]” (RODRIGUES, 2017). É possível aproximar os comentários de Gama e Rodrigues destacando o aspecto ligação entre as partes valorizado por ambos. No entanto, é necessário perceber que no caso do padre o comentário é produzido por um olhar hierárquico sobre a cultura popular. Rodrigues tece seus comentários enquanto ex-amo do *Novo Fazendinha*, grupo que muitas vezes ficou em segundo lugar no Concurso de Bois do *São João da Parnaíba*, perdendo justamente para o grupo criticado, o *Flor do Lírio.*

Transcrevo mais um trecho de Gama sobre o Bumba-meu-boi (1996): “Mas de certos anos para cá não há bumba-meu-boi que preste, se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola para servir de bobo da função” (GAMA, 1996, p. 331). Vê-se como no espaço de tempo reduzido de alguns anos surgiu um clérigo como personagem do Bumba-meu-boi, corroborando assim o viés satírico da cultura popular. Mudanças na narrativa e a proposição de

novos personagens podem ser percebidas nesse texto do século XIX que é um dos primeiros registros sobre o Bumba-meu-boi em território nacional[44].

Selecionei quatro apresentações[45] de três diferentes grupos de Bumba-meu-boi de Parnaíba para tecer alguns comentários sobre suas toadas e temas*: Flor do Lírio* (2015 e 2016), *Novo Fazendinha* (2016) e *Brilho da Ilha* (2017). *Todas a*s apresentações que serão comentadas foram campeãs do Concurso de Bois, com exceção do *Flor do Lírio* em 2016, ano em que o vencedor foi o *Novo Fazendinha.*

Os comentários por necessidade metodológica necessitaram de algum filtro. Optei por transcrever e tecer algumas observações a respeito das toadas dos grupos e por discutir com maior atenção duas questões: as diferentes formas de encenação da morte do boi pelos e como em sequência à morte é cantada a toada do tema. Além da necessidade metodológica, nas apresentações se dá claramente maior importância para esses dois momentos:

A) *Flor do Lírio* (2015 e 2016).

O grupo *Flor do Lírio* originou-se do *Lírio do Campo*, antigo grupo do bairro São José, bairro que como vimos é um dos importantes celeiros do Bumba-meu-boi da cidade, e que foi o que mais venceu os Concursos de Boi do *São João da Parnaíba*. Com a morte, em 2003, do advogado Hélio Lemos, então proprietário do *Lírio do Campo*, o grupo perdeu seu dono e mecenas. Os brincantes e a viúva de Hélio decidiram no ano seguinte continuar com o boi em atividade, que acabou mais uma vez campeão do São João. Em 2005, Consola, a viúva, resolveu não se responsabilizar mais pelo grupo, de modo que um bairro tradicionalmente conhecido por seus bois passaria a não contar mais com o grupo. Arlindo e Bianca resolveram recriar o grupo com apoio da comunidade por meio do *Flor do Lírio*, que lembra o processo de criação do *Novo Fazendinha,* que incorporou em seu nome um grupo de Bumba-meu-boi anterior.

[44] Agradeço a Maria Laura Viveiros de Castro Cavalcanti por essa observação compartilhada comigo em conversa.

[45] Agradeço a Douglas Bruno, Lienny Oliveira e Lucia Aguiar por terem disponibilizado os DVDs com as gravações das apresentações que serão analisadas, material essencial para a realização desta pesquisa.

A gravação da apresentação de 2015 do grupo *Flor do Lírio* se inicia com o Superintendente de Cultura da gestão municipal anterior citando a trajetória do grupo, verificando se a dupla responsável por cronometrar a duração da apresentação já estava pronta e informando que o tema do grupo era “11 anos sem Dr. Hélio de Oliveira Lemos”, uma referência ao falecido incentivador do *Lírio do Campo.*

O Amo enquanto adentra o espaço da arena com o seu batalhão, agradece à Sociedade de Bois de Parnaíba pelo trabalho junto aos grupos. Cumprimenta a comissão julgadora e organizadora daquela edição do *São João da Parnaíba,* da qual o grupo acabou saindo vencedor. Dirige-se ao público, dando as boas vindas especialmente para as pessoas do bairro São José, território do grupo. A encenação é composta por sete toadas, sendo a primeira[46] e a segunda[47] canções de apresentação do grupo. Essas toadas desdobram em seus versos referências ao Bumba-meu-boi como importante manifestação da cultura popular e colocam a cidade de Parnaíba como o “lugar”, o território da brincadeira.

A terceira[48] e a quarta[49] toada são canções de apresentação das personagens índia-poranga e sinhazinha. É importante perceber que o grupo estar

[46] “Vim trazer meu boi/É de Parnaíba/Cidade do Piauí/Ê, boa noite/Cidade princesa/Pois tenha certeza/Que o boi vem pra brincar/Já chegou meu boi/Com meu batalhão/ Grupo *Flor do Lírio/* É bumba-boi de São João/Ê, Parnaíba/Receba meu touro/Com alegria e amor no coração/Vem ver meu povo/O meu boi brincar/No meu terreiro/Eu canto pro povo olhar/A nossa cultura/É do meu lugar/Sou *Flor do Lírio/* E vocês podem acreditar/Eu sou do terreiro/Vim para cantar/Eu sou o Arlindo/Cantador desse lugar/Trouxe aqui meu touro/Pro povo olhar/Isso é cultura/Isso é festa popular/É no tambor/É no meu cantar/Toco no apito/Batalhão vem pra brincar/Venha ver, morena/E pra festejar/Pois já chegou/O bumba-boi/Do meu lugar” (LÍRIO, 2015).

[47] “É noite de vaquejada/Reunir todos os vaqueiros/O boi *Flor do Lírio/*O folclore brasileiro/Vaqueiro vai na fazenda/Pega chicote e gibão/Traga o boi *Flor do Lírio*/ Pra festa de São João/Balança, meu boi balança/ Quero ver tu balançar/Balanceia, *Flor do Lírio*/Mexe pra lá e pra cá/Tu mostra tua cultura/Aonde mandar chamar/Pois eu trouxe um boi de fama/Pro povo do meu lugar/Eu trouxe a minha vaqueirama/Brincando com animação/Pra mostrar meu *Flor do Lírio/*Junto com meu batalhão/Mostrando sua cultura/É festa de São João/ Vem ver meu touro brincando/Brincando com animação/Sou filho de pescador/Isso não posso negar/Eu boto boi todo ano/Porque gosto de brincar/Eu mostro minha brincadeira/Aonde mandar chamar/E se precisar de mim/É só mandar me chamar/Estrela brilha no céu/A lua clareia o mar/Venha ver meu boi de fama/Eu trouxe pra lhe mostrar/Eu trago meu *Flor do Lírio*/Pro povo apreciar/Mostrando minha cultura/Brincando nos arraiá/Batendo esse tambor/Que eu gosto de cantar/Eu faço festa bonita/Pro lugar em que eu brincar/Mostrando minha cultura/Pro povo apreciar/Em ver o touro afamado/Que eu trouxe pra vadiar” (LÍRIO, 2015).

[48] “Vem, minha índia guerreira/Da tribo do cacique e do pajé/Vem minha índia guerreira da tribo do cacique e do pajé/ Vem com a índia-poranga/Dançar com o *Flor do Lírio/*Com amor e muita fé/Vem com a índia Poranga/Brincar com o *Flor do Lírio*/Boi do bairro/Ô, São José/ Vim mostrar meu touro amado/Brincando justo com meu batalhão/Está bonita a noite de São João/Eu boto no terreiro/Pra

se apresentando em uma arena (o *quadrilhódromo*) é algo que é constantemente referido nas toadas. Durante as duas canções, os personagens que estão sendo apresentados pelo Amo direcionam-se ao centro da arena e dançam ao lado do boi. A quinta toada[50] é também uma toada de apresentação, no caso do personagem Pai Francisco, mas é uma canção diferenciada das demais, pois as ações que estão sendo cantadas são de fato realizadas pelo personagem, que se aproxima do boi empunhando sua arma. O boi vai aos poucos parando de dançar sobre arena, até que para e parece agonizar. Percebe-se a intenção de representar a morte do boi como um ponto alto da apresentação.

A morte do boi como representada pelo *Flor do Lírio* apresenta uma diferença importante em relação a propostas de outros grupos vistas ou consultadas em vídeo: a existência de diálogos entre personagens. A morte e ressureição do boi é encenada a partir de conversa envolvendo o Amo, a sinhazinha e o Pai Francisco, que transcrevo a seguir:

> Amo: O que aconteceu? Por que chora, sinhazinha?/Sinhazinha: Porque eu estava dançando com meu boi e de repente ele caiu no chão. Eu não sei se ele *tá* morto./Amo: Eu acho que ele não *tá* morto não. Nego Chico, venha cá, você atirou ou não?/Pai Francisco: Eu não atirei./Amo: Pois eu conheço três membros dessas tribos que faz uns rituais bonitos e umas rezas maravilhosas. E vai levantar este touro. Porque eu não ouvi tiro. Ô, meu pajé! Ô, meu cacique e meu índio guerreiro. Que faremos pra levantar este touro amado? Faz um ritual. Faça pra mim. Faça pra nós. Faça pro povo de Parnaíba. [Tempo]/Personagem não identificado: O ritual perfeito. Ele não foi morto, apenas se machucou, mas cante a toada para Dr Hélio que ele se levantará (LÍRIO, 2015).

A morte do boi como apresentada pelo *Flor do Lírio* assume um grau de dramaticidade com os personagens paralisados e alguns deles ao redor do boi enquanto o diálogo citado acima é dito de forma tensa e urgente. Ao fim, o Amo diz que se é necessário cantar a toada em homenagem a Dr. Hélio para o boi se

---

brincar pra esse povão/Boi *Flor do Lírio*/Nosso boi de São João/Que brinca na arena/Pra chamar [inaudível]" (LÍRIO, 2015).

[49] "Hoje é festa na fazenda/Porque nasceu a filha do patrão/Eu te chamo sinhazinha/Mostra tua beleza/Rainha do batalhão/Traz o boi *Flor do Lírio*/Venha ver morena bela/Meu touro que chega pra vadiar/É *Flor do Lírio*/Que o povão ouviu falar/Brincando na arena/Pro povo apreciar/Nossa cultura da região do lugar/Vem ver meu touro amado/Que eu trouxe pra lhe mostrar" (LÍRIO, 2015).

[50] "Te prepara, Nego Chico/Ouça o que eu vou falar/Mira na testa/Cuidado pra não errar/Derriba o meu touro/Bem no mei do arraiá/Festa Bonita/Que eu gosto de brincar/Vem ver o touro de fama/Que chegou pra vadiar" (LÍRIO, 2015).

levantar, que isso será feito naquele instante, sendo esta a sexta[51] toada, a do tema. Com o início da toada do tema, o boi vai aos poucos se levantando e recuperando seus movimentos, até voltar à intensa dança na arena do *quadrilhódromo.* A canção faz um paralelo entre a biografia do homenageado e à história do próprio *São João da Parnaíba,* especialmente nos versos “Na Esplanada da Estação” e “E quem anima os folguedos”. A Esplanada é o espaço onde acontecia anos atrás a festa que era conhecida por Folguedos.

A sétima[52] e última toada é a canção de despedida do grupo.

Comentarei em relação à apresentação de 2016 do grupo *Flor do Lírio* exclusivamente a sua toada do tema[53]. Na imagem abaixo é possível ver o boi morto e o Amo à sua frente invocando os poderes do pajé e de sua tribo para curar o animal, enquanto o batalhão permanece parado, como na apresentação do grupo no ano anterior:

[51] “Ele se foi/Desapareceu/Ele se foi/Desapareceu/Foi grande a dor/Por que Deus meu?/Parnaíba ficou de luto/Quando Dr. Hélio Lemos morreu/Ele nasceu em Araióses/Cidade do Maranhão/Veio morar no Piauí/Pra exercer a profissão/De advogado do povo/Em defesa da nação/Parnaíba, Parnaíba/Princesa do [Rio] Igaraçu/Hoje rendendo homenagem/Ao nosso colega irmão/Que Deus levou para o altar/Pra brincar boi de São João/E hoje em tempo de boi/Na Esplanada da Estação/Dr. Hélio está no céu/Torcendo pelo batalhão/E quem anima os folguedos/É São Pedro e São João” (LÍRIO, 2015).

[52] “Adeus, morena/Vou me retirar/Batalhão de ouro/Pra outro terreiro eu vou levar/Eu bem podia/Contigo demorar mais/Mas o que tu quer/Eu não faço e ninguém faz/Eu vou/Mas um dia eu vou voltar/Trago o meu touro de fama/Pra brincar neste arraiá/Eu vou/Mas eu volto pra te ver/Quando eu voltar/Eu serei dois/E um será só pra você/Meu boi urrou/É nossa partida/A separação/É a despedida/Do amor da minha vida/Adeus, morena/Que eu já vou embora/Saudades o meu boi deixou/E vou caindo pelo mundo afora/Eu fico triste por não te levar/Mas guardo no meu coração/A alegria que ele te encantar/Na hora que o meu boi urrou/Meu boi urrou” (LÍRIO, 2015).

[53] “Ó, Parnaíba/Princesa do [Rio] Igaraçu/Vim ao rei pop popular/Foi na Jovem Guarda/Que explodiu esse fenômeno/Roberto Carlos, seu nome/Conhecido em todo lugar (2x)/Com Wanderléa e Erasmo/Conhecido Tremendão/Hoje faz a homenagem/Com meu lindo batalhão/ Com Wanderléa e Erasmo/Conhecido Tremendão /Olha amigo e irmão/Escute que eu vou falar/E o boi *Flor do Lírio/* É conhecido também/Com seu batalhão de paz/Onde marcham mais de cem/E à Nossa Senhora/O rei pediu a sua mão/E para o boi *Flor do Lírio*/A Deus peço proteção/E a Jesus/Filho da divina graça/Dois filhos da Parnaíba/Estado do Piauí/Eu peço agora/Que nos dê sua atenção/Quero ouvir todos cantando/Comigo esse refrão/Jesus Cristo (3x)/Eu estou aqui/ Jesus Cristo (3x)/Eu estou aqui” (LÍRIO, 2016).

Figura 8 - Cena da morte do boi na apresentação de 2016 do grupo *Flor do Lírio*.

Fonte: Grupo *Flor do Lírio,* 2016.

Logo após a morte do boi, o Amo diz que para que o boi se levante é necessário cantar a "toada oficial de 2016", ou seja, de forma semelhante a como a morte e ressureição do boi foi encenada no ano anterior. O boi se levanta ao som da toada sobre Roberto Carlos e dos conhecidos versos da canção *Jesus Cristo* do próprio cantor (Jesus Cristo (3x)/Eu estou aqui). Rodrigues (2017) criticou veementemente a apresentação do *Flor do Lírio* por terem usado versos do próprio cantor Roberto Carlos na composição de sua toada do tema:

> Eu disse brincando pra um brincante dele bem aqui na minha porta: "Rapaz, vocês se perderam. Se vocês perderem pro *Fazendinha* é por causa daquele tema que vocês fizeram lá, que o homem de vocês cantou". Cantou um tema em três melodias. Aquilo ali confundiu os jurados. Ele terminou "Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui", já era diferente do que ele tinha começado (RODRIGUES, 2017).

A derrota do grupo *Flor do Lírio* para o *Novo Fazendinha*, cuja apresentação vencedora será comentada a seguir, é justificada pelo entrevistado em razão da ausência de uma toada que fosse, em suas palavras, "legítima". Em seu ponto de vista, se o grupo desejava homenagear Roberto Carlos, isso deveria ter sido feito partindo de uma perspectiva de um trabalho que fosse original, e não incorporando versos do próprio homenageado.

Os diversos personagens considerados tradicionais do Bumba-meu-boi (o boi, Pai Francisco, Catirina, Burrinha, Sinhazinha, dentre outros) surgem dançando a canção em homenagem a Roberto Carlos e a outros cantores da Jovem Guarda[54],

[54] A Jovem Guarda foi um movimento cultural brasileiro popular surgido nos anos 1960 no Brasil, e cujas canções eram, além de suas composições próprias, versões de hits do rock britânico e norte-americano da época. Ficou conhecido o iê-iê-iê da Jovem Guarda criado a partir da apropriação do

como Wanderléa e Erasmo Carlos. A incorporação de Roberto Carlos e de seu coletivo musical na toada de um grupo de Bumba-meu-boi me parece ser um processo de criação bastante interessante no campo da cultura popular.

Figura 9 - Cena do grupo *Flor do Lírio* dançando a toada em homenagem a Roberto Carlos.

Fonte: Grupo *Flor do Lírio,* 2016.

A toada em questão faz referências a Roberto Carlos, mas também a elementos do Piauí, como em “Ó, Parnaíba/Princesa do [Rio] Igaraçu”. A própria categoria popular é incorporada nesse paralelo, pois se tem Roberto Carlos, o “rei pop popular”, e o grupo *Flor do Lírio, que “*é conhecido também”. Portanto, ainda que elementos e referências culturais de outros contextos estejam presentes na toada, como a citação dos versos “Eu estou aqui/ Jesus Cristo (3x)/Eu estou aqui” de autoria de outro artista, não se efetiva a afirmação de que haveria nesse tipo de toada um distanciamento de elementos históricos e artístico-culturais estreitamente ligados ao litoral piauiense.

Uma explicação para esse formato de criação pode ser encontrada nas observações de Abrão (2010), que afirma que o bairro São José é muito influenciado pela cultura carnavalesca, tendo em vista a existência de escolas de samba no bairro e de artistas dessa área que atuam também no Bumba-meu-boi. Por exemplo, “o Ednilson, no ‘Flor do Lírio’, e o ‘João da Guia’, no ‘Rei da Boiada’, que são estilistas tanto de carnaval como de Bumba Meu Boi” (ABRÃO, 2010, p. 8). Além

---

yeah yeah yeah do *rock* da banda inglesa *Beatles.* Ao mesmo tempo em que tinha grande sucesso de público, a Jovem Guarda era bastante criticada por aqueles que tinham uma concepção de que seus artistas promoviam a cooptação da cultura brasileira pela cultura estadunidense.

disso, o autor afirma que existe um crescimento da influência do Boi-Bumbá de Parintins nas apresentações do *Flor do Lírio*, e que a partir dele outros grupos da cidade também se influenciaram pelo Boi-Bumbá nortista, como veremos no próximo subcapítulo.

B) *Novo Fazendinha* (2016).

A apresentação do *Novo Fazendinha* de 2016 foi a vencedora do *São João da Parnaíba* e composta por oito diferentes toadas. Rodrigues (2017) esclarece que o grupo não tem interesse na criação de temas que seriam mais extravagantes e que assim vem conseguindo alcançar bons lugares nos Concursos de Bois. Aline (2017) afirma que a diretoria do *Novo Fazendinha* prefere investir em abordar aspectos ligados à origem do Bumba-meu-boi: “A gente nunca foge pra tema. Esses negócios de Ayrton Senna... A gente procura não ir pra esse lado aí não. A gente sempre vai pro lado da brincadeira, da origem do bumba-meu-boi” (ALINE, 2017). A referência a Ayrton Senna de deve ao fato do grupo *Flor do Lírio* ter se apresentado com este tema em 2014, e com o mesmo ter sido campeão do *São João da Parnaíba.*

Note-se que mais uma vez o processo criativo de um grupo aparece como contraponto ao trabalho artístico e aos métodos de outro boi concorrente. Segundo Aline (2017), os temas do *Novo Fazendinha* estão sempre ligados ao interesse de associar elementos de “coisas novas de agora” com o “início da história” do Bumba-meu-boi. De acordo com Rodrigues (2017), não é necessário criar um tema para fazer referência a algo existente na Ilha Grande de Santa Izabel[55], pois isso poderia ser feito por meio da inclusão de versos que tratem de aspectos da localidade do grupo nas toadas em geral:

> Eu fiz uma toada assim: “Meu boi/todo mundo se alegrou/deu um choque na terra/que as coluna não firmou/travessei pra Ilha/dei um choque nos cantor/nos carnaubais/os pássaro não *ugiou*/vem ver, morena/vem ver, morena/pra levar notícia/que a nossa beleza chegou”. Eu queria falar do carnaubal, eu botei na toada “os carnaubais, os pássaro não *ugiou*” (RODRIGUES, 2017).

Os carnaubais mencionados pelo artista podem ser percebidos nas fotografias que tirei no retorno logo após entrevistá-lo em sua residência. Na ida, Aline transportou em sua motocicleta a mim e a Edelson Parnov que me acompanhava. Na volta, a estrada estava, em virtude das chuvas dos dias

[55] Lembremos que é onde o grupo está localizado em Parnaíba.

anteriores, com bastante lama e barro, de modo que Aline seguiu sozinha e precisamos atravessar a estrada a pé, como se vê nas imagens:

Figura 10 - Carnaubais cantados por Rodrigues (2017) podem ser vistos ao fundo. À esquerda, a estrada. À direita, Edelson Parnov atravessando-a à minha frente.

Fonte: O autor, 2017.

Comentarei algumas das toadas do *Novo Fazendinha* na apresentação de 2016 e outros de seus aspectos. Na primeira[56] e segunda[57] toada, o Amo basicamente cumprimenta o público presente, apresenta o grupo e faz referências ao fato de estarem no *São João da Parnaíba.* A terceira[58], quarta[59] e quinta toada[60] são canções de apresentação de personagens: sinhazinha, cunhã-Poranga e pajé. Nestes três momentos, os personagens que estão sendo apresentados pelo Amo

[56] "Boa noite, Parnaíba/Estou aqui outra vez/Eu sou o Novo Fazendinha/Pra apresentar pra vocês" (FAZENDINHA, 2016).

[57] "Chamou meus vaqueiros/Pra fazer a animação/É festa de bumba-boi/da morte de São João/ Morena bela, não chora/Que o touro chegou/São João da Parnaíba/A plateia lhe chamou" (FAZENDINHA, 2016).

[58] "Vem, sinhazinha/Filha do nosso patrão/ Vem dançando nessa arena/Mostra toda evolução/Brinca com o Novo Fazendinha/Nosso boi de São João/ Menina linda/ Toda nossa natureza/Seu sorrido que encanta/Coisa de rara beleza" (FAZENDINHA, 2016).

[59] "Ao som dessa toada/No ritmo do tambor/Me chamo cunhã-poranga/Nobre guerreira" (FAZENDINHA, 2016). Áudio da gravação do DVD está praticamente inaudível neste trecho.

[60] "Vai começar a festa/Nós vamos apresentar/Dentro dessa arena/Pra quem sabe festejar/ Pajé feiticeiro chegou para exaltar/ Junto com a sua tribo/ Tradição e festa/ Vamos todos festejar" (FAZENDINHA, 2016).

direcionam-se, assim como o grupo anterior, ao centro da arena e dançam ao lado do boi. O grupo estar se apresentando em uma arena (o *quadrilhódromo*) é algo que é novamente constantemente referido nas toadas.

O clímax da encenação é no momento da apresentação do pajé. Enquanto o Amo canta a toada do personagem, Pai Francisco e Catirina se colocam em frente ao boi que dança freneticamente sobre o *quadrilhódromo*. Pai Francisco então aponta sua espingarda na direção do boi, que vai aos poucos cessando seus movimentos e repousando sobre a arena. Em seguida, o Amo diz:

> O meu boi caiu, porque o Pai Francisco [inaudível]. Mas eu conto com o apoio do meu pajé guerreiro. Usando a sua magia, a sua tradição, vai levantar o nosso touro. Ele está começando a se mexer. Esse pajé com a sua tribo, a sua magia belíssima, mostrando a sua verdadeira tradição da cultura da nossa Parnaíba. Finalmente, o nosso touro balança com a magia do nosso pajé (FAZENDINHA, 2016).

A cena narrada pelo Amo é acompanhada por uma sequência de movimentos do pajé e de sua tribo (índios e índias) ao redor do boi na perspectiva de revivê-lo. A cena da morte e ressureição do boi assume um viés mais coreográfico que a do *Flor do Lírio,* centrada em diálogos. O boi vai aos poucos se movimentando e, finalmente, levanta-se, voltando a dançar sobre a arena.

Figura 11 - Quadro da apresentação de 2016 do *Novo Fazendinha* no momento em que pajé e sua tribo de índios e índias tentam reviver o boi.

Fonte: Grupo *Novo Fazendinha,* 2016.

A sexta[61] canção é a toada do tema. Introduzida pelo Amo como sendo uma toada sobre a história do Bumba-meu-boi, respalda os comentários de Rodrigues

[61] "Eu sou o mais Novo Fazendinha/ [...]/ Ele é da Ilha/ Há 12 anos/ Ele vem fazendo história/ Conquistou várias vitórias/ Com a sua tradição/ Esse é meu boi/ Ê, boi/ É festa de boi" (FAZENDINHA, 2016).

(2017) e de Aline (2017) quando estes afirmaram que o *Novo Fazendinha* busca trabalhar com temas que desdobram questões sobre o percurso histórico dessa manifestação popular, aliando à sua atividade nos dias de hoje. A sétima toada é mencionada como sendo uma canção dos anos 1980 que foi recuperada pelo grupo para ser apresentada naquela oportunidade. A oitava é a última e a despedida do grupo.

C) *Brilho da Ilha* (2017).

O grupo presidido por Aguiar (2017) foi campeão, em 2017, do Concurso de Bois do *São Joao da Parnaíba*, ano em aconteceram as mudanças no formato do festejo junino e que os grupos ditos tradicionais decidiram boicotá-lo.

A apresentação do grupo é formada por oito toadas. A primeira[62] e a segunda[63] são, assim como nas encenações já comentadas, canções de apresentação do boi e de cumprimento ao público do *São João da Parnaíba.* Outro ponto de reincidência é a terceira[64] e a quarta[65] toada que são novamente canções de apresentação de personagens. Sinhazinha e cunhã-poranga, que dançam na arena do *quadrilhódromo* ao lado do boi.

A morte do boi como encenada pelo *Brilho da Ilha* apresenta uma diferença em relação às demais. Enquanto a personagem cunhã-poranga dança sua toada de apresentação, que é cantada pelo Amo e repetida pelo batalhão, o Pai Francisco se coloca à frente do boi e com sua espingarda faz como que nele atirasse. Essas duas

---

[62] "Ê, boa noite, Parnaíba/Boa noite/Ê, boa noite/Hoje eu vim te visitar (2x)/Vem receber o meu boi *Brilho da Ilha*/Ele é o folclore da cultura popular/O meu batalhão vem brincar com alegria/Se eu errar a letra me ajude na melodia" (ILHA, 2017).

[63] "Levantou poeira (4x)/Viva Senhor São João/E viva a nossa brincadeira (2x)/O vaqueiro da fazenda/Cuida da sua obrigação/Passa a perna no cavalo/Veste tênis e gibão/Vai buscar o *Brilho da Ilha*/Pra festa de São João/ Vai buscar o *Brilho da Ilha*/Pra festa de São João/Meus vaqueiros preparados vocês me prestem atenção/São João da Parnaíba mora no meu coração/E o boi *Brilho da Ilha* vem fazer animação/Cuidado minha vaqueirama/Vocês podem se retirar/Leva o boi *Brilho da Ilha/*Que depois eu vou chamar/E junto com a sinhazinha/Que é pra noite se alegrar" (ILHA, 2017).

[64] "Sinhazinha linda/Filha do patrão/Traz o meu touro/Pra brincar com batalhão/Menina linda/Venha acender a fogueira/Vem sinhazinha faceira/Pra fazer a animação/E brinca, brinca, sinhazinha/É festa de bumba-boi/Na noite de São João/E brinca, brinca, sinhazinha/É festa de bumba-boi/Na noite de São João" (ILHA, 2017).

[65] "É noite de lua cheia/[Inaudível]/O pajé anunciou/Surgiu uma linda morena/Enfeitada de pena com todo esplendor/Cunhã-poranga/Vem para arena brincar/Junto com *Brilho da Ilha/*Pra noite se alegrar" (ILHA, 2017).

cenas são simultâneas na apresentação do grupo *Brilho da Ilha,* não havendo um foco maior para o momento da morte do boi por Pai Francisco. Os personagens seguem dançando e a toada de cunhã-poranga é repetida várias vezes com o boi morto no centro da arena. Em seguida, enquanto os personagens ainda dançam, o Amo percebe: “Acho que o Chico atirou nele, acho que foi. Mas o poder dele é menos que o poder do nosso pajé junto à sua tribo” (ILHA, 2017). A quinta[66] toada trata do pajé, que se direciona à frente do boi e faz movimentos no sentido de reviver o animal, o qual vai aos poucos levantando-se até voltar a dançar junto ao batalhão, que permanece animado em seus movimentos durante toda a cena. A toada do pajé é na apresentação do grupo *Novo Fazendinha* exclusivamente uma canção de apresentação de personagem, enquanto que no presente caso tem a função também de completar a cena da morte e ressurreição do boi.

Como disse anteriormente, Aguiar (2017) comentou que o tema do *Brilho da Ilha* para sua apresentação de 2017 seria sentimento verdadeiro. Acredito que deve estar claro que a toada do tema nos casos estudados é cantada logo após a cena da ressureição do boi. A sexta[67] toada não tem relação com o que a entrevistada havia informado que seria o tema do grupo. É uma canção diferente das demais toadas de tema analisadas, pois não trabalha com um assunto específico, ou seja, com um tema. Parece mais uma toada de apresentação colocada ao fim do espetáculo, uma vez que segue se referindo à chegada do grupo à arena e ao seu território de origem, a região da Fazendinha, na Ilha Grande de Santa Izabel. Santos (2005) afirma que as toadas tradicionais do Bumba-meu-boi de Parnaíba são aquelas que fazem menção a uma “morena bela”, imagem referida algumas vezes na canção em questão. Por esses motivos, a cena da morte e ressurreição do boi como realizada pelo *Brilho da Ilha* não apresenta um viés de clímax da apresentação tão claro como nos casos anteriores.

[66] “Vem cá, pajé/Vem fazer seu ritual/É que o Chico atirou no meu touro dentro do matagal/Mas a nossa sorte é que foi que ele caiu dentro do arraial/Cura meu boi, pajé/Faz meu touro levantar/É festa de São João/E ela não pode parar” (ILHA, 2017).

[67] “Quando meu boi urra/[inaudível] toda estremece/As águas do mar balança/E as pedras do morro descem/Pros seus prantos enxugar/Vejo o canto da sereia/É noite de lua cheia/Como é lindo seu luar/Venha ver, morena bela/Meu boi brincar/É o boi *Brilho da Ilha/*Eu trouxe pra lhe mostrar/Boa noite, Parnaíba/Estou chegando aqui agora/Pra fazer a animação/Esse é *Brilho da Ilha*/Tá brincando com as morenas/Ganhando seu coração/Está dentro do arraiá/Pra esse povo apreciar/Junto com meu batalhão/Esse é *Brilho da Ilha*/Vindo lá da Fazendinha/Pra festa de São João/Te acorda, moreninha/Desperta a que a noite é fria/Venha ver meu boi brincar” (ILHA, 2017).

A sétima[68] toada é uma canção de viés didático que busca alertar para os necessários cuidados com os recursos naturais de Parnaíba. A oitava[69] canção é a toada de despedida do grupo, momento em que todo o batalhão vai recuando do *quadrilhódromo.*

Os grupos *Flor do Lírio, Novo Fazendinha* e *Brilho da Ilha* encenam em suas diferentes possibilidades a cena da morte e ressurreição do boi, paralelamente, à defesa de seus novos temas. O tema e a morte do boi no lugar de rivalizarem são muito mais momentos contíguos das apresentações dos grupos. Portanto, a proposição de novos temas todos os anos não pode ser colocada como contrário da dita tradicional morte do boi, uma vez que a mesma é encenada como ponto alto da apresentação em quase todos os casos estudados.

3.3 *"O menino trouxe um vídeo de lá de Parintins":* o Bumba-meu-boi e outras festas

Em Parnaíba acontece uma movimentação de artistas que atuam tanto na preparação dos grupos de Bumba-meu-boi quanto das Escolas de Samba para o carnaval da cidade. Tal participação faz com que alguns elementos da estética do carnaval sejam transmitidos ao processo de criação dos grupos de boi. Esse intercruzamento não é exclusividade do munícipio piauiense, pois é algo que aparece em outros contextos como o da capital Manaus, estado do Amazonas. Ricardo José de Oliveira Barbieri em *Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus* (2014) afirma que na capital manauara muitas vezes há até certo desconforto por parte dos compositores de toada e de samba enredo em terem que se dividir entre as duas festas (BARBIERI, 2014, p. 42).

[68] "Vamo meu povo defender a natureza/Cada um de nós ser um grande guarda florestal (2x)/Não corte as árvores/Onde os passarinhos cantam/Não toque fogo/Onde pastam os animais/Não jogue lixo nas ruas de Parnaíba/Até porque é o melhor que a gente faz" (ILHA, 2017).

[69] "Tchau minha cidade querida/E pras meninas eu deixo um aperto de mão (2x)/Que eu vou saindo/Mas fico com saudades/É muito triste a dor da separação/Se amanhã a moreninha perguntar por onde andei/Quem foi que cantou aqui/Diga pra ela e responda por favor/Foi seu amor, o cantador Canarinho" (ILHA, 2017).

A atenção de alguns artistas do Bumba-meu-boi está voltada para o carnaval (parnaibano e carioca) e também para o Boi-Bumbá de Parintins, o que vem ocasionando interessantes mudanças estéticas no boi parnaibano. Vários entrevistados mencionaram a importância que os bois *Caprichoso* e *Garantido* de Parintins, assim como as Escolas de Samba do Carnaval carioca desempenham em seu processo de criação. Essa questão é bastante compreensível, uma vez que essas são grandes festas populares do país e têm grande apelo midiático. Mesmo para as Escolas de Samba de Manaus acostumadas com a grandiosidade do Boi-Bumbá de Parintins, as Escolas de Samba cariocas exercem grande influência. Barbieri (2014) afirma que vários "sambistas de Manaus nutrem admiração pelo samba carioca. Isso é histórico e teve seu ápice nos anos 70 e 80 quando boa parte das escolas de samba manauaras gravavam seus LPs no Rio de Janeiro inclusive com sambistas cariocas" (BARBIERI, 2014, p. 44).

João de Jesus Paes Loureiro em *Tradição, tradução, transparência*s (2002) traça algumas observações sobre como o Boi-Bumbá de Parintins estaria incorporando elementos do que ele chama de "estética do carnaval" (p. 121), especialmente: o caráter de desfile das apresentações e a grandiosidade no preparo das narrativas. O autor antecipa algumas das observações que faremos sobre como o Bumba-meu-boi de Parnaíba vem voltando sua atenção para outros contextos de produção de grandes festas, guardadas as devidas proporções, evidentemente. De acordo com o escritor, quando os grupos de Parintins tiveram acesso a novas técnicas e a um espaço grande para se apresentar (o *bumbódromo)* transformaram seu processo criativo para se adaptar a essas novas possibilidades. Loureiro (2002) afirma ainda:

> O que significa a carnavalização do Boi-de-Parintins? A incorporação de signos considerados inerentes às escolas de samba e ao desfile carnavalesco na estrutura desse bumbá. Por exemplo: o caráter do desfile, a relação com os espectadores, a monumentalidade, a presença de figuras de destaque, o uso de carros alegóricos, a função de toada usada com a mesma função de samba-enredo, a incorporação de fantasias como vestimentas, a intensificação do ritmo da fantasia (LOUREIRO, 2002, p. 123).

O que significa a transformação do Bumba-meu-boi de Parnaíba a partir da atenção de alguns de seus artistas para o Boi-Bumbá/Carnaval carioca e como os entrevistados percebem esse processo? Como veremos, alguns dos aspectos

mencionados no trecho acima ecoam nas palavras das pessoas consultadas e nas conclusões realizadas a partir do trabalho de campo no município piauiense.

Albernaz (2010) trata no contexto maranhense de como a *parintinização* do Bumba-meu-boi é muitas vezes vista como degeneração da manifestação popular, quando esta se assemelharia à indumentária (muito brilho e plumas) e ao ritmo do Boi-Bumbá de Parintins (ALBERNAZ, 2010, p. 83). Segunda a antropóloga, mudanças provocadas por grupos tidos como alternativos são percebidas como um risco para a manutenção dos grupos tradicionais. Tais mudanças estão geralmente associadas a características provenientes do Carnaval carioca e do boi de Parintins, como a grande quantidade de brilho, o tamanho e volume das penas, itens associados aos adereços das passistas das escolas de samba do Rio de Janeiro a aos acessórios das índias do boi de Parintins.

Santos (2005) aponta que o momento em que os grupos *Garantido* e *Caprichoso* se tornaram nomes nacionais coincide com o período em que se iniciaram algumas das principais mudanças estéticas dos grupos de Parnaíba. Nos últimos anos, por exemplo, tem aparecido grupos com nomes idênticos aos de Parintins, como o *Garantido*, grupo mirim do bairro Catanduvas. O autor afirma também que os donos de bois vêm assistindo aos bois de Parintins, de modo que não estaria indo nada de Parnaíba para lá, mas muita coisa vindo para a cidade piauiense (p. 49). Isso é visto com certa desconfiança por Santos (2005), que afirma que alguns elementos estariam ficando “transfigurados” (p. 48) como é o caso das toadas dos grupos parnaibanos: “Mais cruel ainda é que estão com ar de sumiço os grandes compositores de Toadas. Já pouco se ouvem aquelas melodias dolentes, ricas de poesia e saudades da malhada ou da morena linda” (SANTOS, 2005, p. 50). O processo de composição de toadas vem se voltando para a criação de novos temas todos os anos, o que ainda não estava tão desenvolvido no momento em que o autor escreveu o livro citado.

Santos (2005) acrescenta outras modificações do Bumba-meu-boi a partir da incorporação de elementos do Boi-Bumbá de Parintins, como é o caso de grupos estamparem um coração vermelho fincado na testa do boi em alusão ao *Garantido*. “Agora, numa inovação ainda maior, o Rei da Boiada trouxe um grande São Judas Tadeu (Padroeiro do Catanduvas) feito de purpurina no lombo do Boi. O padre do

Bairro não gostou" (SANTOS, 2005, p. 56). De acordo com o autor, o grupo *Rei da Boiada* "canta uma toadinha do Garantido de Parintins, com nova letra, como se fosse sua: 'Rei da Boiada do Catanduvas, povão...' aparece em troca da letra original do Boi de Parintins" (SANTOS, 2005, p. 54). Aguiar (2017) afirma que é muito comum os grupos fazerem versões de toadas de Parintins, mas depois reivindicam a autoria dessas canções e não gostam se outros grupos as cantam.

Na imagem abaixo vemos os dois bois do grupo *Brilho da Ilha,* um com a estrela e outro com o coração fincado em suas testas, em alusão aos grupos *Caprichoso* e *Garantido* de Parintins

Figura 12 - Bois do Grupo *Brilho da Ilha* de Parnaíba. À esquerda, imagem capturada das redes sociais do grupo; à direita, fotografia do pesquisador.

Fonte: O autor, 2017.

Cafuringa é presidente da Escola de Samba *Império do Cais*, nome que é resultado da mescla entre a Escola carioca *Império Serrano* com o cais. Cais é uma menção à sede da escola, que fica praticamente às margens do Rio Parnaíba. Foi lá que me encontrei com Cafuringa e a todo o momento pensava em como é no mínimo curioso realizar uma entrevista sobre o Bumba-meu-boi na sede de uma Escola de Samba. Segundo Cafuringa (2017), é ele quem faz os bois de todos os grupos da cidade, os quais são fabricados no próprio barracão da *Império do Cais*.

Barbieri (2014) dá o exemplo de Jonas, que assim como Cafuringa, trabalha com o Carnaval e com o Bumba-meu-boi compondo toadas e sambas-enredos em Manaus: "Todos os compositores, ainda que superficialmente, comparavam sua

experiência com as toadas de Boi com os enredos e temas das escolas de samba de Manaus" (p. 42). Percebe-se que a experiência na realização das duas festas enriquece mutuamente os trabalhos produzidos. O autor encontrou também em Manaus outro apaixonado pelas Escolas de Samba do Rio de Janeiro, mas dessa vez pela *Portela*: "Nos dias em que o encontrei no ensaio, ele não quis falar muito de Boi e dizia nem ter ouvido as toadas escolhidas 'agora eu só quero saber de samba, só da Portela'" (BARBIERI, 2014, p. 41).

Cafuringa desenvolveu um processo de remodelagem dos bois, refazendo a cabeça, o chifre e outras partes. O artista disse que tal processo de adaptação de suas criações se deu em grande parte pela observação de apresentações do Boi-Bumbá de Parintins e pela tentativa de adaptar alguns dos recursos percebidos na fabricação dos bois para os grupos de Parnaíba. O artista exemplifica: "Às vezes dá pra escapar alguma coisa e a gente faz o formato. Às vezes a gente vê também o formato como uma arara bate as asa. Tudo aquilo ali a gente copia e faz e traz pra cá, aí fica tudo bonito. Fica do mesmo jeito" (CAFURINGA, 2017). A referência a "escapar" se deve ao fato dos grupos *Caprichoso* e *Garantido* trazerem suas alegorias e estruturas cenográficas como importantes elementos das apresentações. Cabendo assim ao artista tentar desvendar como foi concebido e produzido determinado objeto. E em seguida, o artista buscaria produzir dentro de suas possibilidades determinado item, como no exemplo do bater as asas de uma arara.

Vemos na imagem abaixo o espaço de trabalho de Cafuringa, onde o artista produz suas invenções para o Bumba-meu-boi parnaibano e para a *Império do Cais*, sua Escola de Samba:

Figura 13 - Fachada da Escola de Samba *Império do Cais* do entrevistado Cafuringa.

Fonte: Imagem do arquivo do pesquisador.

Cafuringa (2017) falou como foi, em termos dele, “modernizando” o seu processo de confecção dos bois dos grupos, que passaram de cinquenta quilos para apenas dez e que se tornaram bois articulados com movimentos na cabeça do animal para todos os lados. Segundo ele, tais características foram assimiladas a partir da influência dos bois de Parintins, pois “quando o menino que agora trouxe um vídeo de lá de Parintins, trouxe um vídeo dele... dentro desse formato... ele não diz o segredo, ele só diz como que ele era iniciado a fazer” (CAFURINGA, 2017). O vídeo apresentado para o artista o inclinou a buscar a entender como eram desenvolvidos os bois em Parintins e a adaptar sua leveza e dinamicidade para uso nas apresentações no *São João da Parnaíba.* Cafuringa afirma ainda: “Aí nós pegamos tudinho e pronto, agora o boi daqui é até mais maneiro do que os de lá e maior. O boi daqui tem dois metro o boi, o de lá é só um metro” (CAFURINGA, 2017). Portanto, devemos entender que a ideia de Cafuringa não é simplesmente recriar o Boi-Bumbá de Parintins, mas adaptar e desenvolver alguns de seus recursos de acordo com os meios que possui.

Existem em Parnaíba duas categorias locais para se referir aos diferentes tipos de bois: bois duros (sem articulação) e bois moles (bois articulados). Os bois moles desenvolvidos por Cafuringa foram recebidos a princípio com certa desconfiança por alguns presidentes dos grupos da cidade, especialmente o *Novo Fazendinha* e o *Rei da Boiada,* alguns dos mais tradicionais. O artista fabricou um

boi articulado para outro grupo, que acabou ganhando o Concurso de Bois do *São João da Parnaíba.* No ano seguinte o mesmo grupo que contava com seu novo boi participou novamente e venceu mais uma vez. Segundo Cafuringa (2017), o *Novo Fazendinha* que foi um dos que mais o criticou acabou solicitando a fabricação de um boi mole e foi campeão do Concurso no ano em que usou seu novo boi pela primeira vez, de modo que “agora ninguém quer mais esses boi duro não. Agora é boi mole” (CAFURINGA, 2017). A inovação que foi a princípio vista com resistência acabou se tornando regra e hegemônica.

Os bois articulados acabaram se tornando uma imposição estética para os grupos. Segundo Aguiar (2017), seu grupo o *Brilho da Ilha* é o único que ainda utiliza os bois não articulados, os bois duros. Parece haver uma imposição de determinada estética moderna em detrimento de outra dentro do embate entre os discursos da tradição e modernidade. Aguiar (2017) afirma que desde 2015 lhe pediam que encomendasse um boi mole: “Eu falei que a minha condição não dava e eu não queria. Eu ia continuar com o meu boi do jeito que eu comecei. Quando foi agora esse ano todo mundo falou por uma boca só que o *Brilho da Ilha* esse ano era pra ser um boi mole pra se mexer” (AGUIAR, 2017). A presidente do grupo resolveu utilizar em 2017 um “boi mole”, que seria encomendado a Cafuringa, caso contrário, seu grupo *Brilho da Ilha* não conseguiria uma melhor colocação no Concurso de Bois do *São João da Parnaíba.* Aguiar (2017) justificou a defesa do boi duro em virtude da tradição e da dificuldade em arcar com um boi mole, que fabricado por Cafuringa custaria por volta de mil reais. Acabou que o grupo *Brilho da Ilha* em sua apresentação de 2017 sagrou-se vencedor mesmo utilizando seu boi duro, pois houve novamente uma desistência de sua presidência em trocar o boi.

Figura 14 - Aline manipulando o boi mole do grupo *Novo Fazendinha*.

Fonte: Fotos do autor, 2017.

Cafuringa (2017) projeta seu trabalho artístico para o futuro e pretende avançar na flexibilidade dos bois que fabrica, desejando criar um que possa mexer até os olhos e sobrancelhas. Mecanismos que seriam criados como grandes segredos: “Vai mexer com tudo, vai... Vai ter um segredo nele que qualquer pessoa brinca com ele, os faca brinca com ele. Vai ter um segredo que nem o Parintins tem” (CAFURINGA, 2017). Os facas, os manipuladores dos bois, estariam sob um animal que possuiria recursos que, na perspectiva do artista, extrapolariam as invenções dos grandiosos *Caprichoso* e *Garantido* do Boi-Bumbá de Parintins.

Por fim, conheci Aline em meu trabalho de campo, que é integrante do *Novo Fazendinha*. Além de participar da comissão de organização do grupo, ela tem a interessante função de projetar todos os anos o novo couro que vestirá o boi do grupo. Segundo a artista, o seu projeto é apresentado à diretoria do *Novo Fazendinha* que o aprova. Aline me mostrou e deixou fotografar todos os desenhos[70] criados durante o período de atividade do grupo, exceto o de 2017, uma vez que a imagem poderia chegar a “vazar” e o grupo ainda não havia decidido boicotar o São João. A artista reivindica a autoria dos seus desenhos e se distancia de um paradigma de popular anônimo. Esse entendimento do popular enquanto manifestação anônima talvez nunca tenha dito respeito às camadas populares, mas a nós pesquisadores, críticos e curadores. As diferentes formas de entender o popular ou de trabalhar com o popular resultam não em antagonismos. A discordância em relação a quem incorpora versos do Boi-Bumbá de Parintins em suas toadas e a tentativa de desdobrar o trabalho dos grandiosos grupos nortistas são igualmente formas de se deixar afetar por novas possibilidades estéticas, as quais são geradas permanentemente no conflito entre tradição e modernidade.

[70] Ver anexo fotográfico.

CONCLUSÃO

Cafuringa (2017) no movimento de sempre retomar aspectos do Piauí Colonial ao falar sobre o Bumba-meu-boi disse que o explorador Simplício Dias da Silva, na passagem do século XVIII para o XIX, incentivava aquele que seria o boi mais famoso da época, o boi do Pacamão: “Pacamão era um negro pescador, chamado porco d’água. Ele tinha um boi. Aí toda vez que o Simplício Dias ficava bem, bem de vida, aquilo outro, bem alegre, mandava chamar o boi pra brincar no terreiro dele” (CAFURINGA, 2017).

Dias depois, entrevistando Rodrigues (2017) comentei que havia estado com Cafuringa e que o artista havia me dito que Simplício Dias havia patrocinado o boi de um pescador. Rodrigues sorriu e disse que já ouviu muitas historias sobre Simplício Dias, mas completamente inversas, pois ele não apoiava os movimentos de cultura popular que existiam na época: “Então eu acho que essa história não tem muito fundamento não. Ele confundiu alguma coisa. [...] Eu não tenho esse conhecimento não e nem nunca ouvi história nenhuma que chegasse nesse caminho” (RODRIGUES, 2017). Segundo Cafuringa, o boi do Pacamão não apenas existiu como foi incentivado por aquele que é conhecido em Parnaíba como Simplição. Essas diferentes versões e verdades se apresentaram a todo tempo em meu trabalho de campo e nas entrevistas realizadas. Tais elementos podem ser vistos como incoerências ou como potencialidades da oralidade e da memória, fontes tão importantes para nós pesquisadores da cultura popular. “Pois é, então essas é as história dos boi que a gente sabe. A gente sabe não, é história mesmo que é verdade, verdade verdadeira que os mais velho passa pros mais novos, mais novos quando eles já tá velho passa pros outro mais novo e aí vai indo“ (CAFURINGA, 2017).

Os estudos sobre as produções culturais do estado do Piauí são ainda bastante incipientes, com poucas pesquisas em âmbito acadêmico envolvendo a cultura popular, mas especialmente abarcando a produção teatral piauiense. Desde 2004, o Programa de Pós-Graduação em História do Brasil – PPGHB da Universidade Federal do Piauí – UFPI vem exercendo papel fundamental no sentido de promover, pela perspectiva da História, pesquisas sobre aspectos diversos da

sociedade piauiense. Entendo que o Programa de Pós-Graduação em Artes - PPGARTES da Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UERJ também assume lugar importante no incentivo do estudo da cultura popular a partir da Linha de Pesquisa Arte, Cognição e Cultura, a qual conta com diversos professores orientadores que de diferentes maneiras incentivam os estudos sobre o popular. Deste modo, acredito estar contribuindo por meio desta dissertação com o debate sobre estes que são temas que considero de maior importância para uma sociedade que deseja ser interpretada e interpretar a si própria.

O estudo dos intercâmbios entre o teatro e a cultura popular no Piauí é um assunto que pode contribuir para os entendimentos sobre esses dois campos, como afirma Marcus (2004) ao defender que o encontro entre o Teatro e a Antropologia pode aperfeiçoar seus métodos e lhes proporcionar possibilidades de reinvenção. Por necessidade de um recorte, trabalhamos com o espetáculo *Boi Nacioná* (1975) de Gomes Campos e *Berra Boi* (2016), do grupo *Raízes do Nordeste,* demostrando que mesmo um intervalo de quarenta anos mantém o Bumba-meu-boi como sendo uma importante referência para a produção teatral do estado do Piauí.

Importantes espetáculos como *O fado e a sina de Mateus e Catirina* (1979), de Benjamim Santos; *Nas pegadas do meu bumba* (1984), de Ací Campelo; *Somos Todos Catirina* (2016), do *Coletivo Cabaça* são apenas alguns exemplos de outros espetáculos teatrais que incorporam personagens e narrativas do Bumba-meu-boi. Se ampliássemos essa compilação de peças para outras manifestações populares, como o Reisado e a lenda piauiense do Cabeça de Cuia, teríamos um número ainda maior de peças. O estudo desses espetáculos por outros pesquisadores possibilitaria diferentes entendimentos sobre o que motiva a busca por temas populares pelos diretores e dramaturgos piauienses e como isso se articula com o interesse por definição da própria categoria *teatro piauiense,* que remete à realização de um estado com grandes dificuldades de produção no campo do teatro e das outras artes.

Enquanto escrevia esta dissertação, acompanhava também as novas produções teatrais do Piauí e o trabalho dos grupos de Bumba-meu-boi para a edição de 2018 do *São João da Parnaíba*, realizada há pouco. Em alguns momentos pensei em abarcar além das questões discutidas sobre XVII São João da Parnaíba, de 2017, também as questões que surgiam sobre a nova edição de 2018 ao mesmo

tempo em que escrevia este trabalho. Preferi, no entanto, focar exclusivamente nas renovações estéticas dos grupos de Bumba-meu-boi (troca do espaço cênico das apresentações, criação de novos temas todos anos e maior contato com outras festas populares) em contraponto com a mudança no formato das festas juninas no ano de 2017 promovidas pela gestão municipal de cultura.

Entendi que meu trabalho de pesquisa só conseguiria dar conta de um recorte bastante limitado tanto das peças teatrais que reelaboram o popular quanto das mudanças estéticas promovidas pelos artistas populares na criação dos grupos de Bumba-meu-boi. Em 2018, o grupo *Raízes do Nordeste,* que criou o espetáculo *Berra Boi* discutido no primeiro capítulo, produziu o *Show Retrô Raízes 15 anos* com a intenção de retomar seus outros espetáculos, os quais produzidos sempre nessa aproximação com a cultura popular.

Em 2018, vi também acontecerem eventos novos no *São João da Parnaíba* e a manutenção de outros deflagrados no ano anterior a partir da relação entre estado e artistas: (1) a consolidação da participação de grupos maranhenses concorrendo no *São João da Parnaíba*, uma vez que aqueles grupos considerados os mais importantes da cidade novamente boicotaram o São João; (2) a criação de encontros paralelos de bois e quadrilhas promovidos pelos próprios grupos de Bumba-meu-boi em seus bairros de origem, com é o caso do *Rei da Boiada,* que produziu o *Encontro de Bois e Quadrilhas do Rei da Boiada* no mês de julho de 2018. De forma ambivalente, vemos um grupo contrariado com a mudança no formato do São João (do Centro da cidade para bairros periféricos) promover um encontro paralelo ao oficial em seu bairro, o Catanduvas, na periferia de Parnaíba. Explorar estes tópicos resultaria numa nova dissertação, mas sua menção serve para frisar mais uma vez o caráter sempre dinâmico da cultura popular.

REFERÊNCIAS

ABRÃO, Calil Felipe Zacarias. O meu boi morreu: o ritual de morte do Bumba Boi “Rei da Boiada”. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DE HISTÓRIA, 2017, Jataí. *Anais do Congresso Internacional de História*. Jataí: 2016, p. 1-10.

_____. Tradição ou tradições: o bumba-meu-boi no Norte do Piauí. In: I ENCONTRO INTERNACIONAL HISTÓRIA, MEMÓRIA, ORALIDADE E CULTURAS DO MESTRADO ACADÊMICO EM HISTÓRIA (MAHIS). *Anais do I Encontro Internacional História, Memória, Oralidade e Culturas do Mestrado Acadêmico em História (MAHIS)*. Fortaleza: 2010. p. 1-13.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira. Mulheres e cultura popular: gênero e classe no bumba-meu-boi do Maranhão. *Maguaré*, Bogotá, n. 24, p. 69-98, 2010.

_____. Estéticas e disputas em torno do bumba-meu-boi. *Revista Anthropológicas.* Recife, v. 21, p. 77-97, 2010.

ANDRADE, Mario de. *Danças dramáticas do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1982a, tomo 1.

_____. *Danças dramáticas do Brasil.* Belo Horizonte: Itatiaia, 1982b, tomo 3.

ANJOS, Moacir dos. *Local / Global:* arte em trânsito. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2005.

BARBIERI, Ricardo José de Oliveira. Samba de enredo e Toada de Boi-Bumbá: a experiência dos compositores na cidade de Manaus. *Cronos*, Natal, v. 15, n. 1, p. 35-49, 2014.

BORRALHO, Tácito. Os elementos animados do bumba-meu-boi do Maranhão. *Móin–Móin - Revista de Estudos sobre Teatro de Formas Animadas*, Jaraguá do Sul, n. 2, p. 159-178, 2006.

BOTTO, Carlos Penna. *Meu exílio no Piauhy.* Rio de Janeiro: Imprensa Nacional, 1931.

CAMPELO, Ací. *Historia do teatro piauiense*. Teresina: COMEPI – Companhania Editora do Piauí, 2001.

_____. *O novo perfil do teatro piauiense.* Teresina: Fundação Cultural do Piauí, 1990.

CAMPOS, Gomes. *Salve o Rei.* Teresina: s.n., 1975.

_____. *O Teatro de José Gomes Campos.* Teresina: Corisco, 1999.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas híbridas*: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo. EDUSP, 1998.

CARNEIRO, Edison. Bumba-meu-boi é teatro de pobre. *Correio da manhã*. Rio de Janeiro, 12 nov. 1959.

CARVALHO, José Jorge de. Espetacularização e canibalização das culturas populares na América Latina. *Revista Anthropológicas*, Recife, v. 21, p. 39-76, 2010.

CASTELO BRANCO, Edwar de Alencar; CARDOSO, Vinicius Alves. *Torquato Neto:* um poliedro de faces infinitas. Teresina: EDUFPI, 2016.

CASTRO, Rozenilda. *História do teatro em Parnaíba:* 1898 a 1999. Parnaíba: SESC, 2000.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro. Sensibilidade romântica e a cultura popular. Ou porque Mário de Andrade viu no Bumba "a mais exemplar" e "a mais complexa, estranha, original de todas as noças danças dramáticas". *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 19, n. 54, p. 57-78, 2004.

_____. Ritual e teatro na cultura popular. *Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares*. Rio de Janeiro, v. 12, n. 1, p. 7-22, 2015.

_____. O boi-bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa. *Revista História, Ciências e Saúde: Visões da Amazônia.* Rio de Janeiro, Suplemento especial, set. 2010.

FÉRAL, Josette. Theatricality: The Specificity of Theatrical Language. *Substance*, Madison, v. 31, n.2/3, p. 94-108, 2002.

FRANZONI, Mara Tereza. Artes cênicas e antropologia: um diálogo a partir das manifestações populares de caráter dramático. *DAPesquisa*, v. 9, p. 51-63, 2012.

GAMA, Padre Lopes. A estultice do Bumba-meu-boi. In: _____; MELLO, Evaldo Cabral de (Org.). *O Carapuceiro.* Sâo Paulo: Editora Schwarcx, 1996.

HALL, Stuart. Notas sobre a desconstrução do ‘popular’. In: SOVIK, Liv (Org.). *Da Diáspora*: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HESPANHA, António Manuel. *Cultura juridical europeia* : síntese de um milênio. Mira-Sintra: Fórum da História, 2003.

HOLANDA, Victória; FELIZARDO, Nayara; PEDROSA, Liliane. Dossiê Cultura Parte II. In: *Revestrés*. Teresina: Quimera, 2015.

KOUDELA, I. D.; Almeida Jr, José Simões (Org.) . *Léxico de pedagogia do teatro.* São Paulo: Perspectiva, 2015.

LEITE, Serafim. Prefácio. In: _____. *História da Companhia de Jesus no Brasil, tomo 3*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945.

LEITE, Serafim. Rio Parnaíba. In: _____. *História da Companhia de Jesus no Brasil, tomo 3*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, 1945.

LIMA, Patricia Geórgia; OLIVEIRA, Jailma Maria; ALBERNAZ, Lady Selma. *Intratextos*. Rio de Janeiro, v. 4, p. 181-200, 2012.

LIMA, Ricardo Gomes. *Arte popular.* [S.l.: s.n.], 2010.

LOUREIRO, João de Jesus Paes. Tradição, tradução, transparências. *Somanlu*, Manaus, v. 2, p. 117-125, 2002.

MACHADO, Maria do Livramento da Silva. *Jovens bailarinas de Vazantinha:* conceitos de corpo nos entrelaces afroancestrais da dança na Educação. Teresina: UFPI, 2015.

MAGALHÃES, Carlos Joaquim. Outra vez em Parnaíba: a “festa do boi”. In: _____. *Vá pro Piauí.* S.l.: Editora Bel-Ami, 1981.

MARCUS, George. O intercâmbio entre arte e antropologia: como a pesquisa de campo em artes cênicas pode informar a reinvenção da pesquisa de campo em antropologia. *Revista de Antropologia*, São Paulo, v. 47. n. 1, p. 132-158, 2004.

_____. Ethnography in/of the World System: The Emergence of Multi-Sited Ethnography. *Annual Review of Anthropology*, v. 24, p. 95-117, 1995.

MEYER, Marlyse. *Pireneus, caiçaras...:* da Commedia dell'Arte ao Bumba-meu-boi. Campinas: UNICAMP, 1991.

MONTEIRO, Marianna. *Dança popular:* espetáculo e devoção. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

MOTT, Luiz. *Piauí colonial:* população, economia e sociedade. Teresina: APL; FUNDAC; DETRAN, 1985.

NASCIMENTO, Francisco de Assis de Sousa. *Teatro e modernidades:* Benjamim Santos em incursão pela História e Memória do Teatro Brasileiro. Teresina: EDUFPI, 2015.

NETO, Torquato. Arte e cultura popular In: *Jornal “O DIA”.* Teresina, Piauí, 7, 14, 20 e 25 de fevereiro de 1964.

_____ ; PIRES, Paulo Roberto (Org.). *Torquatáia:* geléia geral. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

_____ ; _____. (Org.). *Torquatáia:* do lado de dentro. Rio de Janeiro: Rocco, 2004.

ORTIZ, Renato. *Cultura popular:* românticos e folcloristas. PUC-SP: São Paulo, 1985.

PEDRAZANI, Viviane. *No “miolo” da festa:* um estudo sobre o bumba-meu-boi do Piauí. Tese (Doutorado em História Social) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2010.

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

PEREIRA, Francisco da Silva. *BUMBA, MEU BOI!* (Cultura popular e a política cultural de eventos em Teresina-PI: encontros e desencontros na arena pública da festa). Dissertação (Mestrado em Políticas Públicas) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2011.

PERINOTTO, André Riani Costa; SOUSA, Joseane da Conceição. São João da Parnaíba: a demanda do evento sob a ótica do turismo. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, Penedo, v. 5, n.1, p. 91-113, 2015.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Macunaíma e a entidade nacional brasileira. In*:* _____. *Vira e mexe, nacionalismo:* paradoxos do nacionalismo literário. São Paulo: Cia das Letras, 2007.

PIRES, Maria Helena Cortez de Melo. Bumba-meu-boi: identidade marcada y bailada. In: _____. *Construyendo la categoría “mujer” en el ámbito del programa bolsa familia en isla grande de santa isabel una experiencia de política de combate a la pobreza en Brasil*. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Complutense de Madrid, Madrid, 2013.

REBELO, Goethe Pires de Lima. A lenda do bumba-meu-boi. In: _____. *Tempos que não voltam mais:* crônicas sobre a Parnaíba antiga. Rio de Janeiro: ADOIS, 1984.

RIBEIRO, Cristina Betioli. Folclore e nacionalidade na Literatura Brasileira do século XIX. *Tempo*. Niterói, v.10, n. 20, p.143-158, 2006.

ROCHA, Gilmar. Cultura popular: do folclore ao patrimônio. *Mediações*, Londrina, v. 14, n. 1, p. 218-236, 2009.

SANTOS Benjamim. *O fado e a sina de Mateus e Catirina*. Brasília: Núclero de Arte e Cultura, 2005.

_____. *Veredas da meia-lua.* O Boi de São João da Parnaíba. Parnaíba: s.n., 2005.

SOUSA, Leila Lima de Sousa; MAGALHÃES, Francisco Laerte. Os usos da tradição piauiense na negociação de identidades culturais. *Conexão – Comunicação e Cultura*, Caxias do Sul, v. 13, n. 25, 2014. UCS.

SOUSA, Weslley da Silva. *A construção de identidades culturais na peça de teatro “Auto do lampião no além”.* Dissertação (Mestrado em Comunicação) - Universidade Federal do Piauí, Teresina, 2017.

TRIGUEIRO, Osvaldo Meira. A espetacularização das culturas populares ou produtos culturais folkmidiáticos. *Revista Internacional De Folkcomunicação,* Ponta Grossa, ano 3, n. 5, 2005.

VALENTIN, Andreas; CUNHA, Paulo José. *Caprichoso:* a terra é azul. Rio de Janeiro: s.n., 1999.

VERSIANE, Daniela Beccaccia. Autoetnografia: uma alternative conceitual*. Letras de Hoje.* Porto Alegre, v. 27, n. 4, p. 57-72, 2002.

Fontes cinematográficas

Berra Boi. Parnaíba: Grupo Raízes do Nordeste, 2016. (40 min.), P&B. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Lne7LvaHwRE&t=150s>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Grupo Novo Fazendinha 2016. Produzido por Pro Studio Proline. Parnaíba: Pro Studio Proline, 2016.

Grupo Flor do Lírio 2015. Produzido por Grupo Flor do Lírio. Parnaíba: Grupo Flor do Lírio, 2015.

Grupo Flor do Lírio 2016. Produzido por Grupo Flor do Lírio. Parnaíba: Grupo Flor do Lírio, 2016.

Grupo Brilho da Ilha 2017. Produzido por Grupo Brilho da Ilha. Parnaíba: Grupo Brilho da Ilha. 2017.

Os bois da minha terra. Documentário produzido e dirigido por Joaquim Lopes Saraiva. Parnaíba, 2016.

Fontes institucionais

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Regulamento do Concurso de Bumba-Meu-Boi de 2016.* Disponível em: <http://parnaiba.pi.gov.br/phb/abertas-as-inscricoes-para-os-concursos-de-quadrilha-e-bumba-meu-boi-sao-joao-da-parnaiba/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Regulamento do Concurso de Bumba-Meu-Boi de 2017*, publicado no Diário Oficial de 24 de maio de 2017. Disponível em: <http://parnaiba.pi.gov.br/phb/?wpdmact=process&did=MTEzNC5ob3RsaW5r>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Edital do São João da Parnaíba de 2016.* Disponível em: <http://parnaiba.pi.gov.br/phb/abertas-as-inscricoes-para-os-concursos-de-quadrilha-e-bumba-meu-boi-sao-joao-da-parnaiba/>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Edital do São João da Parnaíba de 2017.* Disponível em: <http://www.culturaparnaiba.com.br/2017/05/edital-do-xvii-sao-joao-e-publicado-e.html>. Acesso em: 20 ago. 2017.

PARNAÍBA. Prefeitura Municipal. *Nota de esclarecimento a respeito do São João da Parnaíba 2017.* Disponível em: <http://www.culturaparnaiba.com.br/2017/05/nota-de-esclarecimento-respeito-do-sao.html>. Acesso em: 20 ago. 2017.

Entrevistas

AGUIAR, Lucia. *Entrevista concedida a Weslley Fontenele*. Parnaíba, 21. abr. 2017.

ALINE. *Entrevista concedida a Weslley Fontenele.* Parnaíba, 24. abr. 2017.

CAMPELO, Ací. *Entrevista concedida a Weslley Fontenele*. Teresina, 20. jan. 2017

FERREIRA, Jose do Nascimento (Cafuringa). *Entrevista concedida a Weslley Fontenele.* Parnaíba, 20. abr. 2017.

RODRIGUES, João. *Entrevista concedida a Weslley Fontenele.* Parnaíba, 24. abr. 2017.

SANTOS, Acrisio João dos. *Entrevista concedida a Weslley Fontenele.* Parnaíba, 2016.

Jornais

COSTA, Ryck. Aplausos para resignificação! *O Bembém*. Parnaíba, dez. 2016.

GENUÍNA, Sólima Fazendinha: o bairro central da Ilha. *O Bembém*. Parnaíba, jun. 2012.

SANTOS, Benjamim. À Ilha, com amor. *O Bembém*. Parnaíba, jun. 2012.

_____.Berra Boi: um espetáculo de encanto e beleza. *O Bembém*. Parnaíba, dez. 2016.

_____. Reflexões sobre detalhes da cultura da Parnaíba. *O Bembém*. Parnaíba, abr. 2017.

_____. Bumba-meu-boi: meu boi bumbá. *O Bembém*. Parnaíba, abr. 2017.

SANTOS, Benjamim. Os dias de São Pedro na Praça Mandu Ladino. *O Bembém*. Parnaíba, jun. 2017.

_____. O tempo e os bois. *O Bembém*. Parnaíba, jun. 2017.

ANEXO A - Fotografias

I – Sede do grupo *Novo Fazendinha*:

II – Projetos de couro do boi criados e assinados por Aline (*Novo Fazendinha)*:

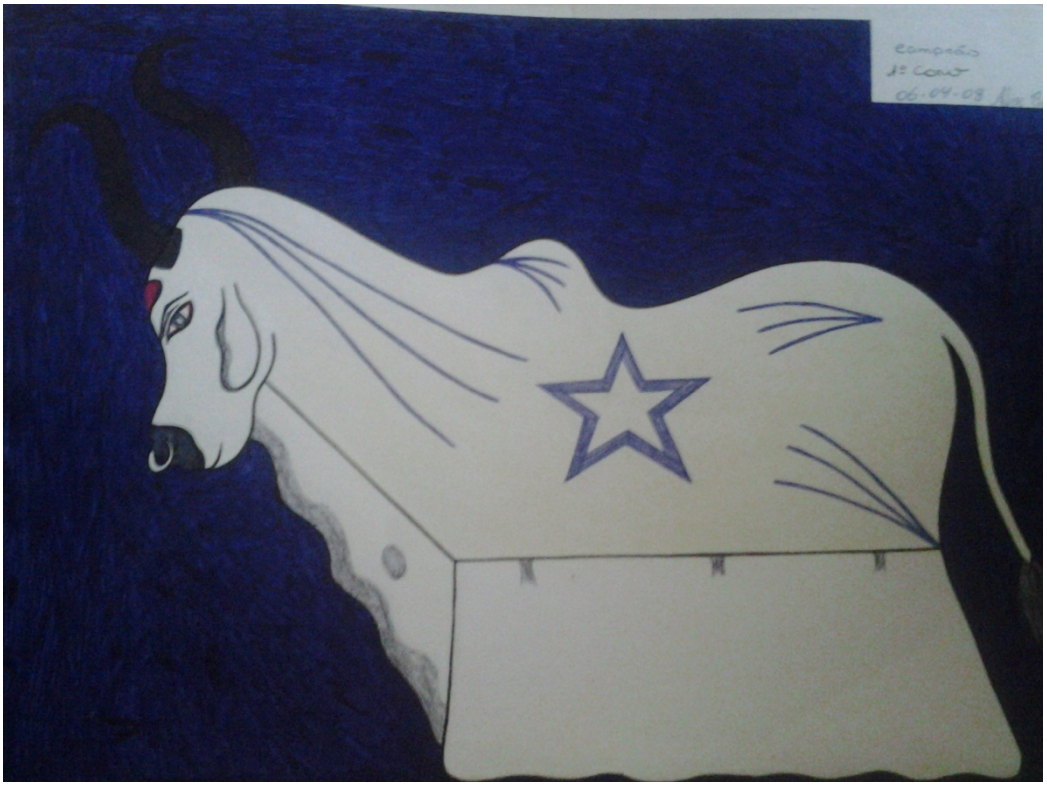
(2004)

(2005)

(2006)

(2007)

(2008, primeiro couro)



(2008, segundo couro)

(2009, primeiro couro)

(2009, segundo couro)

(2010, primeiro couro)

(2010, segundo couro)

(2012)

(2016)

(Projeto não realizado)

(Projeto não realizado)

ANEXO B - Entrevistas

ENTREVISTA CONCEDIDA POR ACÍ CAMPELO A WESLLEY FONTENELE, EM TERESINA, 20. JAN. 2017.

WESLLEY FONTENELE: Boa tarde, Ací. Não sei se você se lembra desses textos aqui que você escreveu para a *Revista Presença* nos anos 1980.

ACÍ CAMPELO: Esses textos são o nascedouro da pesquisa! Mas isso aí tem uma história interessante. Eu fui levar ao Secretário de Cultura Padre Solon Aragão a intenção de escrever uma História do Teatro daqui do Piauí. Ele disse assim “Meu filho, por que você não escreve aqui na revista?” Ora, eu levei umas cento e poucas páginas e disse “Não, a revista tem quarenta páginas e eu tenho cento e poucas”. Então ele disse “Faça um resumo” (Risos). Terminou saindo em quatro revistas seguidas.

WESLLEY FONTENELE: Você escreve bastante sobre o teatro piauiense incorporar elementos do que seria a cultura do estado. Gostaria que você comentasse um pouco isso.

ACÍ CAMPELO: Isso é meio que uma teoria minha. Eu gosto de colocar assim quando eu vou falar em encontros, seminários. Nós, autores piauienses, o teatro piauiense nunca conseguiu, minha geração não conseguiu, talvez essa geração consiga, não sei... A gente não conseguiu passar do Piauí. Passar do Piauí que eu te coloco, é você sair da fronteira do Piauí e ser reconhecido lá fora, um grupo local. Houve tentativas, claro. Nós mesmos [*Grupo Raízes*] já saímos para vários festivais. Peças minhas, peças do Gomes Campos, do Chico Pereira, que são autores piauienses, Afonso Lima. Mas não conseguimos. E eu sempre coloquei assim: é porque a gente nunca falou do Piauí. Dramaticamente, ninguém nunca divulgou a história do estado, como alguns estados que a gente viu que faziam isso com a dramaturgia. E é comprovado. Maranhão, Ceará, Pernambuco, Bahia. Que a gente via nos festivais. Enquanto eles levavam a história do estado, a gente levava coisas assim que não eram muito profundas. As minhas peças, por exemplo, a primeira falava do êxodo rural, a segunda do latifúndio. Mas uma coisa muito, digamos assim, muito particular. Era eu que falava disso, não era um conjunto de autores. Não se configurava um conjunto de autores. A gente não falou da nossa história e talvez por

isso a gente não tenha penetrado muito, a nossa dramaturgia não tenha sido muito vista nesse sentido aí, porque a nossa construção dramatúrgica foi uma construção dos anos 1970 que era comum a todo o Nordeste. Era mais politizada, questão mais do latifúndio mesmo, mais do êxodo, questões que se configuravam no Nordeste. A minha [dramaturgia], a dos colegas do Maranhão, Aldo Leite, Tácito Borralho, no Ceará, o Osvaldo Barroso, Racine Santos, no Rio grande do Norte, Vital Santos, em Pernambuco. Tudo era na mesma época e todos se encontravam em festivais nacionais e o nosso falar era comum, nosso falar que eu digo é o do Piauí, era comum a eles, não era uma coisa particular nossa. Eu fiz uma peça chamada O *Auto do Corisco*. O que era O *Auto do Corisco*? Eu pegava a história do Piauí desde a sua criação em 1760 e pouco, desde o primeiro governador e levava até o governo da época, 1985. Era em quadros. E tu acredita que foi a peça que eu tive mais sucesso? Mais sucesso mesmo, que eu consegui ser um autor, ser um autor de teatro. Levei para festival nacional, Festival Brasileiro, Festival de São Mateus... Andou uns cinco, seis estados. Outros autores não conseguiram fazer isso. Não colocaram assim: vamos falar da nossa história. O Piauí tem uma história tão bonita e não é contada. Nós temos três datas de independência. Qual estado que tem três datas de independência? (Risos). Nós temos 24 de janeiro, 13 de março e 19 de outubro. Qual estado que tem isso? Nós comemoramos três datas! Pois é, mas ninguém ousou nesse sentido. Eu coloco sempre isso. Não conseguimos, morreu, porque os autores hoje têm outras preocupações, mais uma coisa mais íntima, mais particular, e eu também enveredei por outra dramaturgia, não mais aquela de questões políticas e do bem comum

WESLLEY FONTENELE: Quais suas referências em relação a teatro político?

ACÍ CAMPELO: Minha referência é basicamente Brecht e o autor brasileiro Dias Gomes. Eu me baseei muito no Dias Gomes como dramaturgo, que escreveu uma história do Nordeste, mas uma história mais politizada. Assim foi com *O pagador de promessas* e com várias peças dele, que eu adorava. Quando eu descobri o Brecht, eu passei a fazer teatro politizado. Apesar de eu ter feito curso com vários autores brasileiros. Mas, por exemplo, Dias Gomes é um dos autores que fala no sentido mesmo de descobrir uma dramaturgia local.

WESLLEY FONTENELE: Você está falando da ideia de um *homem local*.

ACÍ CAMPELO: Sim, do homem local. A primeira peça que eu fiz, *Arribação- Drama de Nossa Terra*, ela falava do êxodo rural. Era uma coisa interessante porque era uma coisa localizada, do Nordeste. O Piauí sofria de um processo violento de ida de pessoas para fora. Ela está em ritmo de teatro de rua. Inclusive, houve montagem de teatro de rua. Ela andou em alguns festivais e os críticos diziam assim, quando iam fazer a crítica no final dos festivais. Um me fez uma pergunta assim "Você já leu *Esperando Godot*?". Eu nunca nem tinha lido *Esperando Godot.* (Risos). Então tinha essa coisa... Eles achavam: "Como no Piauí nos anos 1970 eu ia ler *Esperando Godot*?". Aí depois veio outra, *Pau a Pau que falava de latifúndio*. Já foi um pouquinho na ditadura e a gente sofreu um pouquinho de pressão, de censura. Ela morreu por causa disso, depois de quatro, cinco apresentações por causa da censura. Chegou ao ponto de cortar o espetáculo, não dava mais.

WESLLEY FONTENELE: A censura reclamava do quê?

ACÍ CAMPELO: Do texto, do tema. Um roceiro matar um coronel latifundiário. Não podia. O censor dizia assim: "Você não pode terminar essa peça com um roceiro matando um coronel dono de terra". E eu perguntava: "Mas como eu vou fazer sem o final da peça?" Ele falou: "Invente um outro final, só não pode esse". Para preservar a memória, eu preferi matar a peça e não matar o texto e nem o cara. (Risos). Esse texto permanece do jeito que ele foi feito. E eu reclamando, vão falar mal da gente, nós vamos para um festival nacional e vem muito texto de grupo do nosso meio falando disso. Maranhão fala muito do Boi, do falar maranhense, das coisas maranhenses. Os pernambucanos também falavam muito. Isso até a década de 1980. Época do grande festival brasileiro, que morreu também, feito pela Confederação Brasileira. Nós participamos de todos eles, porque o Piauí sempre teve participação. Nos anos 1990 mudou o foco, com o grupo *Harém* vieram mais em termos de comédia. Eu nunca gostei de comédia. Texto cômico meu, eu não fiz, não me lembro. Se ele já era cômico, alguma coisa cômica era humor negro, não era o humor de hoje. Mas eu falo assim desse tema... falar do homem era descobrir o seu habitat, o que ele queria. E nunca se questionou isso no teatro do Piauí. Eu tenho um amigo, Afonso Lima, que ele fez *Itararé*. Ele fez também uma peça chamada *Guerra dos Cupins*, que o tema era político. Ele se deu bem com essa peça por quê? Era interessante. Toda vez que surgia um texto que falava da realidade piauiense era sucesso, o pessoal ia, gostava. E o enredo era o quê? Uma

eleição no interior em que os cupins comiam o livro de ata da eleição e o prefeito ganhava a eleição porque os cupins comiam o livro. (Risos). Era cômico, mas é trágico. Então, havia a morte do fulano que falava, que descobriu quem foi que comeu... Não era o cupim literalmente, era o cupim da política. O cara deu o sumiço lá no livro e ganhou a eleição por meio desse tapetão. Então tinha a morte do cara que descobriu isso, do fulano que lutava contra a politicagem no interior.

WESLLEY FONTENELE: Você não consegue localizar um movimento?

ACÍ CAMPELO: Um movimento, exatamente, não consigo. De retomada, nenhuma. Deixei de retomar porque os autores do meu espaço, do meu *ethos*, que é Afonso Lima, o próprio Benjamim [Santos], Gomes Campos, eles desapareceram como autores. Permaneceram apenas eu e dois colegas, que talvez hoje fazendo [teatro] por outra perspectiva.

WESLLEY FONTENELE: Somos muito próximos do Maranhão e do Ceará, somos meio que "estados irmãos". E você falou muito agora também do Ceará e do Maranhão. Você conseguiria identificar pontos de aproximação e de distância quando eles tentam fazer *teatro maranhense* e a gente tenta produzir um *teatro piauiense*?

ACÍ CAMPELO: O movimento de teatro do Piauí ele nasceu por influência do movimento de teatro do Maranhão. O Tácito Borralho, um autor maranhense, junto a Aldo Leite. O Tácito, principalmente, ele é uma pessoa que foi um dos criadores da Federação Brasileira de Teatro, que depois se transformou em Confederação. Ele vinha sempre ao Piauí para criar a Federação de Teatro Amador, junto aqui com a gente. Ele vinha ao Piauí, reunia um grupo, com artistas, para criar um movimento amador no Piauí. Com isso vinha muito espetáculo do Maranhão para o Piauí, dirigido por ele, dirigido pelo Aldo e dirigido por outros maranhenses. E essa nova dramaturgia, porque ele, o Aldo, todos são autores de teatro. O Tácito ganhou o prêmio do SNT [Serviço Nacional de Teatro], ganhou Prêmio Mambembe de teatro com espetáculo dele. Da mesma forma o Aldo, que com *Tempo de Espera* ganhou prêmio nacional. O que o Piauí nunca conseguiu foi isso. Por isso que eu te coloco esse movimento político. O Piauí nunca ganhou um prêmio nacional em teatro. Nacional que eu diga não é de festival nacional. Tem diferença. Você vai dizer, mas o Harém já ganhou prêmio, eu já ganhei prêmios nacionais (risos). O que eu coloco

nacional é uma deferência de um troféu sem ser de uma mostra nacional, como troféu nacional. Ir ao Rio [de Janeiro], São Paulo e ganhar Shell. Os outros ganharam. O Piauí nunca ganhou. Do Ceará vinha muito espetáculo porque as federações de teatro foram criadas todas na mesma época. Ceará, Maranhão, Piauí... Então existia esse elo. Hoje não existe mais, apesar da distância ser... a gente está tão perto do Maranhão. É incrível isso. É mais fácil a gente conhecer uma peça de São Paulo e do Rio do que do Maranhão e vice-versa. Mas existia isso até os anos 1990. Muito espetáculo do Maranhão vinha para cá, a gente ia para lá. Como do Ceará, e levava espetáculo para lá. E a gente tinha um pouquinho de elo dessa dramaturgia. Enquanto o Maranhão batia muito, eles batem mesmo, eles são bairristas, não é o nosso caso aqui, mas eles são muito de falar sobre a história maranhense.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que a gente não é?

ACÍ CAMPELO: Eu acho que não. A gente é muito metropolitano. A gente diz assim: “Nós somos metrópole, nós somos coisa nova”. Aqui tem uma coisa em Teresina de que se pode derrubar todos os prédios que não faz falta, porque nós só temos 150 anos. Quer dizer, você não tem o amor pelo patrimônio cultural, pelo patrimônio artístico. E isso é coisa nossa de artista mesmo. Nossa música que nós cantamos sobre o Rio Parnaíba passa como antipático. “Que coisa, antipático, só fala do Rio Parnaíba”. Claro, bonito é escutar Cajuína do Caetano Veloso. Eu discuto vamos ter mais amor, nós artistas mesmo, vamos ter mais amor pela terra, vamos ter mais amor... Agora claro que está mudando. Por exemplo, pela nova formação de artista. Nosso artista hoje está se apropriando da formação. Então existe um novo olhar, muitas teses, muito mestrado, muito TCC [trabalho de conclusão de curso] sobre arte. A gente recebe isso com muito carinho. Mas a minha geração de artistas para falar disso era coisa terrível.

WESLLEY FONTENELE: O seu trabalho é muito importante porque ele é um ponto de partida para qualquer pessoa que quiser pesquisar teatro piauiense, pois começa de 1852 e vai até 2000.

ACÍ CAMPELO: Exato. E eu digo sempre assim, olha é o ponta pé inicial. Quem quiser pegar e se aprofundar vá lá nas fontes. Ele conta a história de Teresina, passo a passo a história de Teresina. Quando eu fiz um curso em história eu aprendi

mais ou menos a me aprofundar. Terezinha Queiroz, professora Terezinha, que é mestre e doutora em história, ela dizia assim: “Ací, esse seu livro *Novo perfil do teatro piauiense* parece uma ata de cabo a rabo”.

WESLLEY FONTENELE: Pesquisar teatro piauiense, como você falou, é automaticamente ser bairrista, mas se eu falar de um grupo de teatro do Rio de Janeiro já não é.

ACÍ CAMPELO: Você colocou uma coisa... Eu fui a um encontro de dramaturgia no Centro Cultural São Paulo em 2008. Foram convidados vários autores de todo o Brasil. Como eu pertencia a uma associação chamada Associação Nordestina de Dramaturgos, eu fui convidado. Foi interessante. Estavam lá os autores paulistas, esses de sucesso de palco atual, em mesa redonda. Três, quatro mesas. Teatro nordestino, teatro paulista, teatro brasileiro. Estava lá o Tácito, meus colegas da minha geração, Racine Santos do Rio Grande do Norte, o Osvaldo Barroso, do Ceará. O cara que foi da [mesa de] dramaturgia nordestina, da USP [Universidade de São Paulo], eles fez assim, passou pelos estados do nordeste, mas do Piauí não citou uma linha. Aí a gente esperando... Quando ele passou por cima do Piauí, e um colega meu: “Não vai dizer nada não. Não vai dizer”. Eu: “Ele ainda vai dizer, ele deixou por último”. (Risos). Por quê? Porque a gente levava livros, todos os autores levavam livros para expor lá. Eu tinha levado livro de dramaturgia, de autores piauienses. Eu digo: “Não é possível, ele viu os livros lá”. Tinha Benjamim Santos, tinha Francisco Pereira da Silva. Aí terminou. Quando terminou, eu disse: “Não falou do Piauí”. Aí eu fui lá e falei no microfone e disse: “Olha, faltou o Piauí”. E só disse isso: “Eu lamento profundamente, faltou o Piauí e eu sou um autor piauiense, quem quiser ver minhas obras estão ali e tem alguns autores piauienses. Muito obrigado”. E me sentei. Tinha três na mesa. Aí citaram Francisco Pereira da Silva, Benjamim Santos, como grandes figuras da dramaturgia brasileira. Mas citaram assim nominalmente, citando peças e a importância deles.

WESLLEY FONTENELE: Você não acha que uma questão é o fato desses autores piauienses que mais fizeram sucesso terem feito esse sucesso fora do Piauí? Benjamin Santos foi em Recife, e depois no Rio de Janeiro.

ACÍ CAMPELO: Existe uma tese de que o Francisco Pereira não fez sucesso. Fez sucesso de crítica e não de público porque as peças dele falavam da realidade

piauiense: *Chapéu de Sebo*, *Raimunda Pinto*. Tudo teatro aqui de Campo Maior, onde ele viveu. Tem outra tese de que ele não fez sucesso de público porque ninguém entendia muito bem a realidade piauiense. A crítica amava o Chico Pereira. Mas em relação a público morriam as peças. Não foram para lugar nenhum por causa disso. O Benjamim [Santos] não. Com exceção de dois textos... Só conheço um texto do Benjamim que se reporta ao Piauí, que é o *Princês do Piauí*, que é uma peça linda. O restante não. Ele trabalhou mais a nível nacional. Então, tem essa tese também, que é contraditória, não sei um jeito de poder aprofundar nessa questão.

WESLLEY FONTENELE: Você escreve em um artigo que “os artistas têm que desmistificar os valores culturais da terra”, mas também fala que a gente tem que fazer uma “produção mais terra/povo”. Como conciliar essas duas coisas?

ACÍ CAMPELO: Eu bati muito nessa tecla. Por exemplo, todo grupo de teatro fosse lá do bairrinho não sei onde [de Teresina], Parque Piauí, Bela Vista, Itararé... Nascendo naqueles anos 1980... Todos eles queriam ir para o Teatro Quatro de Setembro, a nossa grande casa de espetáculos. Agora imagina um grupo totalmente desconhecido, sem público, ir apresentar no teatro. Qual era a importância? Nenhuma. Não ia ninguém. Não ia. E quando ia era para denegrir o teatrozinho de mulambo. A nossa classe média é muito cruel, a classe média piauiense. Ela pega um avião e vai assistir peça no Rio de Janeiro e em São Paulo. Talvez isso seja um problema de vários estados brasileiros, mas aqui é mais profundo. Por quê? Porque nossa produção é pouquíssima. Em 2016 aqui em Teresina houve três, quatro produções de teatro. Ora, para uma cidade com quase um milhão de habitantes não significa nada.

WESLLEY FONTENELE: Produziu menos que Parnaíba.

ACÍ CAMPELO: Menos. Paranaíba esse ano bateu todos os recordes. Então eu coloquei assim “Minha gente, não é melhor a gente falar para o bairro? Vocês apresentarem lá no Parque Piauí, é perto de vocês. Porque aqui é outro público”. Aqui o público vai assistir as minhas peças sem saber desse problema de êxodo rural. Não vão querer saber disso. Aqui eles preferem muito mais um show de humor repetido do que uma peça de teatro.

WESLLEY FONTENELE: É curioso porque é como se essa história do êxodo não dissesse nada.

ACÍ CAMPELO: Absolutamente nada. Quem é que vai se incomodar com quem está morrendo de fome, de seca, lá no interior. Ninguém se incomoda. A gente saiu, a gente ia se apresentar em praças públicas, lá nos bairros, no interior do estado em praças. Às vezes a peça nem era para praça, mas era apresentada em praça como teatro de rua. Então eu colocava isso. É melhor apresentar lá no seu bairro, para o seu povo do que vir para cá, porque nem eles vêm. Nem o pessoal do bairro vem. Aí fica inócuo. Não vamos mais paro o Theatro 4 de Setembro, porque não tem resultado. Mas no início não. Todo mundo vazava para lá.

WESLLEY FONTENELE: No lugar de consolidarmos a produção dos bairros, queremos sempre levar para o centro.

ACÍ CAMPELO: No teatro é o único lugar que tem realmente todo conforto, tem a luz, tem o som. Eu mesmo, eu vou querer o teatro, óbvio que eu vou querer. Mas essa peça diz algo para a plateia do Theatro 4 de Setembro? Essa peça [sobre o êxodo] foi o grande questionamento. Hoje raramente uma peça local estreia no Teatro. Ela estreia no interior ou no Teatro do Boi ou no Teatro João Paulo para depois ir para o teatro.

WESLLEY FONTENELE: Você acredita que peças com *temas locais* dizem mais para os bairros?

ACÍ CAMPELO: Muito mais e dizem mais também para o interior do estado. Por isso que eu coloco que a gente ainda não falou para esse público alvo. Estamos querendo. Ainda não chegamos lá. Mas aí tem vários fatores. Tem a educação, tem a produção. Hoje nossa tese, das pessoas da minha geração com quem eu converso é o seguinte: a gente não consegue, não conseguiu ainda isso, ter esse elo, por essa falta das duas questões, a formação das pessoas que fazem teatro e a educação pública, o conhecimento, o conhecimento do público. Claro, se o público não conhece, ele não vai. E a gente não chega lá. O povo de Teresina não conhece o teatro local. Foi feita uma pesquisa na revista *Revestrés*. O autor piauiense não existe. (Risos). Não existe autor, não existe autor nenhum. Não teve nenhum autor citado. Os cineastas que são cineastas não são cineastas. Os dramaturgos não são

dramaturgos. Mas [editor] Wellington onde que tu fez essa pesquisa? O interessante é que nós fomos para o lançamento da pesquisa. Eles convidaram a classe artística. E ficou um clima tão ruim. Não tinha resultados nem para dança nem para teatro. Nós de teatro não, mas o pessoal de dança ficou uma arara. (Risos). Quando apareceu [categoria] dança, ninguém. Mas, ele [Wellington] explicou a metodologia. Foi outro público o entrevistado. Se você saísse perguntando quem é Francisco Pellé, quem é Arimatan Martins lá no Centro as pessoas sabem. Tem outro caso também. Nosso artista não envelhece, ele não envelhece fazendo teatro. Nós não temos um referencial. Nossos atores são todos novos porque a mudança é tão grande que eles não têm renda, quando chega na faixa dos quarenta anos são raros os que continuam. Então nós não temos artistas com mais de 60 anos. Nenhum. Tem uns dois, três para contar no dedo mesmo.

WESLLEY FONTENELE: A Lorena [Campelo, atriz irmã de Ací].

ACÍ CAMPELO: Lorena, Lari [Salles]. Diretores até tem, porque o cara tem outra profissão. Agora esse panorama pode até mudar com essa nova questão que eu estou te colocando: a formação. Vamos ter ainda pessoas que vão conseguir.

WESLLEY FONTENELE: A questão econômica do estado do Piauí ser o segundo pior PIB [Produto Interno Bruto] do país você vê como algo que afeta a produção teatral?

ACÍ CAMPELO: Anteriormente, a gente colocava que era uma questão de produção. Não tinha como produzir teatro, teatro é caro. Depois nós passamos para formação. A gente achava que a formação era mais importante do que a produção. Esta visão ainda prevalece hoje. Para nós hoje é mais importante a formação do que a produção. Por quê? Porque a produção mudou um pouco de visão. Você para produzir um espetáculo uns dez anos atrás só se você tivesse dinheiro. Hoje ela mudou um pouco porque o coletivo ficou mais forte. Quando você tem um coletivo, você produz um espetáculo. Então, o coletivo prevaleceu sobre a produção. O coletivo é mais forte hoje. Se você junta pessoas com a mesma intenção, você passa a produzir. Como eu te coloquei aqui, você faz o projeto, tem lei de incentivo estadual, municipal, mas não tem parque industrial para injetar o dinheiro, para investir. A gente prefere inclusive fazer a Lei de incentivo do estado do que a Lei Rouanet, porque sai muito mais fácil. A lei do município é ainda é muito mais fácil,

muito mais perto do produtor. Mas isso aí não é mais a linha de frente da produção do grupo. Não é imaginar eu só vou produzir só se tiver dinheiro. Mudou um pouco de foco. Eu vou produzir se eu tiver um coletivo já formado com a mesma intenção.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que os coletivos estão mais fortes hoje do que, por exemplo, nos anos 1970 e 1980?

ACÍ CAMPELO: Estão, nessa intenção aí. O que que aconteceu no coletivo dos anos 1970 e 1980? Era mais uma formação de coletivo por interesse de amizade. Existia até uma tese que tinha uns diretores aqui que botavam fulano para casar com a mesma menina do grupo. (Risos). Existia muito casamento no grupo que era para o grupo continuar. Então bota todos para namorar todo mundo [dentro do grupo] que é para continuar, não é? Agora prevalece a coisa do interesse. Eu tenho o mesmo interesse seu, aí nós formamos um coletivo. Então é muito mais forte.

WESLLEY FONTENELE: Em determinado artigo você fala da gente “exportar nosso padrão de arte”, o que me lembra as discussões de Oswald de Andrade e mesmo de Torquato Neto, que falam de uma arte brasileira. Você acha que é possível criar uma arte piauiense para “exportar”?

ACÍ CAMPELO: Quando a gente foi criar a escola de teatro [Gomes Campos, do Estado do Piauí], a gente discutia muito qual o perfil da escola de teatro. Era um grupo de três, quatro, cinco pessoas. Qual o perfil? O que ela vai formar? Isso há uns quine, vinte anos atrás. Qual é o nosso perfil? Qual ator vamos formar? Qual é a nossa interpretação? O nosso músico, por exemplo, o que é que ele faz? .Aqui tem uma coisa chamada Piauí/Sampa, que é algo interessante. O Piauí vai lá para São Paulo e fica lá no mercado, em um galpão lá do Piauí gastando um dinheiro danado. Eu fui uma vez visitar o estande por que estava em são Paulo com um amigo que fazia literatura de cordel. Eu ia prestando atenção que para lá nós levamos o quê? Um grupo de rock. Nosso rock. Então estava o moço lá tocando o rock e o pessoal no evento. O pessoal passando na frente e eu vendo aquele negócio. Tinha no galpão de Pernambuco o cara tocando sanfona e o povo olhando. Eu disse: Estamos completamente errados. Nós tocando rock se o cara de São Paulo lá na esquina está fazendo rock melhor do que o nosso. Nosso rock, nosso melhor rock. Nós estamos no lugar errado. Vocês viram o galpão dos outros estados? Eles trazem umas coisas do estado e a gente foi apresentar rock. Nós fazemos é rock?

Nós queremos é fazer rock lá no Piauí, então? (Risos). Então vamos nos aperfeiçoar no rock que esse rock aí está muito devagar. O cara veio assim: “Eu fui tocar meu rock lá, você quer arrasar com o rock piauiense”. Eu digo: “É porque lá em cada esquina tem um cara tocando rock e melhor do que você”. Então fazer o quê? É isso que nós queremos? Essa discussão sempre houve. Qual é nosso perfil? Mas aqui sempre nessa coisa... Não, nós somos de tudo. Nós somos universais, nós não precisamos de perfil. Nós não precisamos construir sanfona... Nós somos universais. Com isso aí nós temos dançado várias vezes. Muitas vezes porque nós não temos uma identidade... não é identidade... a pessoa quer reivindicar identidade. Mas é uma palavra, se por si só for uma palavra é isso. Qual a nossa identidade cultural? Não temos. O boi é uma identidade nossa? É. Mas onde é que foi crescer? No Maranhão. Dos 24 bois de Teresina, nós temos apenas 4.

WESLLEY FONTENELE: Parnaíba tem 11 [Na verdade, tem aproximadamente quinze].

ACÍ CAMPELO: Muito mais do que aqui [em Teresina]. E aqui era o quê? Terra de bumba-meu-boi. Cada bairro tinha um boi. Tinha uma discussão que [o boi] é como o carnaval de Teresina, morre e nasce, morre e nasce. Esse ano mataram de novo. No ano que vem ele aparece de novo. Mas o bumba-meu-boi é a nossa identidade, sem dúvida. Não é o Maranhão que roubou, absolutamente não. Nós não investimos, nós não adoramos, nós não queremos. Essa ideia quase ilógica de que nós somos universais, nós somos metropolitanos. O bumba-meu-boi mais antigo do Piauí tinha 60, 70 anos de existência e se mudou aqui para Timon [cidade do Maranhão próxima a Teresina] faz uns dez, quinze anos e está se dando muito bem. Por quê? Porque o Maranhão se apropria. Nós não. Nós não nos apropriamos de nada. Em relação à cultura, em relação ao tema que você colocou bem no início, o teatro e a cultura popular, por exemplo, o Gomes Campos o primeiro texto dele era sobre o bumba-meu-boi. Ele fez o texto e nem foi encenado...

WESLLEY FONTENELE: Eu tinha anotado aqui, é *Boi nacional*.

ACÍ CAMPELO: Pronto. Então, nós temos esse texto. Se você ler o texto é uma coisa assim fantástica. Era um texto criado em várias mãos, criado em ensaios. E então ele fez o quê? *Boi nacional*, depois ele fez Crispim Pescador, sobre a lenda *Cabeça de cuia*. E desse texto *Cabeça de cuia – O crispim pescador* é que se

propagou a lenda e nasceram vários autores. Vários grupos de teatro montaram *O crispim*, que é do Gomes Campos. Eu fiz texto usando bumba-meu-boi. Tenho um texto usando bumba-meu-boi, *Nas pegadas do meu bumba*, um texto pequeno que faz a discussão do bumba-meu-boi. A gente pega sempre nesse sentido de dar uma visão mais, não diria mais local, mas mais uma visão mais onírica do que é a cultura local. O próprio Afonso Lima em *Itararé* faz uma apresentação do cabeça de cuia sob outro ângulo. Tem um autor parnaibano, Antônio José Fontenele, que ele fez também o crispim e o cabeça de cuia.

WESLLEY FONTENELE: Você saberia de outras peças que falam especificamente do bumba-meu-boi?

ACÍ CAMPELO: Tem um autor piauiense chamado Wellington Sampaio que faz também essa incursão. Tem um texto dele que fala sobre o bumba-meu-boi. Não só do bumba-meu-boi como atividade, mas da própria história. É inclusive um autor que deixou de escrever, mas era bastante profícuo, escreveu uns seis, oito textos. O Afonso Lima inseriu, por exemplo, o cabeça de cuia em *Itararé*. Tem outros autores. Tens uns dois, três que fazem essas coisas, sempre colocando lendas. As lendas não são como motivo do texto, mas no contexto elas entram. As minhas peças, só com exceção de uma, o bumba-meu-boi é a história, com exceção de uma, que a história do bumba-meu-boi faz parte do contexto total. Os autores novos que estão surgindo não colocam nada. É uma tendência mesmo de série de televisão.

WESLLEY FONTENELE: Você consegue perceber teatralidade em manifestações que extrapolam o teatro?

ACÍ CAMPELO: Tem um autor aqui chamado Adalmir Miranda que fez um espetáculo que está em cartaz chamado *Folia de Reis*. Reis é uma lenda, uma cultura popular nossa. No Piauí tem em vários municípios do estado. Ele pegou, estilizou todo o reisado e fez uma peça de teatro colocando o motivo de ligação. Então ele tem toda uma figura do reisado dentro do espetáculo. Muito bonito o espetáculo. Agora mesmo participou do festival lá em Floriano [cidade do Piauí que tem um importante festival]. Ganhou o troféu. Lançada em livro, inclusive. Nós vamos lançar esse livro com a peça dele, com três peças de autores que a gente escolheu. Eu achei muito interessante porque ele faz essa ponte do reisado e a dramaturgia. É puramente uma cultura nossa porque o reisado tem em quase todo

interior do Piauí. Tem o Gomes Campos com essas inserções e tem outros autores. No *Soy Loco Por Ti* , a peça que a gente faz, nós literalmente colocamos boi, estilizado, é claro. Por outro lado, tinha o diretor piauiense Zé da Providência que dirigiu todos os grupos. Ele era teórico. Foi a primeira pessoa do Piauí que mostrou para gente Brecht, Grotowski, todo esse pessoal. Ele fazia questão de conversar com você sobre isso, mesmo com meninos de 18 e 20 anos. Que diabos é Grotowski? (Risos). Ele trabalhava na universidade. Cuidava do setor de teatro da Universidade Federal do Piauí. Ele dirigia qualquer espetáculo. Não era propriamente de um grupo. Ele dirigiu Chico Pereira, Gomes Campos, Afonso [inaudível], um bocado de gente aí.

WESLLEY FONTENELE: Pelo que você está falando o nosso teatro incorpora muitos elementos da cultura popular. Você acha que o contrário também acontece? Você acredita que para esses grupos de bumba-meu-boi o teatro é de alguma forma uma referência?

ACÍ CAMPELO: Eu não sei se eles têm essa consciência, mas que é praticamente dramático, tranquilamente. Eu sou produtor aqui de um grupo de bumba-meu-boi chamado *Riso da Mocidade*. A gente produz o quê? Se você for assistir, por exemplo, à morte do boi, é um perfeito teatro. A gente acha que se você pegasse aquilo e dramatizasse em cena não mudava muita coisa. Eles dramatizam desde a morte do boi, ao médico, à passeata, a bebida, a Catirina, o casamento. Tudo isso é dramático. Eu tenho um amigo Chiquinho Pereira que ele fez mestrado em cultura popular e ele diz assim: “Rapaz, olha, a gente pegando lá o boi, a morte do boi, a gente assiste é teatro naquilo”. Essa consciência eles têm porque também tem tanta gente do teatro lá dentro. A gente fez uma leitura dramática lá na Universidade Federal do Piauí no ano passado. O Adriano Abreu do *Coletivo Piauhy Estudio das Artes* fez uma leitura dramática do *Nas pegadas no meu bumba*, que é texto sobre o percurso do boi. Fizemos na universidade com a praça cheia de alunos e teve essa discussão: o boi tem essa consciência? Se tem, não sei, mas que é teatro... Quando o Adalmir pegou o reisado e dramatizou, estilizou, também houve um movimento. Agora mesmo em dezembro a gente foi aqui num município chamado Boa Hora. Eles têm um festival de cultura popular e lá o forte é o reisado. Então tem Careta... Os caras eram muito teatrais, até a roupa deles... Eles deram uma oficina de fazer a

roupa do Careta. Uma coisa perfeita, teatral. Você vê a fotografia, poxa vida, fantástico. E eles fazem isso em cena, no terreiro. Corre. Dança. Isso é teatro.

WESLLEY FONTENELE: Ací, você chegou a conhecer o Torquato Neto aqui em Teresina?

ACÍ CAMPELO: Não, só vi o Torquato uma vez. Vi assim, uma pessoa falou "Aquele ali é o Torquato". Eu digo: "Ah, é?" (Risos). Não tinha muita importância. Essa importância ele teve quando eu o descobri depois. Depois que eu vasculhei tudo dele. Serviu pra fazer o texto. Foi até premiado. A montagem era [ganhadora do prêmio] Miriam Muniz. Levei para dois festivais de estado. Ganhei uma passagem do Piauí para isso. A peça é *Soy Loco Por Ti.* Teve um encontro do Piauí no Rio, a Rio Cult, e eu fui e o Arimatan Martins dirigia o espetáculo. O espetáculo era com Lorena Campelo, o Wilson Costa e Antoniel Ribeiro e eu autor. Todos nós no Rio de Janeiro. Eu fui como coordenador de literatura. O Arimatan já estava no Rio com a Lorena e o Wilson. Eles foram fazer um curso de interpretação pela FUNARTE e passaram uns dez dias. E o Piauí esteve lá. Pois o Piauí contratou para apresentar no evento em que estava uma peça do Rio de Janeiro sobre Torquato. Isso é interessante... O autor do Rio de Janeiro chegou para mim e disse assim: "Eu queria conversar com você, soube que você é autor, eu queria conversar com você sobre Torquato Neto". Peguei o cartão dele e me convidaram para assistir a peça. Aí eu disse: "Eu é que queria saber como foi que vocês fizeram essa peça". (Risos). Ele ficou meio estranho. E o elenco dele todo querendo conversar comigo porque eu era autor. Isso foi em 1995 ... Apresentaram o espetáculo lá no Riocentro. Apresentaram a peça *Torquato Neto*. O Arimatan Martins chegou para o secretário de cultura e disse assim: "Muito bonito para a tua cara. Eu aqui, diretor, o autor bem aqui, os atores aqui, e a gente assistindo uma peça sobre o Torquato que não vale porra nenhuma". (Risos). A gente tinha assistido a peça na noite anterior no Teatro Laura Alvim. Foram apresentar no outro dia, umas 10 horas da manhã lá no palco aberto. Eu disse: "Não, eu não vou assistir não". O secretário: "Que é isso, vocês não vão assistir à peça sobre Torquato Neto?" Eu digo: "Não, porque nós temos uma peça aqui que é melhor do que essa".

WESLLEY FONTENELE: Eles apresentaram no Laura Alvim e no outro dia apresentaram no Riocentro?

ACÍ CAMPELO: Exato. Foram contratados para apresentar para os convidados do Piauí na Laura Alvim na noite anterior, com coquetel e no outro dia aberto no estande do Piauí. Apresentaram no estante do Piauí, como sendo coisa do Piauí. Só que o estande era aberto a todos os estados. Mas era uma peça do Rio. Ora, que coisa mais cafajeste! Nós nos revoltamos. Os atores lá, todo mundo lá. O Arimatan disse assim: “Como que faz um negócio desses?”. O diretor foi me entrevistar, me entrevistar como era o Torquato. Rapaz, pelo amor de deus, eu não conheci o Torquato Neto, não fui amigo dele. Quem conheceu ele foi meu irmão o Assai [Campelo], que o conheceu mais do que eu.

WESLLEY FONTENELE: O Assai o conheceu?

ACÍ CAMPELO: Conheceu. Mas, o Torquato vinha a Teresina passava aqui dois dias, uns cinco dias. Ele vinha aqui era mais época de carnaval. Tinha um bar ali na Avenida Frei Serafim, vi assim tomando sorvete. O meu amigo que me mostrou como por curiosidade “Aquele ali é que o Torquato Neto, aquele de cabelos compridos”. Eu olhei e disse: “Ah, o poeta?”.

WESLLEY FONTENELE: Nos anos 1970 a Tropicália e o trabalho de Torquato teve alguma influência aqui no Piauí?

ACÍ CAMPELO: Para um grupo de pessoas sim. Ele tinha um grupo aqui de umas seis, oito pessoas, que o acompanharam mesmo. Eram jornalistas e intelectuais. Antonio Noronha, Arnaldo Albuquerque, Claudete Dias, Durvalino Couto, Galvão, que eram pessoas que discutiam a cultura, pessoas que eram de cultura. O Noronha era cineasta, o Arnaldo Albuquerque cineasta, a Claudete fazia cultura popular, o Durvalino baterista e poeta. Todas as vezes que o Torquato vinha a Teresina era o grupo que vinha [encontrá-lo]. Eram os grandes amigos do Torquato.

WESLLEY FONTENELE: Tinha alguém de teatro nesse grupo?

ACÍ CAMPELO: Tinha. Nesse período aí de 1968, 1969, 1970, ele veio do Rio para se internar aqui em Teresina. Ele passava períodos internado, períodos não. Eles iam visitar. Influência no teatro? Não. Era mais cinema. Depois Durvalino fez teatro, Arnaldo fez algumas coisas. Arnaldo era cenógrafo e figurinista de teatro também. O teatro não usou muita influência. Ele também não discutia muito teatro. A discussão dele era mais cultura popular, música, e cinema. Esse grupo dele era um grupo

libertário. A censura dava encima. Eles eram politizados também. Tinham um jornalzinho mimeografado em que discutiam política. Essa influência, inclusive, deságua também em protestos. Houve um aqui em Teresina no final de 1981 um manifesto chamado *Pau-Baçu: Movimento Heliotropista*. Ninguém nem sabia o que era.

WESLLEY FONTENELE: Em referência ao Hélio Oiticica?

ACÍ CAMPELO: Sim. Aí o teatro entrou. O teatro entrou para quê? Para fazer a parte dramática do manifesto. Tinha o manifesto escrito [por Durvalino Couto] e os atores entraram para verbalizar. Esse protesto deu até cadeia. Era um movimento para renovar a cultura piauiense, era contra a cultura oficial, essa cultura pesada, que dialoga pouco, que não é libertária. Foi para a rua e houve pancadaria. Era o período da abertura democrática e eu era presidente da Federação do Teatro Amador e por isso fiquei um pouco alijado do processo. A gente tinha uma tese de que a gente ia cortar o mal pelas beiradas para chegar lá dentro. Era uma tese do próprio PCdoB [Partido Comunista do Brasil]. Eu acreditava nisso. O secretário de cultura estava apoiando a Federação de Teatro em tudo. Ele me perguntou sobre o manifesto: “Esse movimento a Federação apoia?”. Eu disse que não, a Federação como entidade não pode apoiar, mas as pessoas apoiam individualmente e os atores todos apoiaram. Tem fotografia da Carmem Carvalho toda pintada. Tem fotografia do [ator] Tarcísio Prado, de várias pessoas. Eu tenho foto da Carmem toda pintada na porta do Teatro 4 de Setembro. Eles invadiram o teatro e acabaram com o espetáculo que o Paulo Libório estava apresentando. (Risos). O Paulo Libório é um ator dramático, grande, com aquele vozeirão. Era um monólogo, *O Sangue Pagão Volta*, do Artur Rimbaud. E era um dia em que o secretário de cultura estava lá, quando entrou a trupe. Eles entraram mesmo no teatro. O teatro lotado e foram para o palco. Lá leram o Manifesto. Tinha faixa pintada, uma grande faixa. Os dizeres na faixa pintada “Cultura”, etc. Rostos pintados pelo Lili Martins. Não teve esse negócio de querer acabar com o espetáculo não. Quando eles entraram, o ator da peça já saiu logo. Como eram pessoas de teatro e pessoas conhecidas na cidade ninguém fez menção de impedir, segurança do teatro, ninguém. “Não, deixa entrar”. O tenente que era o tenente diretor do teatro deixou eles entrarem, porque o manifesto tinha que ser lido lá no palco. Quando eles entraram não coube todo mundo no palco. Ficaram alguns pela beirada. Uns de cabeça mesmo leram o

manifesto lá no palco, Pierre Baiano, que era um cara de teatro. Como a imprensa era toda, né... Não sei se alguém fotografou. A fotografia que nós temos foi de pessoas do próprio movimento. O secretário de cultura, que era um político, um deputado, ficou assim extasiado. Logo eles leram o Manifesto de uma forma cruel que era quase nu, só com cueca. Uma cena para chocar, tudo pintado. Esse Manifesto depois ganhou outros rumos. E foram Geraldo Brito, Durvalino, Tarcísio Prado e pessoas do grupo que eu dirigia foram participar, como Lili Martins, Carmem Carvalho. Eu não participei porque era o presidente da Federação. Eu tinha sido convidado para esse dia, mas eu estava sentado com o secretário de cultura. Estava lá e ele comentou para mim: “Você sabe quem é esse daí?” (Risos). Tudo o secretário rebatia. Ele perguntava quem é aquele ali e era tudo gente de teatro, de cultura. Depois ele meio que disse assim: “O que é que eles querem?”. E por incrível que pareça o que eles queriam conseguimos.

WESLLEY FONTENELE: A apresentação do manifesto foi só nesse dia?

ACÍ CAMPELO: Um dia só do manifesto. Depois ela prosseguiu na cidade com as várias intervenções e chegou na Universidade. Mas a divulgação zero. A censura dava em cima e algumas correrias também, bastante correria. O Manifesto tem escrito, ele faz uma descrição do Piauí tipo manifesto mesmo oswaldiano. Fala de resgatar a cultura. Deixar desse nhenhenhém. Eu tive uma polêmica com o Durvalino e que não foi a primeira. Ele dizia que a nossa cultura era a cultura da Burrinha (risos). Ele volta e meia dizia isso. A Burrinha faz parte do reisado. Ele dizia: “Vamos deixar nossa cultura de burrinha, negócio de burrinha”. Ele escreveu uma página no jornal dizendo *No reino da burrinha* e eu era diretor da Fundação Monsenhor Chaves e fiquei assim chocado. O Durvalino esculhambou. “Só pensam coisa pequena”. “Negócio de burrinha”. Ele fez isso com a cultura popular. E logo com uma das figuras mais emblemáticas do reisado que é a Burrinha. O cara do jornal me disse assim: “Você quer rebater o escrito do Durvalino?” Eu falei que é bom, mas só se ele me der a mesma página. Ele tinha feito uma peça chamada A Farsa do Advogado *Pantelã*. *Pantelã* é uma comédia antiga e ele fazia o personagem Pantelã, que é meio cafajeste. Eu escrevi *No Reino do Pantelã.* (Risos). Roubei o título dele e saiu em duas páginas. Depois o Durvalino reconheceu que foi muito ferino porque ele desclassifica a cultura popular mesmo.

WESLLEY FONTENELE: Você disse que do *Manifesto Pau-Baçu* vocês conseguiram o que queriam. O que mudou e o que vocês conseguiram?

ACÍ CAMPELO: A forma da Fundação Cultural do Estado fazer os seus eventos, que era uma forma meio sem discussão com a classe como se fazia. Esse *Pau-Baçu* veio exatamente por causa de um festival de música. A Fundação lançou um festival de música e fez do jeito que ela queria, sem discutir nada, chamou quem queria. Isso gerou um mal-estar na classe cultural. Aí tem vários questionamentos, se foi porque o Geraldo foi desclassificado, mas esse não é o ponto. O ponto era abrir a discussão e colocar a cultura no patamar que ela merecia, não aquela coisa que eles falavam. Tudo era fechado, não tinha abertura. Nossa luta era terrível no teatro para apresentar espetáculo. Nós conseguimos que o tenente fosse demitido. Então, abriu-se a discussão, inclusive, política. O diretor foi trocado. O diretor do próprio Teatro 4 de Setembro, que ainda era resquício da ditadura. Era um tenente quem dirigia o teatro. Braulino, tenente Braulino. Eu fui perseguido. Várias pessoas de teatro foram perseguidas por ele. Você ia apresentar um espetáculo, além da censura ir assistir, ele ficava lá dando pitaco. Ele jogava o cenário. Quem não tirasse na hora, depois do espetáculo, ele mandava quebrar. Mas nós o tiramos do teatro. Foi uma luta do teatro, feita pelo teatro. A forma do manifesto era teatral, ou seja, usaram o teatro, a música usou o teatro. Pena que houve uma discussão apenas dentro da cultura. E a gente conseguiu que ele fosse para fora com reunião, com esse movimento. Nós fomos para a rua. Depois nós fomos para a rua. Esse manifesto não ficou isolado. Ele morreu pela carga dramática dele. Depois nós incorporamos outras lutas e conseguimos várias coisas. Abertura à discussão cultural. Houve a criação da Fundação Cultural do Município, que não existia. Foi fundada pelo ex-prefeito Wall Ferraz. Tudo isso foi uma discussão que desaguava... De 1980 se alongou a discussão. Aí a discussão já era mais politizada. Quando eu coloco que o Tácito Borralho veio aqui para criar a Federação de Teatro Amador do Piauí, mas isso era uma coisa meio imposta. Ele veio, criou a Federação de Teatro junto com a gente aqui. Teve uma coisa de Confederação Nacional. Era quase obrigatório os estados terem federação estadual para poder ser incorporada à confederação nacional. O Tácito criou aqui. Foi uma coisa imposta. Chamava-se delegado estadual. Então, aqui houve delegado, o delegado teatral. Eu sou delegado do teatro. Delegado é até um nome feio. Naquela época era feio. É militar.

Teve uma vez que a gente se salvou por causa disso. “Não, ele é delegado”. (Risos). Não dizia que era do teatro, dizia que era delegado. O Zé da Providência era um delegado nacional, então a CONFENATA [Confederação Nacional de Teatro Amador] mandava um crachá de delegado. O nome da confederação era pequeno e o de delegado era grande. E lá embaixo escrito teatro. Um dia a polícia mesmo bacolejou todo mundo e quando foi bacolejar ele, eu não sei por que, mas o crachá estava bem no bolso dele, aqui no bolso da camisa. “Me dá seu documento”. Ele tirou. Quando o soldado viu “delegado”, disse: “Não, vamos sair daqui”. Escapou todo mundo que estava com ele. Eu escapei. Era um bar. O cara era um sargento: “Tropa, vamos, saindo, saindo”. O Providência era maranhense e só usava branco, desde o tênis até a camisa e a calça. Então ele parecia um médico. E ele se safou dessa vez porque ele era o “delegado do teatro”. Acho que foi em 1979. Ele foi um dos criadores da Federação de Teatro do Piauí junto com o Tácito Borralho.

WESLLEY FONTENELE: Você fez uma analogia antes com o PCdoB pela forma como vocês tentavam conseguir as coisas para o teatro. Você falava isso em relação à Federação ou em relação ao Manifesto?

ACÍ CAMPELO: Em relação à Federação. A gente achava que bater de frente não dava muito resultado. Era melhor ser amigo do cara e ir por detrás botando as coisas. (Risos). “Secretário, isso aqui”. E conseguia. Chamava-se comer pelas beiradas e era uma tática política do PCdoB. O PCdoB se coligava, mas não se coligava ideologicamente, se coligava para conseguir o poder. O movimento do teatro era cheio de pessoas do PCdoB.

WESLLEY FONTENELE: Quem era o secretário nessa época?

ACÍ CAMPELO: Deputado Wilson Brandão. No dia que foi para discutir a queda do diretor, ele disse: “Eu queria um encontro com a Federação, mas só vai você”. Eu digo: “Mas secretário, eu tenho que levar alguém”. Ele: “Não, depois é que vocês vão”. Eu disse: “Quando der eu vou marcar lá com o chefe de gabinete”. Isso foi em que ano? 1981. Estava insuportável. Nós já tínhamos feito umas três, quatro reuniões. O povo: “Vamos quebrar tudo”. Eu fui para a reunião, cheguei lá e o secretário disse: “Vai dizer lá para o pessoal que o diretor do teatro vai ser demitido”. Eu: “Vou te dar os parabéns, quem que vai ser o novo diretor?”. Rapaz, quando eu saí de lá que olhei para o Teatro 4 de Setembro... Eu falei para o pessoal: “Espalha

que o diretor vai ser demitido. Vem todo mundo para cá". Mas um diretor de teatro mesmo só veio no governo Alberto e Silva já em 1986. Ele colocou uma pessoa que era um técnico da Fundação. Um cara que a gente já conhecia. Depois veio outro técnico. Depois veio a Dondoca.

WESLLEY FONTENELE: Nos seus livros você foca muito na produção teatral de Teresina. Só tem um capítulo em que você encerra pensando no interior do estado. O que você acredita que deve ser feito pra recuperar essas outras memórias do teatro do Piauí?

ACÍ CAMPELO: No primeiro livro eu não percorri as cidades do interior que eu queria percorrer. Eu só vim percorrer na segunda edição. Eu andei por Parnaíba, Picos, Floriano. Percorri uns vinte municípios. Alguns que eu sabia que tinha atividade teatral. E outros que já tinha um teatro. A nossa relação de Teresina com Parnaíba foi sempre com briga. Nós nunca entendemos Parnaíba. Parnaíba nunca entendeu Teresina. Isso é uma coisa que não é de agora. Não havia entendimento. A gente tentou várias vezes criar representação, a própria Federação em Parnaíba. Não conseguimos porque eles queriam criar por conta própria e o que era até bom. Em Parnaíba eu entrevistei a dona Maroquinha e mais uns quatro ou cinco criadores. O Paulo Libório é de lá. Ele me disse também muita coisa desde o início do teatro parnaibano. Tarcísio Prado morou lá, então ele me disse também muita coisa do teatro parnaibano. De Floriano eu entrevistei Ana Maria Rêgo, César crispim, Antônio Santana e Silva, em Oeiras, e também entrevistei muita gente. Nas cidades de Esperantina e Campo Maior também, que são cidades que tem teatro. Eu fui *in loco* e entrevistei pessoas. Também nas que não tinha teatro, mas que tinha atividade teatral. Por exemplo, onde tinha teatro? Oeiras, Parnaíba, Picos, Esperantina, Campo Maior. Tinha teatro em oito municípios. Teatro mesmo, casa de espetáculo. E essas casas, eu fui para ver mesmo quem foi que fez. Outras cidades que só tinha atividade de grupo eu ia por nome de pessoas. Eu fui a cidade distante 400 quilômetros, 450 quilômetros. Encontrava um grupo que dizia: "Começou assim...". Devem ter umas vinte cidades com atividade teatral. Eu acho, por exemplo, que não há interligação. Como é difícil um espetáculo de Parnaíba vir para Teresina. Como é difícil um espetáculo de Floriano vir também... As pessoas nas cidades me perguntavam: "Você veio trazer o teatro?" Eu respondia que vim é saber se existia. Há uns dez anos para cá esse panorama está mudando um pouco. A

comunicação é melhor e a formação das pessoas é melhor. Minha geração não teve formação de teatro. Nós nos formamos na prática e alguns indo atrás em Rio e São Paulo. Floriano é uma cidade que se ela continuar daquela forma, com aquela educação, não vai custar muito para ser a cidade mais teatral do Piauí, em termos de público. Porque está sendo educado um público para o teatro. Você vê lá não só a atividade teatral, mas o público para o teatro, o cinema, a dança. Em Parnaíba a educação teatral é feita mais nos colégios. Por quê? Por que as pessoas são professores, muitos diretores de teatro são professores, o Jesum [Messias], por exemplo. São professores. Então eles fazem muito teatro estudantil. O que é bom, mas eu estou colocando que se esquecem do elo do público consumidor para o teatro. Isso é que está sendo criado lá em Floriano e que perdeu-se um pouco aqui em Teresina. Por exemplo, o Projeto Mais Educação vai formar público para o teatro. Não é pegar o menino drogado, o teatro não vai salvar drogado. Isso é balela! Um dia desses uma mulher quase cai da cadeira. Ela disse: “Professor, a gente quer escola de teatro para pegar os meninos que estão na criminalidade”. Aqui fundaram um departamento contra as drogas do governo do estado, aí me chamaram lá para uma reunião de educação e teatro como se fosse coisa salvadora. Eu digo: “É não. (Risos). Você está dizendo uma coisa que eu não acredito. Não salva não”.

ENTREVISTA CONCEDIDA POR JOSÉ DO NASCIMENTO FERREIRA, O CAFURINGA, A WESLLEY FONTENELE, EM PARNAÍBA, 20. ABR. 2017.

WESLLEY FONTENELE: O [dramaturgo parnaibano e ex-secretário de Cultura da cidade] Benjamim Santos comenta que em 2002 você saiu aqui em Parnaíba com um Boi só de mulheres, o *Mocinhas dos Tucuns*. Como surgiu essa ideia?

CAFURINGA: Eu tive essa ideia de criar porque a gente já gostava do boi, do adulto dos homens e eu também vi uma parte do boi do Maranhão em que mulher já participava, aí eu também tinha visto uma fita de Parintins, como que era a tradição do boi de lá. Então eu tive a ideia de mudar o daqui porque o daqui quando já dava cinco minutos a gente já tava abusado, sabe? Aqueles cordões antigos, chega afundava. Quando é assim um terreiro de terra, chega a arrancar fundo, deles pisar pra lá e pra cá. Com cinco minutos a gente abusava a brincadeira. Vamos fazer um boi de mulher coreografado. Cada dança é uma renovação. Cada dança é uma história pra se descobrir, até pelo público poder assistir pra não enjoar o boi. Aí veio a ideia de criar o boi das mulher, só mulher. Aí nós pegamos umas saietas de musa do Parintins, do Caprichoso e do Garantido, aí formamos um grupo de mulheres. Foi aprovado pelo público, mas a Cultura não aprovou o boi. Porque o boi a gente gasta muito pra ele tá em concurso. Eles aceitaram o boi, mas não foi entrar em concurso. A gente ficava com a despesa toda que a gente não tinha incentivo de ninguém pra fazer o boi. Gasta muito fazer o boi. Aí foi desistir do grupo.

WESLLEY FONTENELE: Você acredita que a [Superintendência de] Cultura não aprovou porque o Boi era só de mulheres?

CAFURINGA: Não, não foi a Cultura em si, tá certo? Eu não vou lhe relatar nome, porque teve um nome muito influente no meio desses bois pra poder desistir do boi. É porque quando o boi tava concorrendo o primeiro lugar, aí um cidadão que eu não vou dizer o nome que até faleceu, pra poder não entrar em atrito. Todo mundo sabe disso. Aí foi, reuniu todos os presidentes de boi e reuniu que o boi das mulheres não era pra entrar em concurso pra disputar, porque se nós entrasse pra disputar eles todos se retiravam. Os bois todos se retiravam, brincava só nós. Aí a cultura achou por bem deixar de mão e deixar nós no último lugar mesmo. Saímos em quinze, era cinco bois [premiados], ficamos em quinze, pronto. Pois foi essa resistência [ao boi das mulheres] que fez ele mudar. O Seu Bandeira que é o mais antigo ele não

concordou não [com a saída do boi das mulheres], mas foi ameaçado de concordar, aí foi o jeito e ele concordou. Aí os outros acompanharam e teve essa resistência mesmo. Mas, o povo... até hoje o povo cobra o boi e o boi nunca mais saiu. Morreu mesmo.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que as pessoas não querem as mulheres no boi?

CAFURINGA: Querem, querem até o tal que não existia mulher em boi. Não existia não na época. Só existia a Catirina, mas é um homem vestido de mulher, que é a Catarina, mas agora não, é tão tal que quando boi saiu de linha aí eles vieram pedir a fantasia do boi das mulheres pra poder botar mulher também no boi deles. Agora ficou, agora tem mulher, tem mais mulher que homem. É porque naquele tempo os tradicionalistas naquela época eles não queriam desmoronar. Os bois tradicionalistas até hoje existe um na ilha. Aquele boi de cordão, aquele boi de repente, não existe mais isso, agora é tudo boi coreografado, tudo é boi defendendo os seus temas. Isso é só as ideias, tudo é ideia nova. Agora a brincadeira vale a pena a gente assistir. A única diferença que tem agora é porque nem todo mundo pode botar agora um boi. Um boi gasta, um boi gasta mais de 30 mil pra botar um boi pra concorrer. É muito caro.

WESLLEY FONTENELE: O que você acha da entrada de mulheres hoje no boi de Parnaíba?

CAFURINGA: Ah, ficou melhor, ficou melhor porque as mulheres elas têm mais ideias do que os homens. A mulher é ela que cuida das fantasias, de todos os figurinos. É elas mesmo que fazem. Elas criam. Elas criam as sinhazinhas, elas criam as índias porangas, elas que criam, elas defendem os temas. Elas mesmo que fazem, elas confeccionam as fantasias. São danadas as mulher, mais do que os homens.

WESLLEY FONTENELE: Tem muita gente que acha que boi não é lugar de mulher...

CAGURINGA: Isso aí é antigamente. Os antigos diziam isso. Mas não é não. É tão tal que quem ajudou a formar o boi foi as mulher. A mulher desejou a passaria do boi. Foi a mulher. Se não fosse essa Catarina, que é uma mulher, que é do

Francisco, do Pai Chico, se não fosse ela o boi não existia não. Essa lenda não existia, que ela é piauiense, totalmente piauiense. Não existia se não fosse ela, essa mulher.

WESLLEY FONTENELE: Por que a Catirina é sempre feita por um homem e não por uma mulher?

CAFURINGA: Porque na época eles não aceitavam mulher. Naquela época... isso foi na época da escravidão. Isso aí não existia não. Mulher não podia andar com os homem. Já pensou a mulher andar no meio dos homem de madrugada brincando na casa dos outro! Naquela época da escravidão e tudo. Não podia não, a mulher era... não tinha esse valor como tem hoje. Que hoje tem valor igual os homem, como é pra ser igual os homem. Elas têm agora toda força.

WESLLEY FONTENELE: Mas até hoje a Catirina ainda é feita por homem, sim?

CAFURINGA: É, a tradição é feita por homem. A Catirina, as catrevagens, é tudo feito por homem porque sempre a tradição não pode morrer por completo. Tem que ter sempre uma que fique eterna, a Catirina é feita por homem, as catrevagens têm que existir, é daquela época, a morte do boi... tirar a língua do boi também não pode [sumir], que é a tradição do boi porque se não o boi fica totalmente um ballet, sem origem, sem nada.

WESLLEY FONTENELE: Mas, se um [grupo de] boi, por exemplo, resolvesse colocar uma mulher fazendo a Catirina, você acha que seria um problema?

CAFURINGA: Não sei lhe dizer não. Eu acho é um julgamento que eles vão fazer. Eu acho que não tem problema não. Mas, o gostoso é o homem vestido de mulher. Porque eles são sem vergonha, eles que vão pedir donativo, eles vão nas casa, vão pedir ajuda financeira. Eles que vão. As mulher é mais inibida, sei não, eu acho que não tem problema não, mas pra mim é mais interessante o homem pra não morrer muito a tradição, pra não morrer muito a origem dele.

WESLLEY FONTENELE: As mulheres hoje nos bois elas fazem muito as personagens índia e vaqueira, mas vaqueira elas fazem vestidas com roupas masculinas.

CAFURINGA: Agora é uma coisa que você tocou no assunto que eu nem sei explicar direito... é porque a origem das vaqueira, das índias é porque naquela época as índias guerreira, as índia e tudo era indígena... elas não usavam saia, elas usavam mesmo é aquelas calça de couro, aquelas coisas de homem ou então tanga. Eu acho que é por isso que as Maroquinha sempre usa as calça comprida que nem os homem porque na época, aqui não existia as saia entre os índio, as índias, aquelas antigas, ou era pelado ou tanga ou calça. Isso aí não existia entre elas não. É por isso que a tradição é calça comprida.

WESLLEY FONTENELE: Você tem vontade de voltar com o boi só de mulheres aqui do bairro São José?

CAFURINGA: Rapaz, olhe, pra falar a verdade, o pessoal sempre pede. Ele sempre pede o boi das mulheres. Eu tenho vontade de fazer esse boi outra vez. Ressuscitar ele. Mas o problema é que eu estou dono da Escola de Samba [Império do Cais], agora eu tive que me afastar da Escola de Samba porque trabalho na [Superintendência de] Cultura, pra poder não envolver no negócio das premiação. E tive que me afastar de tudo e pra botar boi agora fica meio complicado pra concorrer. Só se uma pessoa quiser botar por fora e eu apoio, ajudo a fazer o boi.

WESLLEY FONTENELE: Você trabalha com o Carnaval e com os grupos de Bumba-meu-boi. Você acha que as experiências com as Escolas de Samba ajudam com o trabalho com os bois?

CAFURINGA: Ajudam, ajudam, ajudam. Ajudam porque agora nós tem umas ideia de fazer os bois com os tema e divulgar os tema e fazer os cenário, porque boi não vinha com cenário. Começaram a vir com cenário. Vamos supor, você vai defender a fauna, a flora, os papagaio azul ou os jacaré. Essas coisa tem que vir os tema agora, tem que fazer o cenário todinho, que nem quadrilha. Tem que fazer cenário pra saber o que é que eles estão divulgando, o que é que eles estão apresentando. Existe já o cenário já, que nem o ano passado aqui o boi do Arlindo levou o show do Roberto, levou o painel do Roberto Carlos e assim vai... Já fizeram do Ayrton Senna, já levaram a foto dele... Então, eles estão mudando, eles estão melhorando. Agora tá mais fácil de levar porque eles não brigam mais não. Ninguém diz “eles estão saindo da tradição”. As quadrilhas já saíram, agora tudo é coreografado. E os bois

também estão saindo um pouquinho pra ficar um pouco mais avançado que nem no Parintins, em Tutóia [cidade do Maranhão] também, tudo coreografado por mulher.

WESLLEY FONTENELE: Todos os bois agora estão vindo com esses cenários?

CAFURINGA: Tão, tão. Tão vindo todos eles.

WESLLEY FONTENELE: Na entrevista para o documentário do Saraiva você fala que o boi agora está vindo com um tema novo todo ano. Por que os grupos estão vindo agora com um tema novo todo ano?

CAFURINGA: Parece uma Escola de Samba. É isso aí que é importante. Eu acho que os bois tem que se atualizar é na nossa política, é na nossa cultura, também pra ressuscitar um pouco do passado. Esses jovens agora não sabem como foi a nossa cultura de Parnaíba, não sabem como que a Parnaíba surgiu, não sabem nem praticamente o ano. E tem que ficar trazendo um pouquinho de um, um pouquinho de outro. Esse ano agora o tema dos bois é sobre o cordel. E tem lá um cordel, foi até minha esposa que fez o cordel, que é sobre uma lenda, não é lenda, é uma história verídica do Coronel Pacífico, que é um daqueles romances em versos e é muito importante. Nós vamos apresentar lá no folguedo [São João da Parnaíba] esse ano. Esse painel grande toda a história desse mito... mito não, dessa pessoa importante que foi o Coronel Pacífico.

WESLLEY FONTENELE: Algumas pessoas criticam às vezes não ter mais a morte do boi, porque os personagens estão lá, mas contando uma história nova a cada ano. O que você acha disso?

CAFURINGA: Eu acho errado. Eu acho um erro gravíssimo. Porque muita gente, muita gente, não sabe nem a história do boi, como ele surgiu, por que que ele veio, como foi. Porque a data certa ninguém tem, a data ninguém tem não, só sabe que ele nasceu no Piauí e que ele surgiu nesse querer da Catirina, que era esposa do Francisco, que é o pai Francisco, chamado na história do boi e desejou a língua do boi, comeu e tava grávida e matou o boi. Mas essa morte do boi tem que existir que é pro pessoal saber porque, geralmente, a morte do boi não é um quesito [de avaliação no Concurso de bois]. É por isso que não fazem a morte do boi. Ora, o boi entra numa arena, um boi pra entrar uma arena ele tem que morrer porque um boi vivo não dança. O boi pra ele morrer tem que tirar o couro, faz um outro couro dele,

o couro de brinquedo. É o boi de brinquedo é que que dança. O boi vivo não dança. Ele só pode dançar depois de morto. Porque quando a sinhazinha tinha o boi... o nome do boi era Bumba. Mas, o pai não sabia o nome desse boi. Aí o boi desapareceu. Aí “Pai, eu quero o bumba”. Aí o pai nem ligava. Aí quando uma vez, “Pai (e ele chorando), o Bumba não apareceu não”. Aí o pai “Minha filha, o que é Bumba?”. “Pai, Bumba, meu boi, é meu boi que é o Bumba”. Que é o bumba-meu-boi, né. Ele disse assim: “Ah, quer dizer que o nome do seu boi é bumba, é? O Boi que eu lhe dei é Bumba e desapareceu?”. Aí foram atrás e descobriram a trama todinha, que é longa a trama. Aí com essa descoberta vão atrás, vão pro pajé, pro pajé ressuscitar. Quando ele ressuscita é que ele começa a dançar e traz ele pelo cabresto, mostra aos jurados e começa a dançar a dança do boi, aí começa aí.

WESLLEY FONTENELE: Como apresentar ao mesmo tempo a dança do boi e as histórias novas todo ano?

CAFURINGA: É porque quando sai da morte do boi, primeiro ele entra com a morte do boi, os tambores baixos... os tambores não batem, nem roncadeira nem nada, o boi tá morto. Aí vão atrás do boi. Quem ele ressuscita é que bate o primeiro toque do tambor, é que vai entrar a toada da entrada, a toada do tema, aí vai contar a história que o boi vem defender dentro da Arena [do Quadrilhódromo]. Aí que é a história do boi. É assim que funciona a história.

WESLLEY FONTENELE: O tema novo desse ano sobre o a história do [Coronel] Pacífico vai entrar em que momento?

CAFURINGA: Não, esse nosso sobre o Coronel Pacífico vai ser o tema da nossa arena da [Superintendência de] Cultura. Cada boi vai trazer os seus temas. Isso aí é um segredo deles. Só sai no dia. Isso aí só sai na hora lá. Aí é segredo que eles vão fazer. Eles vão concorrer, vão ser julgados. Ninguém sabe não. É uma coisa guardada a sete ferros. Ninguém quer mostrar seus segredos. Nenhum boi sai antes do concurso, pra parte nenhuma. É tudo escondido. O outro é vizinho, mas não pode entrar. É igual Parintins, eles fecha até as casa. É briga, tem até faca!

WESLLEY FONTENELE: (Risos).

CAFURINGA: É, é verdade, tem até faca. Briga de marido com mulher. Não tem jeito. A rivalidade é total.

WESLLEY FONTENELE: Antigamente não tinha essas histórias novas todo ano, tinha?

CAFURINGA: Tinha, tinha. Antigamente tinha as histórias, só que elas não eram muito propagadas. Antigamente essas histórias era de pobre. A cultura não tinha valor, não tinha força como tem agora. A cultura agora... se não tem cultura a cidade é morta, você sabe disso. E agora é cultura que tá surgindo, agora devagarinho, lenta.

WESLLEY FONTENELE: Mas esses temas novos todo ano... Era mais a história da morte do boi mesmo?

CAFURINGA: Antigamente era toada, só toada. Era repente, repente criado na hora. Os repentista se enfrentando entre eles. Não tinha a defesa de temas, não tinha nada não. Era só isso mesmo. Era só entre eles mesmo. E pra se conseguir um amo naquela época era muito difícil. É tão tal que hoje em dia qualquer pessoa pode ser amo. É pegar umas toada, ou seja, gravar que nem uma música. Ter uma voz bonita e pronto. Já tá como amo. Hoje em dia não tem mais segredo não.

WESLLEY FONTENELE: O carnaval do Rio de Janeiro é uma referência para você? Você assiste?

CAFURINGA: É, é, assisto. Eu assisto... é uma referência muito grande. A minha Escola de referência é a Império Serrano. Eu assisto muito, eu... Mas não gosto de criar as coisas igual as de lá não. Sempre gosto de fazer as coisas criada por aqui mesmo. Eu crio as minhas história, eu crio o meu jeito, que nem os bois. Os boi eu modifiquei esses boi todinho. Os bois antigamente eram uns boi duro, um boi complicado... os boi pesava cinquenta quilos, os antigo. Os boi agora só pesa nove quilo. Tudo mole, tudo boi maneirinho. Eles se meche todo. É lindo os boi. Já viu ele, os novo?

WESLLEY FONTENELE: Não, não vi não. Depois você me mostra?

CAFURINGA: Agora não posso não. Tá tudo escondido.

WESLLEY FONTENELE: Ah, tá escondido (risos).

CAFURINGA: Olhe, pra eu lhe mostrar... você vai deixar seu telefone pra mim e eu vou telefonar pra você, que eles [os bois] vão ser fabricado aqui nesse barracão [da Escola Império do Cais]. Talvez na semana que vem já comece a fabricar eles. Tem quatro pra fabricar novo, desses novo que tô lhe falando. Você vem aqui e eu lhe mostro eles, pra você ver como são feitos. Você pode até filmar, tem problema não.

WESLLEY FONTENELE: É por isso que o nome da Escola é Império do Cais, por causa da Escola de Samba Império Serrano [do Rio de Janeiro]?

CAFURINGA: É, é, até a cor.

WESLLEY FONTENELE: É uma relação com o cais do Rio Parnaíba?

CAFURINGA: É. É uma relação ao cais do rio, é. É isso.

WESLLEY FONTENELE: Você falou um pouco do boi de Parintins e o Benjamim Santos já chegou a comentar que você reformou o boi do *Mirim Prateado* e colocou um coração vermelho na testa do boi. É alguma relação com...

CAFURINGA: Não, não. Isso foi o dono... não teve relação com Parintins não. Isso foi o dono que pediu o coração. Mas, o boi, agora o boi que o Benjamim [Santos] ama, que foi campeão ano passado, que eles chama de Touro Negro, é o da Ilha [Grande de Santa Isabel, bairro de Parnaíba] . Esse tá todo novo. O Benjamim é apaixonado por esse boi.

WESLLEY FONTENELE: É o *Novo Fazendinha*?

CAFURINGA: É, o campeão atual. Se você quiser ir olhar eles estão lá. Eles vão ensaiar... ensaiaram ontem... vão ensaiar agora sábado. É o campeão. Eles vão sair... não dizem nem qual é o tema. Eles não dizem não.

WESLLEY FONTENELE: Você assiste algo de Parintins?

CAFURINGA: Eu não assisto quase nada não de Parintins não. É porque geralmente a defesa deles lá é que a gente vê lá deles alguns cenários interessantes. A gente também não pode ver o segredo, só vê lá algumas filmagem. E aqui a gente tenta criar um pouco do que vê lá.

WESLLEY FONTENELE: Dos cenários que você falou?

CAFURINGA: É. A forma como eles entram, como eles defendem. A gente tenta copiar. As vezes fica até mais bonito, mas também as vezes não fica tão bom não. Vamos supor que um vai defender a fauna... porque um defende a fauna, outro defende a flora. Às vezes um vão falar da cobra, da cobra d'água, as vezes vão falar também da píton, que é a chamada sucuri. A gente vê como eles fazem a cobra, de que jeito o pessoal dentro da cobra. As vezes dá pra escapar alguma coisa e a gente faz o formato. Às vezes a gente vê também o formato como uma arara bate as asa. Tudo aquilo ali a gente copia e faz e traz pra cá, aí fica tudo bonito. Fica do mesmo jeito.

WESLLEY FONTENELE: E a fabricação dos bois... Alguma coisa é influência de lá?

CAFURINGA: É, uma parte foi pego. Quando eu fiz o boi das mulheres, ele era diferente, ele era de ferro. Ele pesava setenta quilos esse boi. Aí quando o menino que agora trouxe um vídeo de lá de Parintins, trouxe um vídeo dele... dentro desse formato... ele não diz o segredo, ele só diz como que ele era iniciado a fazer. Aí nós pegamos tudinho e pronto, agora o boi daqui é até mais maneiro do que os de lá e maior. O boi daqui tem dois metro o boi, o de lá é só um metro. O faca [manipulador do boi] ele entra atravessado, aqui não, ele entra inteiro. E pesa o mesmo peso que o de lá. Não sei o que é que eles bota naquele boi que pesa o mesmo tanto do nosso, nove quilo.

WESLLEY FONTENELE: Isso do boi se mexer você mudou depois que você viu o de lá?

CAFURINGA: Mudou muito. Olha, uma vez... esse negócio é engraçado... eu criei esse boi...quando eu fiz o boi, aí eu disse assim... porque os outro boi quem fazia era eu... os boi antigamente era feio, aí eu fui remodelando, refazendo cabeça, fazendo chifre e tudo. Aí quando eu fiz o boi, os menino... os dois campeões não tinham saído: era o Catanduvas e a Ilha. Não saiu, aí eu fiz aqui pra Laura. Aí quando eu fiz o boi eu disse olha os bois dos meninos eles se mechem. "Ah, não presta não. O boi tá todo esculhambado". Aí disseram um bocado de coisa do boi, aí o boi foi lá e ganhou. Só o boi arrastou tudo quanto é de voto. "Ah, mas o boi é feio, só ganhou porque nós não tava [concorrendo]". Aí passou um ano, aí no ano seguinte o boi [novo] saiu sozinho de novo, ninguém quis o boi [novo], o boi saiu e ganhou de novo. "Ah, agora ninguém quer mais esses boi duro não. Agora é boi

mole". Aí fui fazer o [do Novo Fazendinha] da Ilha, que é o que fez mais crítica. Aí fui fazer o da Ilha, agora foi e ganhou. Agora pronto.

WESLLEY FONTENELE: Você fez [o boi] também se mexendo?

CAFURINGA: Tudo igual, tudo são igual. Igual, só muda a cor. Tudinho são iguais.

WESLLEY FONTENELE: Mas o que meche deles?

CAFURINGA: Tudo. Eles dançando a gente pensa que tá até vivo. Meche tudo, orelha, mas é tudo. É bonito os boi.

WESLLEY FONTENELE: No documentário do Saraiva você fala que hoje você moderniza os bois. Essa modernização é exatamente o quê?

CAFURINGA: Eu acho mais interessante porque o meu sonho é que... esse ano não vai dar pra fazer não, mas no próximo ano eu vou fazer um que mecha é tudo, olho, sobrancelha, tudo. Não é boi assim... nada eletrônico, tudo manual. Eu vou fazer um boi desse jeito. Vai mexer com tudo, vai... vai ter um segredo nele que qualquer pessoa brinca com ele, os faca brinca com ele. Vai ter um segredo que nem o Parintins tem. Mas agora não vai dar tempo não, agora a [Superintendência] de Cultura me tira um pedaço, um pouco do tempo. Os boi agora estão crescendo muito, agora eles estão mudando tudo, os acabamento agora impecável. Antigamente caía uma pena aqui, caia acolá. Agora não, é coisa de primeiro mundo mesmo. Quero que você veja. Às vezes não tem aqui e eles vão buscar em São Paulo, no Rio. Internet tá agora pra isso aí, manda buscar tudo que eles precisam.

WESLLEY FONTENELE: Muita gente crítica o [grupo] Rei da Boiada usar instrumentos de corda, não é?

CAFURINGA: Olhe, instrumento de corda eu não critico não. Mas o Batista [presidente do grupo] agora não tá botando instrumento de corda não, é muito difícil, um violão ou então um banjo, só. Mas, eu acho bonito o som. É tão tal que o som lá do Catanduvas... que eu sou fã do Catanduvas... e eu nunca fiz o boi deles não. É pra mim fazer agora. O boi deles é um dos duro ainda, do Catanduvas, do Batista. Eu sou apaixonado por aquele boi e a batida é diferente mesmo. Ele é todo diferenciado o boi. Ele é diferente, o modo de dançar, toada. Você sabe que de um

bairro pra outro a cultura muda, não tem jeito, a cultura é outra. E é diferente mesmo. O boi entra pesado, entra bonito.

WESLLEY FONTENELE: O Benjamim Santos comenta que os jurados criticaram o grupo usar instrumentos de corda.

CAFURINGA: Os jurados só falaram porque chegaram outros com inveja e foram por lá por trás dos jurados. Ninguém aceita, fala lá ninguém aceita, que foram lá puxar corda, dar corda aos jurados. Mas, os jurados mesmo acharam muito bonito, muito diferente. Se eu assistisse hoje e um dia fosse tudo igual ao do Batista, de corda, só não assopro, não pode ter nada instrumento de assopro, de corda pode, era muito mais bonito as toada. O som fica mais limpo, fica mais... como é que dá o nome...fica mais... encontado na letra da música. Você pode até botar um tom diferente porque os som do boi tudo é batida de tambor, tudo é o ritmo da batida do tambor. Se mudar o ritmo da batida é claro que a melodia muda. Mudando a melodia, não saindo muito, fica muito mais bonito.

WESLLEY FONTENELE: Mas, por que ele não usa mais os instrumentos de corda?

CAFURINGA: É porque como você falou foi criticado, foi criticado. E ninguém acompanhou. Se outro boi tivesse acompanhado, os outro tinha acompanhado, que nem o meu acompanharam. Porque eles viram que dava certo. Porque o Maranhão tem instrumento de corda. O Maranhão tem. Tem de corda, de assopro, tem de vara e tem o tambor. Cinco tipo de boi lá... Maranhão.

WESLLEY FONTENELE: Você disse que aqui não pode ter instrumentos de corda... de sopro... por que que não pode ter de sopro?

CAFURINGA: É porque... eu não sei. Eu, é que na minha tradição, é porque na época em que o boi foram fundado não existia esses instrumento, tudo era escravo, era os negro. Eu acho que é por isso. Tambor de índios, essas coisa, tambor de criolo. Criação deles mesmo, eu acho...

WESLLEY FONTENELE: Mas, é proibido?

CAFURINGA: É não. Não é proibido não. Não tem é coragem de arriscar. Coragem de arriscar e perder o campeonato. Não tem é coragem, eu acho que é isso aí.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que as pessoas que avaliam o bumba-meu-boi entendem do que julgam?

CAFURINGA: Nem todos. Tem uns que compreendem. Tem uns aí que tá é foda... não sabem nem julgar uma catrevagem porque catravagem, pra se julgar uma catrevagem, nem julgar e muita gente... o boi bota uma catrevagem e não sabe nem como pôs a catrevagem. Porque a catrevagem... são sete catrevagem... as catrevagem não pode andar solteira, a catrevagem tem que andar em bloco, que nem urubu, tudo em bloco, porque se uma se sair elas se perde. E você vai julgar o grupo de catrevagem como? Você olhando pra cá e eu olhando lá pro outro lado da arena? Você tem julgar entre elas, elas tem que brincar, andar brincando, sempre andar brincando, jogando entre elas, jogar um negócio no outro, abraçando, é pulando, é caindo, achando graça entre elas, aí que é a dança delas, das catrevagem. Mas, isso aí os jurado não sabe, não sabe disso não.

WESLLEY FONTENELE: Os quesitos do Concurso de Bois parecem muito quesitos de Escolas de samba.

CAFURINGA: É. Se você sair do cordão, sair do alinhamento, se você não cantar perde a harmonia todinha. Evolução se os cordão torar ou errar a coreografia já foi, você já perde ponto. Quer dizer, tudo é uma coisa. Por isso que eles ensaiam três meses. Eles agora estão ensaiando, estudando como fazer, como entrar, como sair, todo mundo. Quer dizer, é uma complicação danada e tem jurado aí que não tá nem aí, às vezes vai até xambregado, bêbado, nem olha, tem vezes que vai até é dormir.

WESLLEY FONTENELE: (Risos).

CAFURINGA: Por incrível que pareça. Vai é dormir lá. Agora no Carnaval teve um dormindo, um julgador. Pode um negócio desse? (Risos). Pois é, meu amigo, a história é desse jeito. Olhe, o boi é muito bonito, a história do boi...

WESLLEY FONTENELE: Os grupos saíram muito dos bairros para ficar no Quadrilhódromo. O que você acha dessa mudança de espaço?

CAFURINGA: Rapaz, olha, eu tava na [Superintendência de] Cultura... A Cultura agora eles tão reclamando que os boi agora eles fazem pouco tempo pra sair, que ninguém quer arriscar perder um campeonato. E eles [os grupos] não sai antes [do

dia do Concurso]. Mas, a Cultura tem que entender que não pode sair pra não coisar os segredos. Agora a Cultura tem que alimentar, falar pra eles é o seguinte... que o Teófilo [Superintendente de Cultura] quer fazer agora... guardar os fardamento, pode guardar até na própria [sede da Superintendência de] Cultura, pra quando chegar assim uma época de turismo ou então nessa época agora, antes dos folguedo, que é as primeira fogueira, que os boi de São João começa a sair, pra ter boi pra sair [antes disso]. Os bois antigo, do ano passado, pra sair, pra não mexer nos novos. É isso que nós tamos querendo fazer e nós vamos falar com os presidente dos boi tudinho pra nós fazer esse jogo com eles. E cada saída deles é quinhentos reais. Um cachê que a Cultura vai dar pra eles. É pra incentivar, pra dar um incentivo pra eles a mais, que eles não tinham isso.

WESLLEY FONTENELE: Muita gente critica que os grupos agora só saem lá no Quadrilhódromo, não saem mais nos bairros, nem de casa em casa.

CAFURINGA: Depois do Quadrilhódromo sai, tanto é que eles [os bois] morre só em agosto, que ele morre. Depois do Quadrilhódromo ele sai. Agora vai ser agora em junho, tem o mês de julho todinho pra eles saírem e agosto. Até o mês de agosto eles saem. Mas, só que é caro. Quando é pertinho assim, que não tem transporte, tendo a merenda toda, eles vão por duzentos, até por cento e cinquenta eles vão. Mas, quando é assim pra longe é quinhentos reais, mil... depende da distância pra onde eles vão. Sai caro.

WESLLEY FONTENELE: E os bois de Teresina?

CAFURINGA: Teresina já não presta os boi de lá, os daqui das redondeza, não são igual aos daqui [de Parnaíba]. A maior força é os daqui.

WESLLEY FONTENELE: No sul do Piauí parece que também não tem muito...

CAFURINGA: Tem. Tem, mas é fraco.

WESLLEY FONTENELE: Acho que tem mais é reisado.

CAFURINGA: O reisado é mais forte. Pode ter certeza que é mais forte o reisado, que inclui o boi. Aqui não tem reisado. O [prefeito] Mão Santa tá querendo... quer ir atrás dos reisado e quer ir atrás do marujo. O marujo é uma dança que tem também... antiga... Ele quer resgatar tudo isso aí. Agora é bem difícil. O reisado até

que ele pode achar, mas o marujo é bem difícil. O Benjamim [Santos] e o Saraiva eles falaram pra mim enquanto eles forem vivo não deixar a coisa morrer não... a tradição. Mas, não vai morrer não. Tá crescendo muito.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que está crescendo?

CAFURINGA: Tá, tá crescendo. Cresceu muito. Esses anos cresceu muito. Eu me lembro que os bois eram feito era de lençol, até chifre de bode usavam pra fazer o boi. Mas, era muito pequeninho. Agora não, agora tá outro boi. A dificuldade é porque a cultura é pobre. Oh cultura pobre! Não sei que diacho é isso! E pra poder fazer um boi a gente gasta muito, muito.

WESLLEY FONTENELE: O boi do Maranhão tem muito incentivo em dinheiro.

CAFURINGA: Tem, porque a cultura... a maior força... a maior força cultural é o Maranhão mesmo. O Maranhão, os bois dele é importado, vão tudo pro Japão, não sei pra onde, não sei pra onde. Eles têm intercâmbio, tem tudo. O governo incentiva. Eles ganha... eles não gosta nem de falar do Piauí, que eles levaram o boi daqui. O de Parintins... o de Parintins quem levou foi o Piauí pra lá. Um pescador. Foi um pescador que levou.

WESLLEY FONTENELE: Não conheço essa história, você pode me falar?

CAFURINGA: Essa história... eu ouvi essa história... se não me engano...eu esqueci o nome dele...não sei se era Francisco o nome dele. Ele era... parece que ele de Amarante ele. Ele foi pra lá, pra Parintins trabalhar. Ele era pescador. Aí ele foi e fundou o Caprichoso. Fundou e começou a sair. Mas, também só era pescador que nem ele que lidava com pesca. Aí começou a sair nas ruas, começou a sair, sair, sair, sair. Aí começou a aparecer gente, aí ficou uma coisa grande, uma coisa bonita. Aí teve lá... uns outro lá...uns agricultor, aí falaram pros patrão dele que queriam também um boi pra concorrer com o boi dos pescador. Né, que um defende a fauna e o outro a flora. É a ideia da defesa deles. Aí criaram o Garantido e aí foram pra concorrer. Aí começou a briga. A briga foi tão feia que as mulher até se separaram do marido com três meses. E pintam as casa de azul com vermelho. Agora a briga é feroz mesmo, a briga. Garantido e Caprichoso, que é a agricultura contra os pescador. Aí ficou... taí a briga até hoje. Já morreu o que levou a dança do boi pra lá, de Amarante ele, de Piauí, que levou pra lá.

WESLLEY FONTENELE: Ouço muito uma relação do boi com a colonização do Piauí e com as fazendas de gado.

CAFURINGA: É, porque na época do boi, no tempo do Simplição [Simplício Dias da Silva] quem tinha um boi, o boi mais famoso, era o boi do Pacamão. Pacamão era um negro pescador, chamado porco d'água. Ele tinha um boi. Aí toda vez que o Simplício Dias ficava bem, bem de vida, aquilo outro, bem alegre, aí mandava chamar o boi pra brincar no terreiro dele. O boi do Pacamão. É um dos primeiro boi que eu tenho notícia, que eu tenho notícia que saiu aqui em Parnaíba é esse.

WESLLEY FONTENELE: Era da Ilha?

CAFURINGA: Da Ilha não, ninguém sabe de onde que ele era não... Aí... eu acho que a Ilha nem existia. Isso é o tempo do Simplício Dias. Ihhh...

WESLLEY FONTENELE: Quando você começou com os bois?

CAFURINGA: Foi em 1967. Eu tinha 11 anos, quando os bois apareceram. Nós fugia da mamãe, nós fugia pra ver o boi. Toda vez. Os negão que era uns monstro [gíria local para se referir a algo grande]. Uns negão dessa altura aí. Altão, com umas [inaudível] desse tamanho, queria que tu visse. Era *bum, bum, bum*! Era top, era não?! Ohhh... Orra piula! Aí pronto... aí comecei a me apaixonar por boi.

WESLLEY FONTENELE: Já tinha mulher nessa época?

CAFURINGA: Não, mulher não acompanhava não. As mulher ficava tudo em casa esperando nas janela pra namorar com os boiero. Rapaz, não era não? Quando o boi se encostava era pau e era briga, menino! Um falava "O boi tá acolá". Nenhum passava por perto. Era briga. O boi brigava. Eles mesmo brigava. Um boi com boi. Saía já todo rasgado o boi.

WESLLEY FONTENELE: Por que não tem que ser mais autorizado pela polícia?

CAFURINGA: Porque a cultura agora tá mais moderna. A cultura agora é liberta, é livre. Os boi agora são livre. Não precisa mais dessa autorização. Porque naquela época era briga total. Pra ter autorização... se não tivesse, menino! Tinha que acompanhar a polícia atrás. Era briga. Matavam gente. Queria é que tu visse!

WESLLEY FONTENELE: Antes o boi era ligado às pessoas mais humildes. Hoje vai todo mundo, não é?

CAFURINGA: Mais senzala, ligado mais pessoas humilde. Mais senzala, gente que não tinha acesso à cultura. Não tinha acesso à cultura, não tinha acesso à estudo, não tinha acesso a nada. Pra começar que era muito difícil, não tinha acesso a nada, era braçal mesmo. Quando tinha um que sabia cantar, sabia rimar alguma coisa, esse tinha o maior valor, esse chamavam logo, chamavam logo pra ensaiar pra boi. E eles andava brincando de casa em casa, andava no meio da rua. Pra onde eles chamassem eles brincavam. Não era assim como é agora não. Agora ninguém vai sair com um monte de boi, um monte de mulher aí, tudo roupas caras pra poder ninguém chamar. Naquele tempo eles andava é nas casa, era andando. “Dança aqui a meia lua”. Aí dançava.

WESLLEY FONTENELE: A meia lua é outra coisa que o Benjamim Santos fala que não tem mais também.

CAFURINGA: A meia lua ainda existe, existe ainda. O Benjamim diz que não tem mais, mas existe ainda. Existe quando eles vão morrer, quando o boi vai morrer eles sai à tarde fazendo a meia lua nas casa que eles já brincaram. Eles faz a meia lua e vão embora pra poder visitar as casa. Pro próximo ano voltar. É as tradição que eles têm.

WESLLEY FONTENELE: Mas lá no Quadrilhódromo eles não fazem?

CAFURINGA: Não, no Quadrilhódromo é a dança. Lá é disputa. Lá não tem isso não. Cada um vai defender o seu terreiro. Lá não tem nada disso não.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que muda muito quando é a morte do boi nos bairros e quando é lá no Quadrilhódromo, a competição?

CAFURINGA: Muda, muda. É muito diferente. Tem gente que chora, que desmaia, tem gente que cansa. Mas quando eles vão brincar quando dá um cachê bom eles dança do mesmo jeito que eles dança no Quadrilhódromo, do mesmo jeitinho. Só muda porque não vai o cenário, né... O cenário não pode levar um cenário grande. Um caminhão... Como que vai levar? Não tem como levar. Vão só eles mesmo.

WESLLEY FONTENELE: Quais os temas que você lembra que já fizeram aqui em Parnaíba?

CAFURINGA: Tem muitos, rapaz, já defenderam a cera da carnaúba, já defenderam o mandacaru, já defenderam o [pássaro] bem-te-vi, já defenderam a borboleta azul, já defenderam... quem mais, meu pai? Defenderam cinquenta anos de não sei da onde... já defenderam os trens, já defenderam foi muita coisa, já defenderam político, Roberto Carlos, Ayrton Senna, já defenderam o Doutor Hélio [que era dono do *Lírio do Campo*], esse que já morreu, dono de um dos melhores bois. Olha, tem muita história bonita. O boi, o boi mais bonito da Parnaíba é o boi do Dioclécio. O boi do Dioclécio ele era um delegado... ele era sem vergonha. Ele tinha que brincar, que ele era delegado, tinha que brincar o boi dele, tinha que brincar. Mas, o boi dele era tanto brilho, tanta fita, tanta coisa que ninguém enxergava nada do boi.

WESLLEY FONTENELE: Tem foto?

CAFURINGA: Tem não, é muito antigo, isso é...

WESLLEY FONTENELE: Você chegou a ver?

CAFURINGA: Cheguei. É 66, menino. É 66 essa arrumação aí. Ainda dizem assim “eita esse aí tá mais enfeitado que o boi o Dioclécio”. Era o boi que era enfeitado. Quer dizer, virou um ditado por causa esse boi.

WESLLEY FONTENELE: Ainda se fala isso hoje?

CAFURINGA: Fala! Até hoje. É o boi mais famoso é o boi do Dioclécio. Não era boi pra concorrer. Naquele tempo o boi não era bonito. É porque ele era delegado, mas o boi tinha que brincar, né? É um boi pequeno porque ele era pobre. Era um delegado, mas era pobre. Era um boi pequeno, eu acho que as pena era até de galinha. Mas o bicho era enfeitado de fita. Enfeitado de espelho, muito espelho pra brilhar. Aí dizem “mais enfeitado que o boi do Dioclécio”. Pergunta que ele sabe dessa história, o Benjamim [Santos]. Se ele não te contou foi porque ele esqueceu.

WESLLEY FONTENELE: Aquele outro boi que você falou, qual era o nome?

CAFURINGA: O boi do Pacamão? Esse é antes, esse tempo do Simplício Dias, o fundador da Parnaíba! Ihhh... Isso tem mais de duzentos anos, mais de trezentos anos.

WESLLEY FONTENELE: Não tem nenhum registro disso não, desse Pacamão?

CAFURINGA: Não sei, não sei lhe dizer não. Eu acho que tem porque o Pacamão tem... fizeram até uma música de carnaval sobre isso. O Pacamão que levava o boi pra alegrar o Simplício Dias. E parece que ele morava num cabaré, ele era vareiro, ele ia pro cabaré e esse boi saia de lá da Munguba [região de prostituição antiga de Parnaíba]. Me parece que era mais ou menos isso a história. Eu não tenho certeza não porque nunca peguei isso pra ler, mas é mais ou menos isso. Mas é muito antigo. Ele [o Pacamão] era daqui do bairro [São José]. Ele era porco d'água. Porco d'água é aquele vareiro do Maranhão, carregava de farinha, babaçu. Tudo nuns barco, pau na cara, tinham tudinho eles vinhum, aí chegava aqui eles botava os boi. Aí quando eles colocovam o Pacamão pra ir botar os boi... "Ihhh...ó, ó Simplício logo". Pois é, então essas é as história dos boi que a gente sabe. A gente sabe não, é história mesmo que é verdade, verdade verdadeira que os mais velho passa pros mais novos, mais novos quando eles já tá velho passa pros outro mais novo e aí vai indo. Só que não pode morrer não. Essa tradição é piauiense, daqui mesmo. .

WESLLEY FONTENELE: Sábado é o primeiro ensaio do Novo Fazendinha e vou ver.

CAFURINGA: Ah, o Novo Fazendinha. Mas, já teve o [ensaio] do outro [grupo].

WESLLEY FONTENELE: De qual?

CAFURINGA: Quase de frente lá, o rival deles [Brilho da Ilha]... Tu é doido, já teve foi faca, menino. (Risos). Até hoje em dia, já tô te falando, nós tamo no século XXI, já teve foi faca, parece que ano passado, ano retrasado. Jogaram pedra nos outro, quero é que tu veja, é briga feia! Os irmãos fica mal com os primo. O amo, o amo ia sair com o primo [Acrísio, presidente do Novo Fazendinha], que era o Canário, famosíssimo o Canário [e acabou saindo com o grupo rival do boi da família]. Pois é, rapaz, a história desses boi, você nunca tinha assistido uma brincadeira não?

WESLLEY FONTENELE: Quando eu morava aqui.

CAFURINGA: Que ano?

WESLLEY FONTENELE: Ah, quando eu era adolescente... jovem... criança...
CAFURINGA: Mas tá com quantos anos isso?

WESLLEY FONTENELE: Faz uns seis anos, sete anos.

CAFURINGA: Ah, o boi não tava como ele tá agora não. O boi agora tá evoluído, evoluído.

WESLLEY FONTENELE: Mas, não tem tanto tempo.

AJUDANTE DO CAFURINGA: Mas, o boi agora tá chique...

WESLLEY FONTENELE: Ah, é?

CAFURINGA: Chique é pouco, agora tá é luxo! (Risos).

ENTREVISTA CONCEDIDA POR JOÃO RODRIGUES A WESLLEY FONTENELE, EM PARNAÍBA, 24. ABR. 2017.

WESLLEY FONTENELE: O senhor brinca há quantos anos?

JOÃO RODRIGUES: Rapaz, que brinquei mesmo por conta própria minha, eu como dono e cantor do boi, fiquei 42 anos. Aí fiquei brincando assim salteado, depois parei mesmo, vim, fiquei de entrar de novo no jogo quando esses meninos inventaram de botar um boi aí, resgatou o antigo *Fazendinha* e que tinha terminado há muitos anos, que era um boi de tradição aqui da Ilha Grande de Santa Isabel. O dono veio à falência, aí ficou parado muito anos. Eu comecei a puxar batalhão... Minha primeira brincadeira foi em 1954.

WESLLEY FONTENELE: Foi em Parnaíba mesmo?

JOÃO RODRIGUES: Não, eu iniciei porque eu morava no Maranhão, município vizinho aqui a cidade que eu morava. Aí daí vim pra cá. Aqui eu brinquei uns vinte anos, aqui dentro da Ilha, em Parnaíba. Em 2004, meus netos começaram a me levantar. Eu tenho um filho que canta também. A gente resgatou o *Fazendinha*. Ficou na história da Parnaíba e tá conseguindo ir pra frente até hoje tá indo, tá sempre na ativa.

WESLLEY FONTENELE: No Maranhão você era amo também?

JOÃO RODRIGUES: Toda a vida. Quando eu iniciei foi como amo, como amo já. Nunca brinquei em cordão. Entrei brincando e ensinando os outros a brincar.

WESLLEY FONTENELE: Qual era o boi?

JOÃO RODRIGUES: O meu primeiro boi lá foi... o nome dele era... agora há pouco eu cantei até uma toada antiga desse tempo... era o... meu Deus! Eu não estou lembrando o nome do meu boi! É porque lá não era como aqui. Aqui de 2004 para cá é que começou dessa maneira com o boi registrado, com nome e aquele nome ficou seguindo. Lá não. A gente mudava o nome do boi todos os anos. Esse ano a gente botava um nome, no outro ano a gente botava outro para ser novidade todo tempo, porque não tinha o São João bonito como o que a gente brinca hoje aqui na Parnaíba. Então, eu tinha diversos nomes. Lá eu brinquei o *Cravo Branco*, o *Novo*

Ano, brinquei o boi *Forte Guerreiro*, foi aqui brinquei o *Vencedor*, brinquei o *Respeitado*, e diversos bois que eu mudava de nome. E aqui foi...

WESLLEY FONTENELE: Você chegou a brincar no antigo *Fazendinha*?

JOÃO RODRIGUES: Não, no antigo não. O *Fazendinha* é muito antigo. O antigo *Fazendinha* eu acompanhei como garoto aqui com 15, 16 anos porque eu gostava, toda vida eu gostava de brincadeira de boi, toda vida fui fanático por brincadeira de boi. O antigo *Fazendinha* foi criado aqui dentro da Ilha, não é mesmo da Parnaíba. O boi da Parnaíba tinha nem graça pro povo. O povo quis saber mesmo desses daqui. Então, eu vinha toda... nesse tempo não existia ponte, não tinha ponte aqui ligando a Ilha não, vinha só de canoa. Mas eu vinha de canoa assim mesmo. Atravessava e vinha pra cá pra assistir os ensaios e a brincadeira. Então, tinha que atravessar pra brincar lá, então eu estava lá rente porque eu gostava da brincadeira deles aqui porque eu achava bonita a brincadeira deles aqui.

WESLLEY FONTENELE: Mas eles apresentavam lá em Parnaíba?

JOÃO RODRIGUES: É, eles brincavam pra lá. Eles se formavam daqui, mas brincavam mais na cidade porque aqui a população... hoje não, a Ilha Grande dá uma cidade, mas antigamente era coisa pequena. Tinha o boi aqui, mas brincava só na cidade.

WESLLEY FONTENELE: Vocês apresentavam onde em Parnaíba?

JOÃO RODRIGUES: Não tinha apresentação assim como tem hoje. Vamos supor, esse moço quer uma brincadeira, vinha contratar o dono do boi, aí ia brincar na casa dele tantas hora que ele quisesse. Aí no outro dia a gente se encontrava com você e ia pra sua casa brincar. Era assim. Era por contrato. Eles contratavam mais os bois só na Festa Junina, mês de junho, porque sempre os bois, a tradição certa... o boi de São João ele tem que ser ensaiado no mês de maio e saí o dia 23 de junho e no dia 28 encerrar. Mas hoje não, virou tradição, modernidade, essa coisa toda foi ficando moderna, tá diferente. Hoje a gente tem saído daqui até no dia 27, de acordo com a programação do povo lá. Como lhe falei, hoje é registrado, a gente faz parte da Liga Parnaibana do Bois, aí é só quando eles marcam, é marcado.

WESLLEY FONTENELE: E quando não sai dia 23? O que você acha?

JOÃO RODRIGUES: É desanimado porque tudo tem que ser na época. Como não sai no dia 23, a gente não sai mesmo a gente ensaia e fica ensaiando, aguentando a população, os componente pra não se espalhar ninguém. Hoje tá muito bom porque modernizou muita coisa, melhorou muita coisa, e tem essa festa bonita que a gente faz todos os anos na Parnaíba. Você ainda não assistiu não, né? Já?

WESLLEY FONTENELE: Eu sou daqui... quando eu tinha uns quinze anos eu ia ver.

JOÃO RODRIGUES: Você já assistiu à festa aqui?

WESLLEY FONTENELE: Já, lá no *Quadrilhódromo*.

JOÃO RODRIGUES: Então, aquela festa lá se tornou bonita. Até que por um lado foi bom, foi ruim por outro. Foi bom porque a gente faz aquela festa muito animada, muito bonito, muito aplaudida pela população parnaibana e o povo de fora que vem. Mas quando sai dali perde a graça. Hoje é difícil uma pessoa chamar. Só aquele povo que gosta mesmo que ainda chama pra um contrato. O *Fazendinha* é um boi que brinca muito, é o boi que brinca mais, às vezes não brinca mais só por causa de transporte. Às vezes é pessoa de longe, de outras cidades que manda chamar. A Prefeitura não ajuda a gente com nada, não dá um transporte, não diz assim “Vocês têm transporte pra viajar pra qualquer cidade que for chamado”. A gente não tem condição de ter um transporte e a Prefeitura não oferece vantagem pra gente, dar uma ajuda nessa parte.

WESLLEY FONTENELE: Do *Fazendinha*, quando o senhor viu criança, o que o senhor lembra dele mais?

JOÃO RODRIGUES: Do *Fazendinha* eu tenho muita recordação do Fazendinha porque era uma coisa de tradição, era uma coisa que eu gostava e eu achava bonito, acompanhava. E era naquela época mesmo do *Fazendinha*, do antigo *Fazendinha*, pra mim era melhor do que hoje porque era diferente, até o povo mesmo porque o povo tinha gosto, brincava por vontade, brincava por livre e espontânea vontade e hoje você prepara um boi desse sai muito caro, muito caro. E nem compensa porque o brincante hoje vai só por influência. É como eu lhe digo, perde a graça. Eles tão empolgado até o dia da festa lá. Terminou o São João da Parnaíba e eles não querem mais brincar. Aí o povo fica chamando e a gente vai

perdendo contrato. E nessa época do Fazendinha, do tempo que eu acompanhei o Fazendinha, quando o boi saía no dia 23 pra brincar, a gente já tinha dois, três, quatro contrato que a gente não dava nem conta. Era uma coisa bonita, uma coisa animada. Naquele tempo não tinha as coisas que têm hoje. Não existia televisão. Rádio nem todo mundo tinha. Então, aquilo ali era uma novidade, uma atração que levava aquela animação para o povo. Hoje já quase não faz novidade. Primeiro, que a gente vai pra essa festa... Todo mundo vai. De graça. Assistir de graça. Aí não vão mais chamar a gente pra pagar. Chamam as cidades de fora. Chamam a gente para o Maranhão, para essas cidadezinhas aqui perto de Parnaíba.

WESLLEY FONTENELE: O *Fazendinha* era dos anos 50?

JOÃO RODRIGUES: O *Fazendinha* era dos anos 30 e pouco, de 35 pra cá.

WESLLEY FONTENELE: Quando você viu o *Fazendinha* você já brincava no Maranhão?

JOÃO RODRIGUES: Não. Quando eu acompanho... Por isso que eu digo dos anos 35, 40 por aí. Porque quando eu alcancei ele aqui, eu comecei a atravessar pra Ilha pra assistir o velho *Fazendinha*, que era o *Fazendinha* mesmo, que era só *Fazendinha* mesmo o nome mesmo, eu tinha meus doze anos de idade. Quando eu comecei a puxar o batalhão eu tinha meus dezenove.

WESLLEY FONTENELE: Depois que você foi para o Maranhão?

JOÃO RODRIGUES: Eu sou de lá, do município de Araioses. Mas eu me criei aqui, aí com 19 anos eu fui embora pra lá. Com 18 anos eu fui embora pra lá. Aí com 19 eu achei que devia botar um boi. Não sei por que, mas eu tive uma vocação. Botei e deu certo. Eu continuei, brinquei. Depois de muitos anos já com essa família quase toda foi que eu vim embora pra cá de novo. Cheguei aqui e continuei. Muita gente me conhecia mesmo e cheguei aqui fui convidado pra brincadeira. Aí continuei brincando aqui...

WESLLEY FONTENELE: Em Parnaíba você brincou em quais bois?

JOÃO RODRIGUES: Aqui em Parnaíba, aqui mesmo dentro da cidade eu só brinquei em um boi. Nesse tempo Parnaíba era desse tamanho, nem calçamento não tinha. Ali na Pedro II tinha um cidadão que tinha um bar, todo azul o bar. Ele

achou por bem botar um boi, aí tinha um companheiro lá que disse que ia cantar pra ele. Uma noite eu fui assistir a um ensaio. Chegando lá, eu me dava com o dono do bar, eu falei pra ele: “Ernesto, como que tá aí?” Ele disse “Rapaz, o boi é o nome do bar: é Todo Azul”. A fantasia do boi era azul e branco, mas o nome do boi era *Todo Azul* mesmo. “Pra não cair tradição o nome do meu bar é o nome do meu boi”. O ensaio... Eu fui lá, peguei o ganzar, balancei o ganzar, quando eu balancei o ganzar, o cara ficou olhando pra mim assim, aí chegou um rapazinho, garoto assim novo que nem você. Nesse tempo os tambor eram pouco, não como hoje não. Era na base da matraca, do ganzar. Era matraca e ganzar. Matraca eram duas taubinha de madeira. Era pra encontrar uma com a outra e dar o som da pancada, da toada. Aí ele pegou um tamborzinho pequeno e...não era tambor como os de hoje, não. Era pequenino. Ele pegou o tambor e o balanço do ganzar ele começou a tocar ali. Eu fui e cantei uma toada. O cara ficou escutando ali e disse assim mesmo: “Rapaz, você é de onde?”. “Eu sou do Maranhão, mas me criei aqui mesmo na cidade e hoje vivo aqui na Parnaíba”. “Não quer brincar mais nós, não?” “Rapaz, eu não sei. Vamos ver se dá certo, o desenrolamento das coisas aí a gente vai ver como que fica”. Aí começamos a ensaiar. “Pode cantar uma toada sua.” Digo: “Não, cante uma toda sua, que eu vou lhe ajudar a responder.” Puxou a toada dele lá, eu cantei. Ele entregou a toada dele, eu fiquei cantando. É, rapaz, vamos brincar. Nesse tempo ninguém dava nem um botão pra ninguém. Quem quisesse se fantasiar. Por isso que o povo tinha gosto. Cada um se arrumava por conta própria. Hoje o dono dá tudo, não dá mesmo a cueca, o resto dá tudo e o cara ainda sacaneia com a gente ainda. Aí eu brinquei com eles, também foi só esse ano, depois não brinquei mais não. Depois desci pra cá pra Ilha, aí eu comecei a brincar. Aqui eu comecei a brincar em 74, que foi o ano de uma enchente grande. No mês de maio nós começamos a ensaiar um boi, comecei a brincar aqui na Ilha.

WESLLEY FONTENELE: Você lembra qual boi que era? Qual o nome do boi?

JOÃO RODRIGUES: Aqui era o boi *Cravo de Rosa.* Esse aí me lembro. Mas só brincava na Parnaíba. Era tudo preparado aqui, tudo montado aqui, mas só brincava na cidade. Aí não tinha essa história de brincar aqui, era brincar na cidade, brincar nos interior, nas festas juninas no interior a gente brincava muito. E assim eu continuei a tradição até quando eu resolvi parar.

WESLLEY FONTENELE: Você resolveu parar por quê?

JOÃO RODRIGUES: Quando o negócio ficou difícil que entrou a televisão e a maconha, aí não deu mais pra gente trabalhar porque o povo aí se domina, não atende mais ninguém. Porque o nome de brincadeira de São João, o nome é brincadeira, mas o trabalho é sério, é coisa séria, uma coisa que tem respeito, que requer respeito e sinceridade no trabalho que a gente faz e o povo obedecia a gente. Hoje não, ninguém respeita mais, e eles começaram a dizer “Não, ninguém ganha nada...” Eu não tinha condição financeira de bancar o boi aí eu resolvi parar. Vou lhe mostrar aqui... Só um instantinho. Parei aqui. Essa era a cultura do passado. Esse aqui é eu, esse aqui é um filho meu que já brincava comigo, esse aqui era um dos donos do boi também, que era um aleijadinho, mas era um apaixonado por brincadeira, brincava com a gente dentro da roda. Essa foto é tirada aqui na Ilha, bem onde ela mora. (apontando para Aline). Isso aqui já tava apagado, aí mandei reformar pra eu não esquecer do passado. Eu mandei ampliar, que era pequena. Rapaz, vou mandar ampliar pra botar no quadro, pra ficar sempre com essa recordação, pra não esquecer e sempre quando as pessoas vem aqui, vem turista aqui, às vezes conversam comigo. Digo “Você não tem nada do tempo que você brincava?” Digo “Tenho”.

WESLLEY FONTENELE: Depois daqui você só voltou a brincar com o *Novo Fazendinha*?

JOÃO RODRIGUES: Não, depois daqui eu não brinquei mais não. Quando voltou [o grupo] eles aqui... ela aqui [aponta para Aline] era moça já, meus netos tudo rapaz, quando eles resolveram resgatar o Novo Fazendinha. Mas eu não entrei logo no início. Foi esse cidadão aqui meu filho (apontando para a foto).

WESLLEY FONTENELE: Ele é o Canário?

JOÃO RODRIGUES: É, eles começaram com ele lá, mas aí eles pediram minha opinião e eu estava lá sempre no meio, eu acabava sempre brincando com eles. Brinquei uns anos no *Fazendinha* até. Sou satisfeito porque junto comigo a gente trouxe uns títulos do *Fazendinha*. Lá junto com ele, Canário, que era o puxador, que era o chefe.

WESLLEY FONTENELE: Esse é aquele grupo que você falou que brincava, o *Novo Ano*?

JOÃO RODRIGUES: É o *Novo Ano*, exatamente. Aqui na Ilha tinha o Novo Ano, brinquei o *Forte Guerreiro* e brinquei. Qual foi o outro, meu Deus?! Teve outro. Desses eu brinquei três ano na Boa Vista. O derradeiro nós já fizemos aqui, já brincamos aqui na Fazendinha mesmo, os outros bois eu brincava é na Boa Vista.

WESLLEY FONTENELE: Estavam me contando uma história de que o Simplício Dias apoiava um boi de um pescador aqui na Ilha. Você já ouviu falar dessa história alguma coisa?

JOÃO RODRIGUES: Não, não.

WESLLEY FONTENELE: O Cafuringa que me falou que era um boi de um pescador que o nome era Pacamão que o Simplício Dias patrocinava. Mas eu estava pesquisando... Esse Pacamão foi um pescador que existiu, mas foi muito depois do Simplício Dias. Foi quase que cem anos depois do Simplício Dias. Eu não sei se ele confundiu.

JOÃO RODRIGUES: Eu acho que essa história não tem muito fundamento, sabe por quê? Porque da história de Simplício Dias eu ouvi muitas coisas, muitas histórias. Até livros ele sempre foi contra essas coisas, ele era muito rancoroso, ele não apoiava esse tipo de coisa não. Tanto que veio a se criar muitas coisas de novidade, de brinquedo, muito depois que ele se foi da terra foi que o povo foi ter liberdade. Na época dele segundo as histórias que tinha nos livros, os historiadores, os que faziam história, que escreviam as coisas, jornais... Falava muito que ele era muito rancoroso nessas partes e ele não dava chance a ninguém. Ele quase naquele tipo dos reis, só os reis é que mandavam. Assim era ele! Ele era o manda chuva da Parnaíba. Não tinha prefeito, nem governador, nem vereador, nem deputado, nem ninguém. Era ele que mandava e acabou-se. Então o povo todo temia ele, era debaixo das ordens dele. Então eu acho que essa história não tem muito fundamento não. Ele confundiu alguma coisa. Ele confundiu alguma coisa a respeito dessa parte aí. Eu não tenho esse conhecimento não e nem nunca ouvi história nenhuma que chegasse nesse caminho.

WESLLEY FONTENELE: Deve ter confundido (risos). E o boi do Dioclécio você...

JOÃO RODRIGUES: Alcancei, alcancei. Alcancei e conheci o homem brincando. Conheci. Ele era um sargento aposentado da polícia. Conheci demais. Era um homão e bonita a brincadeira dele... O boi dele era respeitado porque era um cara da polícia e todo mundo tinha aquele respeito. Todo mundo. Eu alcancei uns cinco anos dele brincando aqui na Parnaíba. Agora isso era dentro da Parnaíba mesmo. Dioclécio era dentro da Parnaíba. Era um boi muito conhecido do bairro São José. Eu acho que o Dioclécio encerrou a carreira dele em 1958, 1959. O boi dele eu comprei dele para ir para o Maranhão brincar. O boi dele quem comprou foi eu.

WESLLEY FONTENELE: O que você lembra da brincadeira dele?

JOÃO RODRIGUES: Rapaz, a brincadeira dele... A gente tem muitas recordações... A gente era muito menino nessa época e não decorava muita coisa. Achava bonito. Acompanhava porque eu achava bonito. Mas toda vez que ele saía eu saía atrás pra acompanhar a brincadeira, mas naquela época era muito perigoso o boi. Muito perigoso porque naquela época se brincava não como hoje. Era assim: chamava um boi e chamava outro para brincar os dois bois num terreiro. Isso aí dava uma briga monstra, uma confusão e o povo era revoltado, cada qual queria ser o maior e tal. Existia disputa dos amos de repente, cantando repente uns pros outros, que hoje não existe mais.

WESLLEY FONTENELE: Por que era perigoso?

JOÃO RODRIGUES: Porque ninguém queria perder para ninguém. Vamos supor: você era o amo e eu era outro, nós ia para roda cantar, o batalhão ia responder a toada. A gente tinha que cantar uma hora determinada. Vamos cantar quinze minutos dentro da minha toada. Você tinha que cantar dentro da minha toada. Se você não cantasse dentro da melodia da minha toada, pegasse a melodia da minha toada você já estava perdido. Gerava uma confusão. Na hora que alguém perdia, o amo tocava apito, tocava tambor, aí começa uma confusão. Quando terminava, por exemplo, quinze minuto na minha toada aí eu tinha que cantar na sua toada. Sem eu conhecer sua toada eu tinha que pegar, cantar certinho sem errar. Se errasse, você já estava tocando apito em mim e eu já estava perdido. Gerava outra confusão. Então, era muito perigoso... Hoje tá bom!

WESLLEY FONTENELE: Hoje tem a competição, mas não tem...

JOÃO RODRIGUES: Não tem disputa de amo, cantar de frente a frente porque hoje a disputa é pra saber quem canta melhor. Tem o jurado para julgar os cantores, pra julgar a toada, julgar a fantasia, a harmonia, todo tipo de coisa. Naquela época era na base da pancada.

WESLLEY FONTENELE: Você lembra da época em que os bois iam à delegacia para pedir autorização?

JOÃO RODRIGUES: Eu só brincava licenciado. Tinha que ir à polícia. Tinha que ir à delegacia tirar a licença. A gente ia à delegacia tirar uma licença com o tempo determinado. Por exemplo, ali na licença tava marcado 23 de junho a 28 e você não podia passar. Se você não tivesse essa licença você ia pagar uma licença maior, mais cara para poder fazer a festa do bumba-meu-boi.

WESLLEY FONTENELE: Tinha que pagar essa licença?

JOÃO RODRIGUES: Tinha que pagar. Era pago, era pago. Eles já davam o desconto da licença da festa. Como licenciado tinha o direito de fazer a festa. Naquela época era barato, mas tornava caro porque o dinheiro ficava muito imprensado. Não tinha real como hoje. Era na base do mil-réis, depois passou para o cruzeiro. Então se você não tivesse a licença do boi para sair no dia 23 você tinha que ir lá... Se você ia começar a ensaiar amanhã, hoje você tinha que estar com a licença do seu boi. Qualquer ocorrência que tivesse, você tinha o direito de acionar a polícia para ir resolver, por isso que era licenciado.

WESLLEY FONTENELE: Tinha muita briga?

JOÃO RODRIGUES: Tinha. Quando existia alguma coisa assim, a polícia tomava conta. Eu, por exemplo, uma vez fui agredido na Parnaíba, em um bairrozinho da Parnaíba, numa cidade sem Deus. Eu fui agredido por uns vagabundos, eles invadiram a brincadeira, mas eu tinha a licença. Eu reuni a negada ali e disse “pode baixar o pau nesse cretino aí, pode deixar que eu como o angu”. Aquele tipo de povo que são provocantes e os bichos estão tudo cheio da malvada, começaram com palavrões, querendo invadir a brincadeira, vindo para atrapalhar. A gente mandava na brincadeira, a gente tinha aqueles homens de branco, os sargentos e os seguranças. Eles foram falar e os caras acharam ruim. “Rapaz, bate o pau neles aí”. Isso aí deu uma confusão monstra. A polícia chegou lá. Eram dois bois, o meu e o

de um cidadão aqui da Ilha. A polícia chegou lá e disse: “Não corre ninguém, não sai ninguém, tá todo mundo detido aqui. Não sai ninguém, que eu vou levar todo mundo para a delegacia”. O sargento chegou para mim e disse: “Quem é o responsável? Quem é o dono desse boi?”. Eu disse: “Sou eu, sargento, sou eu”. “Pois você junte o povo, vai todo mundo para a delegacia agora. O camburão está aí para colocar todo mundo para dentro”. Eu disse “Sargento, dê licença”. Eu meti a mão no bolso e disse “Por favor, por bondade me olhe isso aqui primeiro”. Ele pegou aqui, abriu aqui, olhou para mim e disse “É, rapaz, você é autorizado para brincar. Vou tomar as providências, se houver alguma coisa, você fez certo, mas de qualquer maneira eu quero que você apareça lá para o delegado”. “Se for para ser preso, eu vou mandar meu batalhão todo embora e quem responde sou eu”. Ele disse: “Não, não vou prender nem você, nem ninguém seu. Só quero que você vá lá. Você se compromete a ir lá?” Eu disse: “Me comprometo, me comprometo”. “Então, você está despachado”. “E os caras que invadiram?” Eu contei a história para ele, eles foram lá e prenderam os quatro caras sem vergonha que vieram invadir e levaram no camburão. Cheguei delegacia aqui na Guarita nessa época, na Silva Mesquita. Aí eu fui e me apresentei. Por sorte minha quando eu cheguei lá tinha um soldado na porta. Eu digo: “Rapaz, quem é o delegado de plantão?” Ele disse: “É seu Domingo Fogoió”. Aí: “Cadê ele? “Está dormindo.” “Por favor, chame ele que eu quero falar com ele”. Ele disse: “Rapaz, não vou chamar não que o homem é muito zangado”. Eu digo: “Pode chamar o homem, rapaz”. Ele disse: “Não”. “Pois dê licença então que eu acho ele”. Ele disse: “Não, não chame ele. Deixe que eu chamo ele aqui devagarzinho que ele é muito zangado, ele é muito abusado”. O cara bateu assim na porta “toc, toc, toc”. Ele levantou as pernas de um estorno: “Pois venha, rapaz!!!”. Ele disse: “Não, é só um rapaz. O senhor mandou a ronda pegar, prender lá na Cidade Sem Deus. O rapaz está aqui”. Ele passou a mão na cara e disse assim: “Que está fazendo aqui, rapaz?” Eu digo: “Você não mandou me prender? A brincadeira é minha, o boi é meu, mas quem arrumou a confusão foi os vadio, eu mandei baixar o pau. Vocês chegaram lá, me deu ordem de prisão, eu apresentei a licença, aí ele me dispensou, não trouxe ninguém meu preso, mas pediu pra mim comparecesse aqui”. Ele disse: “Cadê os vagabundo?”. “Mandei eles lá no camburão”. Nós tava na conversa quando chegaram com eles. Ele disse: “Não, dá uma gravata pra cada um aí, amanhã a gente conversa com eles”. “Vai te embora, se eu precisar de ti eu mando te chamar”. Disse: “Eu não sabia que era assim não”.

Aí: “Vai se embora, você não tem nada a ver. Tá despachado. Se precisar eu mando chamar”.

WESLLEY FONTENELE: Por que pararam de pedir autorização?

JOÃO RODRIGUES: Porque não existe a lei. Foi criado por eles aí. O boi de São João ele é liberto, ele tem aval, ele tem liberdade pra brincar. A gente por segurança se quiser fazer ainda pode fazer. Por exemplo, Fazendinha vai sair esse ano, o presidente se quiser ter mais segurança e ter a presença da polícia em qualquer canto que ele precisar ele pode ir lá e pedir que eles dão. Mas não é mais obrigação de se pagar. É até bom mesmo hoje. E principalmente hoje na época em que nós tamos agora é que eu acho que a gente precisa mesmo. Aí só tira licença no dia da festa do boi...

WESLLEY FONTENELE: Para o Quadrilhódromo não precisa?

JOÃO RODRIGUES: Não, não.

JOÃO RODRIGUES: Só pra festa. Tem que ter a licença. Se não tiver não faz.

Tem que pagar.

ALINE: Cada policial que vai tem pagar 150 reais. Só quando é no final, no dia da morte do boi... Vão três, quatro policiais. Quando a gente vai encerrar a brincadeira do boi, a gente faz a morte do boi à tarde, à noite a gente faz a festa pra todo mundo, que é os brincante e quem quer participar da festa, só que é pago um ingresso. A gente tem que pedir alvará da polícia. A polícia vai umas duas, três vezes durante a noite, às vezes eles ficam lá. Tem que pagar cem reais, cento e cinquenta pra cada um.

WESLLEY FONTENELE: Que mudanças você vê no boi de hoje em comparação a quando você começou?

JOÃO RODRIGUES: Era mais simples. Era assim: se o fardamento era azul e branco, então, por exemplo, a calça azul, a camisa era branca. Se a camisa era branca, a calça era azul. Se a calça era vermelha, a camisa era branca. Hoje não, hoje tá destacado. É colorido... Muitas cores e tudo vai depender do bolso do dono do boi. Um brincante não entra com nada, não entra com um botão. Só vai mesmo a

pessoa dele e só que ainda não inventaram foi pedir o sapato. Mas eles tão pra pedir. Então a mudança é muito grande e hoje como eu lhe disse a grande mudança é porque hoje a gente já não brinca mais particular como se brincava de primeiro. Um boi saía no dia 23 de junho, ele brincava até o final do mês e se fosse prolongado a morte do boi, não faltava contrato, não faltava quem chamasse pra cantar. E era a noite toda. Hoje só se brinca por lá na hora marcada. Conta a hora. Uma hora duzentos contos, aí você não quer gastar quatrocentos, vai só uma hora mesmo por duzentos. Se você quer só meia hora paga cem e de primeiro era a noite todinha. Quanto é? É cem reais. Então, é a noite todinha.

WESLLEY FONTENELE: Era a noite todinha?

JOÃO RODRIGUES: Era a noite todinha e começava sete horas da noite. Começa sete horas da noite e saía cinco da manhã. Só numa casa, a noite todinha cantava. Só que a gente tinha muita coisa pra apresentar, pra fazer porque a gente fazia papel de morte de boi, tinha umas outras coisas e hoje a gente já não trabalha mais em cima disso aí.

ALINE: [Para João Rodrigues] Você pode falar como era a noite toda, desde a hora que vocês se apresentavam...

JOÃO RODRIGUES: Bom, aí era o seguinte: eu era contratado como fui muitas vezes pra brincar a noite toda na casa do cidadão. Eu chegava lá sete horas da noite ou então ele dizia, rapaz, só pode chegar oito hora. Então, oito horas da noite o batalhão começava a brincar, brincava, aí fazia uma festa, quando dava uma hora da manhã eu dava um intervalo que era pra descansar os brincante. A gente tomava uma merendazinha, comia alguma coisa, mas por conta da gente. O dono da brincadeira não dava nada não. O chefe lá, o contrato, não dava nada. Era só o dinheiro seco. O que dava era cachaça.

WESLLEY FONTENELE: Cachaça? (risos)

JOÃO RODRIGUES: É, porque você tinha que fazer o contrato por tanto e tanto litros de cachaça pra realmente os brincante poderem aguentar porque se não eles não aguentava a noite.

WESLLEY FONTENELE: Brincavam bebendo? (risos)

JOÃO RODRIGUES: É.

WESLLEY FONTENELE: Ainda hoje vocês brincam bebendo?

JOÃO RODRIGUES: É, ainda hoje. Essa bebida continua hoje ainda. Isso aí não caiu de tradição não. Essa tradição foi que não caiu, viu? Da bebida. Continua. Até nos ensaio, se não levar um litro de cachaça pra eles beber não ensaio. Não é pra embriagar, é só pros bichos ficar alerta, ficar quente. Eu brincava, aí dava uma pausa ali de uma meia hora, uma hora, conforme fosse. Se eu passasse dali, o dono já tava dizendo: “Rapá, rumbora começar, rumbora”. O cara botava um botequim pra puxar o dinheiro e não sair do bolso dele. O botequim rolava a noite toda todinha e o povo ficava como numa festa. O boi tá brincando e povão tá aí e os cabra bebendo como se fosse numa festa hoje bebendo cerveja. E eles era na cachaça, [cachaça] Serrana no botequim. Quando dava cinco horas da manhã começa a cantar a despedida, tirava, encerrava e ia pra lá buscar o dinheiro e ninguém mexia no bolso dele não, [o contratante] ia buscar é da Serrana que ele tinha vendido, da comida, do chá de burro.

WESLLEY FONTENELE: Pagava uma merreca e ele ganhava pra caramba...

JOÃO RODRIGUES: Ele ganhava dobrado, ganhava dobrado, ganhava dobrado. Ali era um meio de vida pra ele. Por isso que eu digo que a mudança foi grande. Por um lado foi ruim, por outro foi bom. Mas foi bom, mas foi ruim por isso... Porque tirou essa vantagem do contratante e do brincante, do dono do boi que brinca pouco. Porque vamo supor, hoje o Fazendinha, o Novo Fazendinha hoje, como os outros bois também que tem aí... Perde um contrato bom por falta de um transporte porque é pra longe e longe ninguém vai caminhando. Eu brincava, eu brinquei no interior do Maranhão, quando eu brinquei lá na minha terra eu saía da minha casa 9 da noite com duas canoas grande cheia de brincante pra brincar no outro dia em outro lugar diferente. Remando em barca, remando em canoa, saía da minha casa, do meu porto da minha casa com meus brincante e chegava duas hora da tarde lá onde eu ia brincar. Mas lá eu ia contratado. De canoa, de jangada. Tinha um rio que se chamava Rio Magu. Quando o povo via a zoada do tambor, porque ia animado, nós levava cachaça e eles iam bebendo pra ir esquentando também. Eles iam batendo tambor, aquela festa toda dentro da barca. Quando o povo via a zoada do tambor, tava assim de gente na beira do rio, num porto desse, tava doze na beira do rio. Aí o

cabra chamava: “Rumbora pra lá que lá tem rango, a gente arruma alguma coisa pra comer, aí bota as canoa pra lá”. Chegava lá, o povão nos recebia, fazia uma meia lua e o cabra já tinha um feijão cozinhado, um peixe assado, a gente comia, tocava umas duas toada pra eles, embarcava de novo e ia embora pra frente pra onde era o contrato. Duas horas da tarde chegava no local em que a gente ia brincar. Quando chegava lá, a gente saltava, tomava banho, ia comer, pra a noite brincar. Brincava a noite todinha e saía de manhã de lá de novo na tauba pra cá. Hoje quem quer fazer isso? Vai não, acabou. Vai não!

WESLLEY FONTENELE: Tinha muito tempo na apresentação para fazer muita coisa, não é?

JOÃO RODRIGUES: É, muito tempo. O povo brincava porque tinha gosto. Eu dizia pra eles: “Rapaz, eu brinquei boi no Maranhão, tinha boi e toada à noite, saindo cinco da manhã”. E muitas vezes saí de terreiro quando era contrário com outro boi oito horas da manhã cantando. Ficava a vala no chão que dava bem aqui, o cabra já tava com as calça arregaçada pra não entrar areia. E era na areia. Hoje você brinca ensapatadim numa quadra daquela ali e ainda bota banca ainda.

WESLLEY FONTENELE: Hoje em dia os grupos apresentam um tema novo todo ano. O que você acha disso?

JOÃO RODRIGUES: É bom. Agora dependendo também do apresentador, porque deixa eu passar uma coisa pra você que aconteceu ano passado. Tem um cidadão, eu admiro ele, é um menino que eu praticamente vi nascer. Ele não é um homem de boi digamos assim, ele não é um homem de boi não, ele é um grande animador. Ele brinca animado, ele gosta daquilo ali, ele faz porque gosta, com grande animação, naquele auge, naquela coisa. Ele montou um tema aí... O tema dele era o Roberto Carlos. Agora veja bem, pro cabra apresentar um tema, ele tem que trabalhar e apresentar em cima daquele tema que ele vai apresentar. Aí o que é que ele fez? Pegou a música, aquela Jesus Cristo, você conhece, né?

WESLLEY FONTENELE: Eu sei.

JOÃO RODRIGUES: Quando chegou na hora que ele foi cantar, fui observar porque eu tenho muitos anos de brincadeira e sei o que é brincadeira, porque quem compõe minhas toadas pra cantar sou eu mesmo. Não canto toada de ninguém. E canto

toada de um amigo se ainda tenho liberdade. Eu canto toada minha, feita por mim. Então, eu sei onde tá certo, onde tá errado. Aí eu fui observar. Quando ele levantou a toada, ele iniciou lá o tema que era Roberto Carlos, aí tinha um cara mais alto que você, mais forte um pouco, vestido de branco, é o Roberto Carlos. Eu fui procurar onde é que tava o começo daquele negócio ali, onde que tava a entrada daquele tema ali, que ele tava apresentando ali. Cantou, escamuçou, puxou a toada. Eu disse brincando pra um brincante dele bem aqui na minha porta: “Rapaz, vocês se perderam. Se vocês perderem pro Fazendinha é por causa daquele tema que vocês fizeram lá, que o homem de vocês cantou”. Cantou um tema em três melodias. Aquilo ali confundiu os jurados. Ele terminou “Jesus Cristo, Jesus Cristo, eu estou aqui”, já era diferente do que ele tinha começado.

WESLLEY FONTENELE: A toada era só a música do Roberto Carlos ou ele cantava outras coisas?

JOÃO RODRIGUES: Ele cantou muita coisa que eu não entendi nada, não achei nem pé, nem começo, nem fim. Ele fez uma enrolada lá e cantou três melodias numa toada só e terminou em “Jesus Cristo”, do Roberto Carlos mesmo. Ali foi que acabou com ele. Quando ele foi findar a toada, eu digo: “Morreu! Já foi”. Lá em casa eu disse: “Olha, não tem nem rumo um negócio desse aí. Como é que esse rapaz tocou uma toada dessa, um tema desse aí”. Porque se ele queria apresentar Roberto Carlos e o tema era aquele, ele tinha que apresentar logo a sua toada legítima e do Roberto Carlos. Fizesse alguma mudança em palavras diferentes, mas dentro do tema da toada. Ele não sabia qual era a finalidade da toada, qual era a toada que tava representando Roberto Carlos ali, o tema. Não dá.

WESLLEY FONTENELE: Foi o *Rei da Boiada*, foi?

JOÃO RODRIGUES: Foi o *Flor do Lírio*. Não, o *Rei da Boiada* só apresenta Caranguejo...

WESLLEY FONTENELE: Caranguejo?

JOÃO RODRIGUES: É, todos os anos ele só canta no manguezal. Tá com não sei quantos anos que o Batista canta e a toada é a mesma. É a mesma toada.

WESLLEY FONTENELE: Tem gente que critica quem muda de tema todo ano? Você gosta?

JOÃO RODRIGUES: É o seguinte: se você sabe trabalhar em cima daquilo ali, é bonito. Mas leve um tema que você saiba explicar, que deixe na memória do povo, fazer bem explicado pra deixar na memória do povo. Agora fazer uma coisa pra ir lá pra Araioses, ir lá pras Canárias e descer pra Pedra do Sal, lá em Luiz Corrêa, aí não condição. Mas ele é um rapaz que... Não tiro os mérito dele. Ele é um excelente animador. Mas ele tem o defeito que ele quer mostrar aquilo que ele não tem competência de mostrar e fazer. Eu vou compor uma música pra mim cantar, eu não canto ela só uma vez, ela vem e sempre só puxo a minha toada quando eu já trago ela com a melodia. Mas mesmo assim eu não confio só uma vez, eu canto, eu fico três dias batendo nela, duas madrugadas quando eu acordo assim tá no silêncio, que é a hora melhor de se fazer uma toada é no silêncio da madrugada. Agora uma toada pra mim, que sempre cantei, sempre compus minhas música d'eu cantar... A música que não me sai da memória, que você não perde a melodia dela, é se você faz ela na beira do rio, aí é difícil esquecer.

WESLLEY FONTENELE: Você gosta de compor na beira do rio?

JOÃO RODRIGUES: Hoje não, mas quando eu brincava efetivo, eu sempre escolhia fazer uma toada, duas quando eu saía pra tomar banho seis hora da tarde ou meio dia. Lá eu gostava de fazer uma música.

WESLLEY FONTENELE: E que tema você já criou?

JOÃO RODRIGUES: Aqui nós nunca brincamo com tema, o *Fazendinha* faz um tema aí e tem dado certo. Mas eu mesmo quando brinquei não criei tema não, o tema eram minhas toada mesmo e eu cantando na frente e vamo simbora.

WESLLEY FONTENELE: O do ano passado era alguma coisa sobre moça bonita, não era?

ALINE: Eu não tô lembrada, mas a gente sempre pega a origem do bumba-meu-boi. A gente nunca foge pra tema. Esses negócio de Ayrton Senna... A gente procura não ir pra esse lado aí não. A gente sempre vai pro lado da brincadeira, da origem do bumba-meu-boi. A gente pega umas coisa nova agora e tenta resgatar o início da

história. Porque isso aí foge muito da brincadeira. Se a gente for fazer isso aí a gente vai sair totalmente do que a gente vai apresentar do boi e a gente quer mostrar a brincadeira do boi. Aí a gente sempre procura um tema bem em cima o que a gente quer mostrar.

JOÃO RODRIGUES: Esses dias eu conversei com o Arlindo. Então vamo fazer uma coisa que a gente saiba fazer, conheça a origem e saiba rematar aqui e ali. Iniciar e terminar aqui e ali em cima do trabalho que a gente tá pensando em fazer. Por isso que eu nunca criei tema. Se eu queria cantar alguma coisa da Ilha Grande, eu fazia a toada e botava dentro da toada mesmo. Eu fiz uma toada assim: “Meu boi/todo mundo se alegrou/deu um choque na terra/que as coluna não firmou/travessei pra Ilha/dei um choque nos cantor/nos carnaubais/os pássaro não ugiou/vem ver, morena/vem ver, morena/pra levar notícia/que a nossa beleza chegou”. Eu queria falar do carnaubal, eu botei na toada “os carnaubais, os pássaro não ugiou”. Trabalhar em cima daquilo que a gente sabe fazer pra fazer bem feito e o povo achar origem e ver que aquilo ali tem rumo

WESLLEY FONTENELE: O que você pensa quando alguns grupos não apresentam a história da morte do boi, da Catirina, do Pai Francisco?

JOÃO RODRIGUES: É, aí é que a gente passava hora cantando, quando o boi brinquei. A gente apresentava o papel da morte do boi, tirar a língua do boi, depois chamar todo mundo, chamar vaqueiro, chamar doutor. Naquele tempo tinha doutor, tudo isso tinha. Eu brincava naquele tempo o seguinte. Vamo matar o boi, eu e Leandro cantava a toada da morte do boi, aí tinha a toada do Pai Francisco. Pai Francisco atira no boi. Na hora certa tem o apito dele de atirar no boi. Aí vai cantar a toada dos vaqueiro pra ir campear o boi, aí chega no pasto achando o boi morto e tal. Então, naquilo ali passava o tempo. Depois daquilo ali... Agora o que é que faz pra levantar o boi? É só chamar doutor! Tinha toada pra chamar doutor. Chamava doutor primeiro, doutor segundo, vem doutor Cachaça, vinha doutor Dono de Música. O último era o doutor da medicina. “Todo doutor/vem receber dinheiro/não sou eu que estou pagando/é o banco brasileiro” Iniciava a toada. Hoje é diferente, não tem mais. Então fica assim meio esquisito. Quer dizer, pra mim fica faltando alguma coisa que é aquilo ali que a gente não pode apresentar até porque é uma apresentação que tem o tempo limitado. Se passar dali a gente já perde ponto. E aí

o cara tem que fazer tudo apressado. Tem que sair deixando cinco minutinho que é pra poder ir afastando o povo pra sair lá pra fora. Se no fim desses cinco minuto tiver ao menos um brincante dentro, o batalhão perde ponto.

ALINE: A gente faz a morte do boi. O nosso faz 25 minutos, mas nós faz a morte do boi.

JOÃO RODRIGUES: Faz, mas não faz completo, como era antigamente, mas ainda são bem feitas, que dá pra conhecer, dá pra entender. Completa era muito longa, por isso se brincava uma noite toda.

WESLLEY FONTENELE: Antigamente não tinha mulheres, né?

JOÃO RODRIGUES: Não. Era até ignorado. Nosso povo ninguém queria saber de... Quem primeiro brincou com mulher aquilo dentro da Ilha fui eu! Fui eu que iniciei aqui dentro com mulher.

WESLLEY FONTENELE: Em qual boi?

JOÃO RODRIGUES: Foi no ano que eu brinquei o *Forte Guerreiro*. Eu arrumei seis mocinha do tipo dessa menina aí, minha neta [aponta para Aline]. Não como índia, né? Botei como rainha. Mandei fazer uma faixa de papel muito bonita. Tudo era assim, umas coroazinha, umas rainha e a faixa aqui. Aí brinquei. Daí pra cá a negada começaram a abrir os olho e começaram a mudar. O boi que sempre brincou mais de 30 ano pra cá, que sempre brincou mulher foi o *Rei da Boiada*. Sempre brincou mulher.

WESLLEY FONTENELE: Esse *Forte Guerreiro* era em que ano? Você lembra?

JOÃO RODRIGUES: Era... Não me lembro não. Eu sou esquecido das era assim em que eu brinco.

WESLLEY FONTENELE: Era antes desse daqui [referindo-se à foto]?

JOÃO RODRIGUES: Foi antes.

WESLLEY FONTENELE: Então deve ter sido anos 1970, não é?

ALINE: É, esse daí é 1980.

JOÃO RODRIGUES: Foi 1980, peraí que eu sei já, já.

ALINE: Você brincava na [localidade] Boa Vista antes dele.

JOÃO RODRIGUES: Era. Esse aqui não [*Forte Guerreiro*], esse aqui era aqui.

ALINE: *Forte Guerreiro*...

JOÃO RODRIGUES: *Forte Guerreiro* foi em 1980!

WESLLEY FONTENELE: Por que não era legal as mulheres participarem do boi?

JOÃO RODRIGUES: Não, é porque elas mesmo se achavam assim com cerimônia, achavam que ficava feio pra elas. Hoje não, elas já tão é querendo. Tem mais mulher do que homem. E se tornou mais bonito. Foi modernizado o seguinte: hoje os menino aí são muito criativo. Eles que inventaram de colocar um grupo de índia, um grupo de caboclinha, viu? Pra ficar no centro, que aquilo ali ajuda muito, anima muito. Eu digo sempre o seguinte: "Rapaz, sempre quem dá o título pro *Fazendinha* e pra alguns grupo daí é aquelas índia porque as mulher brinca bonito". Mas eles não ganham ponto, não. De qualquer maneira é ali que dá a influência do grupo porque ali enche a vista do povo, enche a vista da plateia com aquilo ali, porque elas brinca bonito, o preparo é bonito, é bem feito, então aquilo ali é que dá o título do *Novo Fazendinha*. É aquele grupo ali [das índias]... Aquele grupo ali pra mim é o mais importante que tem. Eu não admiro os outro não, nem o cantador, eu admiro as índia.

WESLLEY FONTENELE: Quando você brincava lá no Maranhão, quando você brincava mais jovem, as companheiras dos brincantes elas o acompanhavam?

JOÃO RODRIGUES: Algumas acompanhavam. A minha nunca acompanhou, ela não gostava muito não. A minha apoiava e tudo, mas ela não ia muito assim à brincadeira. Ela me assistia assim... Só me acompanhava se eu brincava num local aí ela ia assistir, mas pra fora ela não saía não. Ela sempre me apoiou porque era tradição minha mesmo que eu dizia sempre pra ela: "Olha, eu só deixo de brincar boi quando eu não puder mais. Enquanto puder e tiver condição eu brinco". Depois a gente vai ficando velho, cansado, mas mesmo assim eu não largo o vício não. Todos os ano eu tô lá no meio da negrada lá. Elas achavam muito bonito, não queriam era participar. Mas gostavam, achavam bonito porque cada uma queria ter um

namorado brincador de boi. O cabra que nunca namorou era só brincar boi que arrumava namorada. Aquele ali [apontando para um dos meninos presente na sala] nunca namorou, mas no ano que brincou arrumou duas, despachou e ficou só com uma, que não aguentou a outra. A outra queria bater nele e aí ele abriu mão. Ficou só com uma.

WESLLEY FONTENELE: Tem gente que critica a presença de mulher no boi...

JOÃO RODRIGUES: Cada um tem um modo de pensar, mas ali é uma diversão. Enquanto aquela garota tá brincando ali ela não tá pensando em fazer besteira e coisa ruim. Não tá pensando em se drogar e fumar alguma coisa acolá, de ir pra um bar e beber uma cachaça. Ela tá entretida ali, ela tá se empolgando com aquilo ali. Então, eu acho que a cultura... a nossa cultura do bumba-meu-boi ajuda muito na vida, no dia-a-dia de cada ser humano, de cada pessoa que brinca. Enquanto você tá com um grupo daquele ali de cento e tantas pessoas que tão localizada, que tão com o pensamento naquilo ali, ele tá esquecido da coisa ruim lá fora. Então, aquilo ali traz muita coisa boa pra eles e se o povo, os empresário da Parnaíba, os poderoso tivesse consciência da coisa, dos fato, era uma coisa que eles faziam, era com prazer, com gosto era de ajudar uns grupos desses, uma quadrilha, um carnaval, o bumba-meu-boi...

WESLLEY FONTENELE: Quadrilha até tem mais apoio que o Bumba-meu-boi, não é?

JOÃO RODRIGUES: É, a quadrilha tem mais porque é sempre uns cara rico que tem, que faz as quadrilha. Bumba-meu-boi, um grupo de capoeira, aquilo ali tudo é uma coisa que tira a pessoa do mal caminho. E pode servir pra vida dele mais tarde. Você sabe disso, você conhece essa história se você já assistiu, eu tenho certeza disso, eu já li a sua inteligência, você é um cara inteligente. Então se cada empresário pensasse nisso, pra aperfeiçoar... Porque você vê aí fora esses boi de Parintins... É coisa de primeira qualidade! Por quê? Porque lá tem quem ajude, os empresário, todo empresário daquele dá uma quantia pra fazer aquele trabalho. Você vê esses carnaval do Rio de Janeiro, São Paulo, de cidade grande... Recife... Todo mundo ajuda! É uma ajuda do governo. E aqui a coisa é tão precária e tão ambiciosa pro lado deles... Se o prêmio é 20 mil, então pague 20 mil. Aqui eles dizem assim: “O prêmio é 25 mil pro primeiro lugar. Quando é na hora de receber,

com 6 meses depois, ou com 10 meses como eles pagaram aqui, desconta 5 mil reais, aí dá 15". O cabra que gastou 30... O *Novo Fazendinha* gastou foi 31 mil pra se preparar daquele jeito e aí recebe um prêmio de 15 mil. O prêmio é 20 mil, aí desconta 5. Desconta por quê? Por que descontou? Tamo levando a alegria do povo para o povo. E os turista, as pessoa que vem de fora, pra levar aquela impressão boa e bonita da nossa cidade. Mas os empresário nosso, parnaibano, rico, não querem saber disso não.

WESLLEY FONTENELE: Você falou de Parintins... Você acompanha o boi de Parintins?

JOÃO RODRIGUES: Acompanho assim, só por televisão. Teve uma época aí em que eu comprei de um cabra um DVD porque aquilo é bonito demais, é muito bonito, então dá prazer de se brincar. Um boi daquele é 300, 400 componente e cada qual sai mais alinhado. É um negócio muito bonito. E aqui nós sai daquele jeito com a corda no pescoço. Quando termina uma brincadeira daquela a gente fica devendo no comércio.

WESLLEY FONTENELE: Você tinha vontade de fazer uma coisa grande como Parintins?

JOÃO RODRIGUES: Eu tinha muita vontade. Hoje que estou na idade que estou, já cansado, mas mesmo assim, mesmo que eu não tivesse dentro pra fazer o trabalho bem feito, mas eu tava dentro pra incentivar. E digo sempre: se eu fosse um cidadão de uma condição financeira grande, boa, eu bancava, não queria saber se eu gastei não. Era um prazer que eu tinha de gastar ali dentro, embora eu não resgatasse nada dali mais, eu tinha o prazer de fazer aquilo ali. Infelizmente, eu não posso. Condição financeira é pouca. Como eu disse, eu deixei isso aqui porque eu não pude mais manter. Não tinha mais como manter, nem tinha quem me ajudasse.

WESLLEY FONTENELE: Você falou do carnaval do Rio... Você também vê?

JOÃO RODRIGUES: Eu vejo, assisto na televisão nos dia dos desfile. Não perco não, eu assisto direto. Pra mim é um dos melhores. Pode não ser, mas pra mim é porque o Rio de Janeiro nasceu pro folclore. Brasília, São Paulo, não sei o que... Não, pra mim é o Rio de Janeiro! Saiu do Rio de Janeiro pra mim é Recife! É outro carnaval bom. Então eu assisto. A gente leva o melhor da gente para o povo

parnaibano. Faço uma lista desse trabalho do *Novo Fazendinha,* nós vamo ter tantos componente, então nós estamos dependendo disso aqui, nós estamos precisando de tantos mil reais pra nós fazer isso aqui, tamo aqui no comércio, nos empresário de Parnaíba pedindo uma ajuda. A resposta é "não". Não, a empresa tá em dificuldade, não pode ajudar. E aí vai passando e ninguém ajuda nada. Então foi formado, acho que você tá sabendo disso, a Liga dos Bois Parnaibanos, uma associação dos bois de Parnaíba. Pra que foi formada essa liga? Porque eu entendo o seguinte, se foi formada essa liga é pra nós ter fundo de recurso, ter alguém que nos ajuda, mas infelizmente ninguém tem essa ajuda. Agora, por exemplo, tá essa polêmica aí, já foram lá [à Superintendência de Cultura de Parnaíba] pra reunião reivindicar pelo menos 10 mil reais pra cada grupo, pra iniciar, porque não tem dinheiro, ninguém tem dinheiro. O grupo do Fazendinha é o seguinte, brinca com a cara e a coragem, entra com a cara e a coragem. Não tem dinheiro. Não tem nenhum dos donos que seja empregado, assalariado do *Novo Fazendinha*. Os meninos são corajoso. Até disse pra eles: "Rapaz, tá na hora de abandonar". No ano passado falaram em deixar e disseram lá pra eles: "Não, o *Fazendinha* não pode deixar de brincar!" "Não pode deixar? Mas, vocês não ajudam, meu amigo!" Então ajude, vamo ajudar, pra que esse grupo não caia, pra que esse grupo cada vez apresente uma coisa melhor pra vocês.

WESLLEY FONTENELE: Os bois do Maranhão viajam bastante... Vão para fora do país...

JOÃO RODRIGUES: Viaja! Porque tem recurso, tem ajuda. Eu tenho um pessoal no Maranhão, dentro de São Luís mesmo da minha família e às vezes quando a gente brincava eles dizia quando eles viam minha brincadeira aqui: É, rapaz, se tu chegasse no Maranhão tu ia gostar de brincar, lá vale a pena, lá você recebe muita ajuda do povo grande de São Luís, povo tem gosto, muito gosto pra brincadeira". Eu digo: "É, rapaz, mas infelizmente aqui a vontade é a nossa, nós só temo a vontade, mas não temo a condição". Por isso que nós não faz aqui uma coisa mais bonito porque nós não temo condição de fazer. Acabei de lhe dizer que o *Fazendinha* não tem um emprego dos donos pra dizer esse aqui é assalariado. E se tiver um assalariado ele não bota o salário dele [no grupo] porque ele não vai comer. Se ele for gastar, ele vai passar fome.

WESLLEY FONTENELE: No Maranhão você tinha algum outro trabalho além do boi?

JOÃO RODRIGUES: Não, eu vivia só da minha lavoura. Eu já fazia uma coisa bem acolá já prevendo eu brincar, segurança pra quando chegasse no tempo eu ter aquele dinheiro pra mandar preparar as coisas. Mas era bom, a gente trabalhava, tinha onde criar, eu tinha galinha, tinha minhas criação, aí vendia um boi e mandava preparar.

WESLLEY FONTENELE: O que você fez com o boi do Dioclécio?

JOÃO RODRIGUES: Esse eu comprei dele aqui, brinquei três anos com ele lá e vendi. Quando eu vim me embora de lá [do Maranhão], eu vendi. Eu parei lá, que eu brincava com um cidadão, nós dois brincava de sócio, o nome da brincadeira era nós dois. Aí quando ele morreu eu disse: “É, agora eu vou encerrar também”.

WESLLEY FONTENELE: Acho que era o que eu queria saber... Nossa! Uma hora e meia.

JOÃO RODRIGUES: Me sinto satisfeito e honrado pela sua presença.

WESLLEY FONTENELE: Eu que me sinto por ter me recebido.

JOÃO RODRIGUES: Pra mim é um prazer porque na trajetória da minha existência eu hoje tô caminhando pra 83 anos, mas me sinto feliz. Taí minha neta [Aline] que é dona do grupo, quando eu tô cantando lá com eles eu digo: “Rapaz, vocês conhecem a minha resistência e a minha idade, mas eu hoje junto com vocês tô me sentindo o mesmo jovem que vocês”. Eu gosto daquilo, ainda tenho o prazer. Deus ainda me dá ainda aquela resistência de fazer aquilo que eu gosto. Então, eu me sinto satisfeito e honrado pela sua presença, pela sua visita e lhe agradeço por você ter chegado até a minha humilde residência.

ENTREVISTA CONCEDIDA POR LUCIA AGUIAR A WESLLEY FONTENELE, EM PARNAÍBA, 21. ABR. 2017.

LUCIA AGUIAR: Eu trabalho o ano todo pra gastar no boi quando chega a época. Ainda não cheguei a campeão exatamente por causa das condição. Uma pessoa sozinha pra comprar tudo, pra lutar, eu não tenho condição de preparar um boi igual os bois que tem por aqui, que são de vereador, que são de político, que é o político que comanda, que prepara tudo. Pra mim que não tenho um patrocinador, só Deus, então eu sou conformada onde eu fico. Já cheguei em vice-campeão em 2012 e de lá pra cá eu congelei no quarto. Mas a minha intenção é sair de dentro do quarto, seguir em frente, se Deus me ajudar, me der força, saúde em primeiro lugar... Coragem eu tenho!

WESLLEY FONTENELE: Como que é ser mulher, dona de boi e participar das reuniões só com homens?

LUCIA AGUIAR: No grupo tem no mínimo 170 pessoas, aí não tem uma pessoa que tome a frente, eu sempre sou ali na frente. Dois anos atrás que meus filhos vieram também pra ficar do meu lado, pra ficar me dando apoio na hora dos ensaio. Quando chega a semana do São João que eles me veem muito aperriada, ele vêm pra me ajudar. Mas muita gente se admira de eu assumir esse grupo com esse tanto de gente... Mais é homem... E nunca ninguém faltou com o respeito comigo, nunca eles vieram discutir comigo, nunca faltaram com respeito mesmo nos ensaio. Quando eu vejo um errado, eu chamo atenção. Eles me obedecem. E já tá com sete ano o *Brilho da Ilha*. Mas graças a Deus até hoje nenhum homem faltou com respeito comigo porque eu não dou a liberdade. Eu brinco, eu canto também, eu danço também quando eu estou feliz. Quanto eu estou triste eu fico quieta ali no meu canto sozinha vendo o grupo brincar. Mas eles sempre me respeitaram graças a Deus. E eu não pretendo parar.

WESLLEY FONTENELE: Como os donos dos outros grupos se relacionam com você na Superintendência de Cultura?

LUCIA AGUIAR: Bom, alguns donos de boi não gostam muito de mim. Eles... Aliás, o *Novo Fazendinha*, porque também é da Ilha. Ele nunca aceitou o *Brilho da Ilha.* Eu acho que por ser de uma mulher, por uma mulher dirigir. Mas não é assim aquele negócio deles terem raiva do boi. Quando chega a época dos ensaios eles ficam

tudo assim tipo mal com a gente. Até porque a cultura da Parnaíba tá na Ilha. Aí lá são dois bois, fica dividido o batalhão. Sempre o batalhão do *Fazendinha* é maior do que o *Brilho da Ilha*, sempre. Eles sempre de campeão a vice, sempre. Mas mesmo assim eles não se conformam eu acho que por eu ser uma mulher e eu dirigir. Já não é uma raiva, é um tipo de uma inveja, um olho grande pelas palavras que eles falam. “O que essa mulher faz?” Porque ela não é aposentada, ela não trabalha, ela não tem um marido, e o que ela faz pra botar esse boi todos os anos? Do ano passado tá tudo aqui guardado, vamos juntar, desmanchar e reciclar pra esse [ano]...

WESLLEY FONTENELE: E os donos dos outros grupos?

LUCIA AGUIAR: Não, os outros eu não tenho nada o que dizer. Eles me tratam muito bem, somos amigos, eles saem dos bois deles e vão ver meus ensaio. Eu saio, me desloco daqui, vou ver o ensaio deles. Como essa semana agora eu fui duas vezes ver o ensaio do *Estrela Cadente* no [bairro] Joaz Souza. A gente somos bons amigos, o Batista não vai no ensaio, o dono do *Rei da Boiada*, até porque ele é o presidente e ele não quer se envolver na implicância dos bois da Ilha. Eu já saí de lá [da Ilha], porque eu morava lá, e eu também não botei esse [meu] boi assim porque eu quisesse. Não era minha intenção. Esse boi foi colocado por dois homens, aí eles me colocaram como a presidente do grupo. Como eu ajudei, quando terminou o *São João da Parnaíba*, eles tavam me devendo, eles disseram que iam me dar o boi no valor que eles tavam me devendo. Pra eu não perder tudo eles passaram o nome do boi pra mim. Eu não ia ficar com esse boi aí guardado e eu seguindo os bois alheios. Eu não boto boi pela competição e nem pela premiação, eu boto o boi porque eu gosto da brincadeira. Pra mim tanto faz eu ser campeã um dia, como vice, como segundo, como quarto, como quinto, como décimo, pra mim tanto faz. O importante é eu dar conta da minha brincadeira. Com aquele gosto que eu tenho e os brincante que me acompanha, todos tem um bom gosto de acompanhar.

WESLLEY FONTENELE: O que você acha da entrada de mulheres como brincantes do boi?

LUCIA AGUIAR: Eu acho bonito. Eu acho bonito tudo da brincadeira do bumba-meu-boi eu acho bonito. E se eu pudesse e tivesse condição no meu grupo eu

botava mais mulher pra brincar. Porque as brincantes elas tanto brincam bonito no cordão junto com os homens como de índia. Pode botar qualquer uma delas com os caboclo real que elas dão conta. Com os vaqueiro elas dão conta. Como índia. De todo jeito que botar as mulher pra brincar elas brinca, dá certo e fica bonito. Só que a mulher ela precisa de mais preparativo pra ela ficar mais bonita lá dentro e vai na condição. Eu me conformo com os outros grupo que fica campeão e vice porque eles tem condição, eles tem patrocínio e eles têm gente pra ajudar eles. E eu me conformo porque eu não tenho ninguém pra me ajudar, então eu me conformo naquilo que eu sou.

WESLLEY FONTENELE: Por que alguns personagens são feitos por homens vestidos de mulher, como a Catirina, por exemplo?

LUCIA AGUIAR: Eu não sei, acho que é pela tradição, porque a Catirina só pode ser se for um homem. Muitas vezes dentro do grupo a gente tem mulheres grávidas que poderia ser a Catirina, que poderia fazer aquele papel de quando a Catirina desejou a língua do boi e o Pai Francisco vai matar pra dar a língua pra mulher comer. É proibido pelo regulamento. Não pode ser mulher não.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que teria algum problema se uma mulher pudesse fazer a Catirina?

LUCIA AGUIAR: Se pudesse fazer eu acho que seria até mais bonito.

WESLLEY FONTENELE: No documentário do Saraiva *O tempo e os bois* vários entrevistados falam que agora o Bumba-meu-boi de Parnaíba defende um tema novo a cada ano. Você sabe por que os grupos estão defendo hoje uma...

LUCIA AGUIAR: Cada dia que passa eles vão criando alguma coisa que chega até a sair do ritmo do bumba-meu-boi. Não estão mais aceitando os nossos bois antigos. Agora só aceita boi se for um boi que se mexe, que balança. Aqui só existia um, há cinco anos atrás só existia um, o do Bandeira, do bairro Piauí. Agora de boi duro só existe o *Brilho da Ilha*, que esse ano já não querem mais aceitar. Já tenho que fazer um boi que se mexe. O bumba-meu-boi, eu acredito, ele tinha que continuar o que ele nasceu, desde quando inventaram o bumba-meu-boi, só crescendo, mas não mudando. Mas se a maioria muda nós tem que acompanhar. Não bem feito como eles, mas...

WESLLEY FONTENELE: Querem obrigar que você use aqueles bois que se mexem?

LUCIA AGUIAR: Desde 2015 que me pediam que eu fizesse o boi mole. Eu falei que a minha condição não dava e eu não queria. Eu ia continuar com o meu boi do jeito que eu comecei. Quando foi agora esse ano todo mundo falou por uma boca só que o *Brilho da Ilha* esse ano era pra ser um boi mole pra se mexer. Na última reunião que a gente ia era pra falar exatamente com o Cafuringa que é ele que faz [o boi]. Eu não fui, o meu menino foi, aí acertou com ele o preço e tudo certo dele fazer o boi mole. Se dependesse de mim eu não queria o boi mole, eu ia continuar com o meu boi. Só que o Cafuringa falou: “Enquanto você não mudar o boi você não vai chegar a lugar nenhum, você vai sempre ficando pra trás porque cada ano entra um boi novo, um novo e agora só é você que tem o seu boi duro”.

WESLLEY FONTENELE: Por que você queria continuar com o boi duro?

LUCIA AGUIAR: Porque eu já comecei com ele assim, não tinha em mente de mudar e também é o gasto e a condição. Pra fazer o boi o Cafuringa cobra mil reais. É assim, ele cobra mil reais, a gente adianta a metade que é pra ele comprar o material. Quando ele terminar de aprontar, na entrega do boi, recebe mais o restante. O estilista que vem pra trabalhar cobra mil reais. Quer dizer, esse ano. O outro me cobrava mais caro. O desse ano já cobrou menos.

WESLLEY FONTENELE: O estilista faz o quê?

LUCIA AGUIAR: Que faz aquela fantasia todinha que chega lá dentro. De índio, do pajé, do cacique, de tudo. Ele cobra mil reais. Limpo, só o dele. Fora as costureiras. As costureiras são quatro costureiras. No ano passado quatro costureira trabalhou pra mim. É dependendo da quantidade de roupa que elas fazem. No ano passado elas tavam cobrando por conjunto trinta reais. Agora imagine vestir vinte caboclo real, vinte e dois boieiro, 16 vaqueiro adulto, 12 mirim. Tambozeiro que o menino veio me dar a relação de doze. A organização que toda precisa ser bem vestida pra poder entrar e daí por diante.

WESLLEY FONTENELE: Você sabe quem definiu os critérios de avaliação do Concurso de Bumba-meu-boi?

LUCIA AGUIAR: Acredito que entre a Prefeitura e a Secretaria de Cultura porque até dois mil e doze eles davam a oportunidade pra nós donos de boi escolher os jurados, mas [por] conta de um puxa pro lado, um puxa pro outro, já vem a ambição. Você diz assim “Eu conheço uma pessoa [capaz] o suficiente pra ser o jurado. Aí aquele ali conhece outra, eu conheço outra, nós somos três donos de boi, vocês não confiam em mim, você não confia nele, nem em mim, muito menos no jurado. Então, começaram aquela luta, aquela disputa, aí tiraram a oportunidade de nós escolher. A Secretaria de Cultura decide e coloca os jurados lá dentro. A gente ouviu uma pessoa que foi uma jurada ano passado, que tem esse tipo de traição lá dentro. Porque no caso você é um jurado, você não pode ser comprado lá em cima. Aí impedem os donos de boi de chegar lá [onde estão os jurados], mas é o que a gente [mais vê são] os homem lá. O único dono de boi que nunca subiu lá em cima fui eu. Por eu ser uma mulher, eu tenho tanto minha luta no *São João da Parnaíba* que eu falto só um grau assim pra eu pirar antes do grupo entrar, correr atrás de botar gente no lugar. Aqueles que não vem receber suas fantasia eu tenho que levar pra lá pra tá entregando. Um puxa pro lado e um puxa pro outro. Eu fico virada lá, eu não tenho tempo pra ver ninguém e como eu sei que é proibido subir lá em cima eu não vou, mas os outros donos de boi são visto lá em cima. Eu acho que no caso de puxar pra sua sardinha. Os pertences que caem lá dentro é proibido os próprios brincantes juntar. A gente tem um grupo que junta. É proibido cair pena, se cai cocar, se cai alguma peça, vai prejudicar os pontos. E vejo entrar boi que não cai nenhuma pena, aí entra outro, cai a roupa das índia, cai a fantasia, aí o povo vão juntar, esses são os campeão, não tem queda de ponto pra esse povo. Então, eu acho que por a gente ser só a gente, como eu que sou sozinha e sou uma mulher, eu não tenho uma pessoa grande lá em cima que fique olhando por mim, prestando atenção, eu acho que vou todo tempo ficando pra trás, lá atrás.

WESLLEY FONTENELE: Você acha que vai ter mais chances com o boi mole?

LUCIA AGUIAR: Eu quero. Achar eu acho todos os anos. Eu só vou pra lá pensando assim, e todos do grupo, pensando assim: “Esse ano é nós!”. É tão certo que os brincante tudo posta ali no Faceook: “É nós! Esse ano é nós!” Nós vamos todo mundo com aquela força de vontade e com aquela esperança que um dia a gente vai ser o campeão. Só que nós só volta de lá no quarto [lugar].

WESLLEY FONTENELE: Você já viu alguma mulher ser faca?

LUCIA AGUIAR: Eu já vi do boi mirim do bairro São José, que tá com dois anos que é uma mulher. Porque esses boi mole que eles tão fazendo nem todo mundo sabe brincar debaixo dele na condição dele se mexer. Aí a mulher do Athaí Filho é ela que brinca debaixo do boi tá com dois anos já. Do Novo Caprichoso, boi mirim.

WESLLEY FONTENELE: Você vê alguma coisa lá de Parintins do Garantido e do Caprichoso?

LUCIA AGUIAR: Não, até porque eu não conheço. Eu vim conhecer esse boi agora por último porque eu tenho um rapaz no Facebook, através dele eu vejo a foto do boi. Ele posta e eu compartilhei. Mas eu mesmo nunca copiei nada dele, mas a maioria desses [grupos] aí copia toadas, fantasia de índia, eles copia, vários boi aí já copiaram. Eu não sei se é porque eu gosto das coisas minhas, do meu jeito. Ate o meu boi se vier uma pessoa pra fazer ele, aprontar ele no ponto de ir pro *São João da Parnaíba* e eles fazerem ele tipo o boi que tava acolá eu não quero. Eu quero aquilo criado por mim. Eu quero criar. Eu posso não ter condição pra mim criar, mas a minha vontade é essa. Às vezes eles pintam o boi como o *Novo Fazendinha*, como o *Flor do Lírio*, já aconteceu duas vezes deles fazer isso, eu falei pra desmanchar, eu não quero. Aqui é a cor do *Flor do Lírio*! Desmancha e faça do meu jeito. Isso chama muita atenção e eles dono de boi são muito implicantes. Eu não implicaria com ninguém porque isso aí é só uma brincadeira. Uma brincadeira que é só no nome. Mas, é muito trabalho, é muita luta, é muito gasto. A gente investe muito, mas já que todo mundo vive naquilo por que não todo mundo se unir? Meu grupo lhe ajudar, seu grupo me ajudar onde precisar. Eu gostaria que fosse assim. Mas, o povo não gosta.

WESLLEY FONTENELE: Qual a cor do boi de vocês?

LUCIA AGUIAR: Todos os anos muda a cor. A cor do meu sempre foi branca e preta e marrom. Aí os outros bota a cor dele desse ano. Para o [próximo] ano se eu for botar aquela cor eles já tão dizendo que eu tô com inveja e tô usando o que é deles. Uma coisa que eu acho muito desunido é uma toada de um grupo não poder ser cantada lá dentro por outro grupo. Se canta já vão fazer confusão, já vão ameaçar, dizer essa toada é do boi fulano de tal. É minha. Então vai registrar em

cartório. E aí fica aquela confusão. Em 2015 foi a maior confusão por causa de toada. Uns mandando registrar em cartório “porque essa toada é minha”. Tem muita toada que nem deles é porque os amos não sabem mesmo fazer as toadas, eles têm outras pessoas que passa pra eles as toada. Já pra eles fazer a melodia. Aqueles que sabe faz, aqueles que não sabe leva aí mesmo a Deus dará. Mas eles têm tirado muito toada desse boi de lá. Agora eu não. O rapaz que cantava no *Brilho da Ilha* de 2010 até 2014, ele mesmo faz as toadas dele. Ele canta e os outro [integrantes] aprende. O *Novo Fazendinha* também, os próprios donos faz as toadas deles, aí eles passa pro amo fazer a letra. Mas esses outros dono de boi canta as dos outro. E eu por mim eu me sinto feliz se canta a toada do meu grupo você tá me imitando, você tá crescendo, tá me mostrando por onde você passou. Eu me sinto assim. Não sei se todo mundo pensa como eu.

WESLLEY FONTENELE: O *Brilho da Ilha* apresenta a morte do boi?

LUCIA AGUIAR: Tá com dois anos que não. Ele só apresentava a morte lá dentro quando era o amo que começou, aí o amo saiu, se afastou dois anos. Agora esse ano ele tá com a gente. Ele voltou. Eu acho bonito a morte do boi lá dentro. Mas o povo não tão mais querendo, diz que já caiu da moda, que empalha muito tempo lá dentro. A gente tem os minutos de apresentação, às vezes leva cinco toada, quatro toada, aí vem mais as toada da morte do boi. O tempo lá dentro era de 30min aí vão tirando, vão tirando, já tá só em 20, 25. Aí o tempo fica muito curto lá dentro pra fazer a apresentação.

WESLLEY FONTENELE: Mas por que vocês não apresentaram a morte do boi esses dois anos?

LUCIA AGUIAR: Os amo que tava cantando não dava pra fazer a morte. Não queria. E quando eles dizem que não, a gente não pode fazer nada. Eles diz não vamo fazer a morte do boi, outro diz não vamo fazer a morte do boi porque eu não sei fazer, eu nunca fiz. Aí não tem o que fazer.

WESLLEY FONTENELE: Quais temas que vocês já defenderam?

LUCIA AGUIAR: A natureza foi tema do *Brilho da Ilha*, em 2012, quando ele foi vice-campeão. E de lá pra cá, no ano passado, foi paz e amor o tema, aí teve... Eu não lembro muito... Eu boto pra elas guardar na memória delas porque é muita coisa que

eu luto e eu me esqueço da metade. Ano passado teve proteger a natureza e proteger os nossos carnaubais, que foi em 2015. Aí esse ano ela criou, é dela.

WESLLEY FONTENELE: Pode dizer não?

MENINA: Sentimento verdadeiro.

WESLLEY FONTENELE: É você que escreve as toadas?

LUCIA AGUIAR: É não, é aquele [amo] que saiu. Mas, foi ela que deu o tema. Ela falou pra mim, eu achei que bateu em mim. Aí a pessoa me pergunta: “Significa o que?” Pensamento verdadeiro.

MENINA: Sentimento verdadeiro.

LUCIA AGUIAR: Sentimento verdadeiro. Significa o que pra você? O que tem a ver o boi com sentimento verdadeiro? Os sentimentos verdadeiros é meu, eu venho numa estrada de 2010 pra cá, então eu não consegui chegar onde eu quero chegar, eu ainda não consegui, eu me canso, eu corro, anda e ainda não cheguei, então os meu sentimentos são verdadeiros. Eu quero chegar lá. Então, eu tô com meus pensamento positivo que eu vou chegar lá. Então, por isso eu aceitei, achei que vai dar alguma coisa.

WESLLEY FONTENELE: Nos outros anos foi você que escolheu o tema?

LUCIA AGUIAR: No paz e amor foi eu ano passado. Proteger a natureza e os nossos carnaubal foi o amo que cantou ano passado. E de 2014 pra trás era o amo que decidia, ele decidiu tudo. Ele me ajudava muito, me dava muita força dentro do grupo, é toada, tema, história, tudo era ele. Reuniões da Secretaria de Cultura, até porque eu comecei brincadeira de boi em 2010 e eu não conhecia nada, aí ele era o amo e já velho como amo, já conhecia a história de boi, era ele que decidia tudo. Aí resolveu sair em 2014, aí teve 2015 e 2016 sem ele, aí agora ele voltou. Aí vamo ver agora esse ano o que é que ele vai preparar.

WESLLEY FONTENELE: O que você acha que está mudando no bumba-meu-boi de Parnaíba?

LUCIA AGUIAR: Eu acho que nada, pra melhor nada, porque do jeito que tá indo vai se acabar porque a gente não tem ajuda das autoridades, das pessoas grandes.

Isso tudo tem que ser apoiado pela Prefeitura, mas o prefeito passado ele passou dois anos que ele não ajudou. Em 2013, o prefeito decidiu que não ajudaria. Quando a gente foi pra reunião, o secretário disse ao presidente [da Sociedade de Bois] que o prefeito falou que só ia botar boi naquele ano quem gostasse da cultura e quem tivesse condição porque não tinha ajuda da Prefeitura e que o custo de ajuda que tem não ia ser repassado. Então foi decidido pelo presidente da sociedade que não era pra ninguém botar boi nem quadrilha porque a gente ia ver como ia ser o *São João da Parnaíba* sem nenhuma apresentação. Combinamo todo mundo, mas mesmo assim ainda saiu três bois. Três dono ainda botou... O Flor do Lírio, que foi o campeão, o Estrela Cadente e o Novo Prateado.

WESLLEY FONTENELE: Eles foram contra o que todo mundo acordou?

LUCIA AGUIAR: Foram contra. O *Novo Prateado* como já tinha feito a inscrição na Secretaria de Cultura aí ele continuou, mas ele não conseguiu formar o grupo dele. Não conseguiu brincante, não conseguiu a condição financeira. Ele não tinha boi, não tinha nada. Foi me pedir emprestado o meu grupo completo, aí eu entreguei pra ele o boi de porteira fechada com amo e brincante e tudo. Ele colocou o meu grupo, mas com o nome do boi dele, que era o *Novo Prateado.* Aí ele ficou em terceiro.

WESLLEY FONTENELE: O *Rei da Boiada* teve um tempo que estava usando instrumento de corda, não é?

LUCIA AGUIAR: Era. Foi proibido. Não usa mais. Até porque aquilo ali é antigo. No Maranhão a gente vê aquilo. Mas, aqui na Parnaíba não aceitaram. Tinha guitarra, tinha o cano de urra urra. Muita coisa que tinha. Tiraram.

WESLLEY FONTENELE: Por que foi proibido?

LUCIA AGUIAR: Eu nunca cheguei a perguntar. Até porque eu não cheguei a usar. O meu boi é novo. Mas o Batista [presidente do *Rei da Boiada*] não se sentiu bem por ter tirado. Ele gostava. Ele já começou daquele jeito. Que era o cavaquinho, que era a tradição dele. Mas a gente vê nos bois do Maranhão, a gente vê tudo isso. Aliás, eu tenho uma parceria com um boi do Maranhão. A gente começou essa parceria no ano passado. Aí eu vou pra lá, levo meus brincantes pra ensaiar e ele vem pra cá, traz os brincantes dele. Ano passado ele trouxe o boi dele e apresentou no *São João da Parnaíba*. É de Tutóia [o grupo].

WESLLEY FONTENELE: O espírito competitivo do *quadrilhódromo* você acha que mais ajuda ou atrapalha o trabalho de vocês?

LUCIA AGUIAR: Não, eu acho que nenhuma coisa nem outra. A gente perde, muitos se conformam e muitos não. Agora eu meu conformo, eu aceito, eu danço. Quando acabam as apresentações ficam os donos de boi do primeiro ao quinto lá, ficam tudo lá. Mandam os grupos embora e ficam os donos. Eu já não fico. Na hora que eu tiro o meu grupo lá de dentro eu vou-me embora. Mando deixar os brincante, vou pra minha casa e espero o resultado em casa. Mas eu também nunca me zanguei, nunca me desesperei. Porque eu penso na minha condição. Se eu não cheguei lá é porque minha condição não deu pra mim preparar um grupo suficiente pra ser campeão. Eu me conformo com isso. Não vou dizer que é culpa de ninguém, que ninguém roubou. Acho que é porque não chegou a minha vez. É só o que eu acho. Mas fico feliz pelos outros. Só não fico feliz quando eu vejo que aquele grupo não mereceu e ele foi [campeão]. Eu não fico feliz com isso não. Só [ganhou] por amizade, por intimidade ou por alguma coisa lá dentro ou por um trocado, alguma coisa. Eu não fico satisfeita com isso não. Acredito que a pessoa escolhida pra ser um jurado, acredito que a pessoa vá pra lá trabalhar com honestidade e dê o título pra quem merece. Nós todos trabalhamos esforçados e gastamos o que não temos pra nós botar um boi lá dentro. Pra gente chegar, eu que não tenho patrocinador, não tenho boas condições, o mínimo que eu gasto pra chegar com o *Brilho da Ilha* lá dentro é de quinze a dezesseis mil, pegando cem hoje, cem amanhã, duzentos depois. Daqui até o *São João da Parnaíba* a luta é essa. Não tem esse negócio de pegar dez mil e ir pra lugar nenhum comprar nada, porque não existe esse dinheiro. É o sacrifício que a gente faz pra gente manter. E as pessoa pensam que a gente tem dinheiro, mas não tem não. No ano passado todo mundo ficou devendo, todo mundo. Não teve a participação da Prefeitura, não teve ajuda de ninguém. Alguns bois não vai sair por falta de condição porque não dá pra sair.

ENTREVISTA CONCEDIDA POR ALINE A WESLLEY FONTENELE, EM PARNAÍBA, 24. ABR. 2017.

ALINE: [...] A outra metade eu já tirava aquele couro ali e já ficava outro desenho. Aí brincava com dois couros. Mas agora como o boi tá com movimento já fica mais complicado a gente fazer a mudança do couro. Mas eu já tô estudando como eu vou fazer a modificação dele. Aí eu faço a decoração todinha numa semana. Primeiro o Cafuringa deixa ele na esponja e no couro. Nesse agora ele botou o couro pra mim. Mas os outros não. Os outros ele não fazia mais nada não. Ele fez só na madeira. O resto nós já fazia tudo. De madeira eu faço um boi tranquilo. Até na esponja eu faço agora.

WESLLEY FONTENELE: Como você faz os projetos do coro do boi?

ALINE: Eu crio o desenho, aí eu levo pra diretoria pra gente fazer a escolha. O Leandro também faz outro desenho. A gente decide qual dos dois vai ser escolhido. Mas a maioria é sempre o meu que vai escolhido... A gente bota na bancada e a gente vai decidir qual o melhor. Aí a gente decide qual é o que vai ser apresentado. O que for escolhido eu vou estudar aquele pra fazer. Sendo desenho meu nem vou precisar estudar como é o desenho não, agora sendo do Leandro eu vou ter que ter uma estudada pra mim ver como é a montagem de cada peça.

WESLLEY FONTENELE: O desenho só é divulgado mesmo para os brincantes... Ninguém mais vê?

ALINE: Os brincantes não vê. Só vê o boi mesmo na hora lá na arena. A gente com o boi na hora pra se apresentar, mas antes disso nenhum brincante tem contato com o boi não. O boi é surpresa pra todos.

WESLLEY FONTENELE: E as pessoas mais próximas, como o Douglas?

ALINE: Eles fazem parte da diretoria, eles têm conhecimento. Nós somos umas dez pessoas que têm conhecimento. Mas as outras pessoas particular não. Ninguém. Só caso se for uma pessoa que queira fazer um trabalho assim, pesquisador, a gente mostra. Mas pra tirar foto a gente não libera. Mas os brincantes mesmo não. Nenhum tem conhecimento. Nem sabe como é que vai ser nem nada não. Eles não vê nada.

WESLLEY FONTENELE: Por quê?

ALINE: É porque a maioria dos brincantes eles querem se amostrar pro outro grupo, entendeu? Ah, o meu aqui é melhor! Aí começa aquela frescura no telefone. Porque já aconteceu vazar as coisa nossa. O material de capacete, chapéu vazou. Então, a gente proibiu isso. Nem chapéu, nem capacete, essas coisas eles não tem contato a isso. É porque na hora que outro grupo copia ele vai fazer melhor ou ele vai tentar copiar aquilo ali. Aí a gente não faz dessa maneira não. As vezes a gente vê imagem de outros grupos por causa disso. As pessoas vão e tiram foto ali, aí vão e enviam pra gente. A gente vai e vê. O que a gente vê a gente já sabe que a gente tem que trabalhar melhor do que aquilo ali. Então, sendo cada um trabalho por si, escondido, sem ninguém saber de nada valoriza melhor o trabalho. Cada um faz do jeito que pode e quem souber fazer melhor bem e quem não souber... A gente tenta fazer o melhor.

WESLLEY FONTENELE: Você se preocupa em ser original?

ALINE: Original. Tudo é criado nosso mesmo. A gente não pega nada de ninguém não. A gente passa o ano todinho já pleiteando, já tem tudo decidido o que a gente vai fazer. Tá tudo já certo já. É fantasia, capacete, chapéu, isso aí já tem tudo decidido.

WESLLEY FONTENELE: Você desenha antes de fazer?

ALINE: A gente faz todos os desenho. Às vezes quando a gente tá em dúvida em alguma coisa, a gente faz dois desenho pra gente decidir qual é o melhor. Mas é sempre assim: é o ano todinho a gente trabalhando nisso!

WESLLEY FONTENELE: Você tem desenhos dos anos anteriores?

ALINE: Tenho, todos. Todos os desenho eu tenho. Só não tenho das fantasia porque as fantasia não é eu que faço, é o Leandro que faz a fantasia. Os capacete também, os chapéu, é ele que faz. Eu só fico na parte do boi. Mas essas formação todinho tem que passar por mim primeiro. Eu tenho que fazer os capacete, montar todos os capacete, todos os cocar, aí eu já entrego pra eles só no ponto deles decorar. Cada um faz uma parte, todos tem sua função. Aí eu fico nessa parte de montar, depois eles vão só decorar as peça.