

REONALDO MANOEL GONÇALVES

**EDUCAÇÃO POPULAR E BOI-DE-MAMÃO:
DIÁLOGOS BRINCANTES**

**Florianópolis
2006**

REONALDO MANOEL GONÇALVES

**EDUCAÇÃO POPULAR E BOI-DE-MAMÃO:
DIÁLOGOS BRINCANTES**

Tese apresentada ao programa de Pós-Graduação em Educação, Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Educação, sob orientação da Profa. Dra. Maristela Fantin.

**Florianópolis
2006**

*Dedico esta tese para meus dois filhos,
Aluá e Ianô dos Anjos,
com muito amor.*

Agradecimentos

Agradeço aos meus pais, Ivone Cecília Gonçalves e Manoel Francisco Gonçalves, e a meus irmãos, Ronei, Francisco e a irmã Roseneide, pela amizade;

A Káthia Hak por compartilhar comigo a arte de educar nossos filhos;

A Renata Apgaua pelo companheirismo;

Aos integrantes do Arreda Boi, pelos ensinamentos que me brindaram nesses anos todos no brincar boi-de-mamão: *“ é um passinho pra frente , outro passo sem demora, quem faz o tempo é a gente , cada um na sua hora ; na contra-mão;”*

Aos pais e mães das crianças do Arreda Boi, que confiaram e confiam no trabalho do grupo;

Ao cantador Zé Benta, sempre pronto a contar suas histórias e a “desfilar” seus conselhos: *“ninguém planta laranja pra colher abacaxi, quem planta amor, colhe amor”*;

Ao grupo de Idosos Primavera, que proporcionou minha primeira brincadeira de Boi de Mamão, lá atrás, em 1992. Muuuito agradecido.: *“ Olê, olá, não faz marola pra canoa não vira. Marinheiro , marinheiro, toma cuidado com o mar; a vida é tão boa, navega na proa, não faz marola pra canoa não virar;”*

A comunidade da Barra da Lagoa, por seus aplausos e críticas: *“hoje vai ter cantoria, hoje vai ter boi-de-mamão;”*

Ao grupo de Pesquisa Pandorga Partida do CED-UFSC: *“Ta convidado pra fazer arte no parque, ta convidado pra brincar boi-de-mamão, ta convidaaaaado”*;

Agradeço a todos os bois-de-mamão que seguem firmes na luta de continuar a fazer boi-de-mamão; agradeço também aqueles que dormem esperando um momento, qual seja, para voltarem a brincar;

À CAPES pela Bolsa de Pesquisa;

Aos professores da Pós-Graduação em Educação, CED-UFSC pelos ensinamentos;

Ao professor Dr. Selvino José Assmann, a professora Dra. Márcia Pompeu Nogueira e a professora Dra. Lucimar Frange por suas preciosas contribuições no exame de qualificação deste trabalho;

Ao professor Dr. Carlos Rodrigues Brandão, a professora Dra Gilka Elvira Ponzi Girardello, a professora Dra. Telma Anita Piacentini, a professora Dra. Marlúcia Valéria da Silva, que aceitaram participar da banca de defesa da tese.

Ao Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Federal de Santa Catarina, em especial a Sônia e Patrícia, da secretaria da Pós;

Agradeço também a família de Maristela Fantin: Luis, Cauê, Maíra e Raí, pela acolhida, pela amorosidade.

Agradeço e muito a valiosa orientação de Maristela Fantin e por sua amizade

*Eu vou cantar uma música pra vocês que é muito velha.... mas
que também é muito nova. E é muito nova porque ninguém
conhece. É a música do boi-de-mamão da Barra da Lagoa.*

Manoel Agostinho (Mané Gustinho)
Cantador do boi-de-mamão da Barra da Lagoa
em memória

Resumo

O presente trabalho busca, a partir de uma experiência de educação não formal, no interior da brincadeira do boi-de-mamão, identificar as contribuições desta para a formação de educadores populares.

O trabalho gira em torno da experiência do grupo Arreda Boi, que existe há dez anos na Barra da Lagoa, leste da ilha de Santa Catarina. A sua reflexão centra-se na construção do grupo enquanto construção de cada pessoa envolvida no processo – processos de saber e de não saber; de querer fazer e de não poder fazer; de saber fazer e de não poder fazer; processos de resistências e processos de ensino. O boi-de-mamão e seus processos de ensino no grupo Arreda Boi.

Atenho-me à análise por parte dos integrantes do grupo Arreda Boi sobre a construção de um jeito, de uma forma, de valores que alicerçaram a maneira de “se fazer” deste grupo, de “se fazer grupo”. No decorrer deste trabalho, pontuo os caminhos que este grupo percorreu para formatar a sua prática.

Analiso a brincadeira do boi-de-mamão à luz das reflexões de autores que justificam a minha opção por um boi-de-mamão trabalhado numa perspectiva de uma educação **dialógica**.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. No primeiro capítulo, lanço o olhar sobre o conceito de popular e de sua complexidade nas análises. Complexidade esta que se evidencia ao analisarmos o grupo Arreda Boi e as tantas experiências que ele nos apresenta. O segundo capítulo apresenta a brincadeira do boi-de-mamão, a cantiga do grupo Arreda Boi e de histórias de Boi. O terceiro capítulo versa sobre a comunidade da Barra da Lagoa e a sua relação com o grupo Arreda Boi. O quarto capítulo trata de uma reflexão por parte de seus integrantes sobre o grupo Arreda Boi. No último capítulo, aprofundo a questão do diálogo, os “diálogos brincantes” e a sua construção no Grupo Arreda Boi.

Résumé

Le travail ici présenté cherche, à partir d'une expérience d'enseignement non formel, à l'intérieur du jeu du « Boi-de-mamão », identifier les contributions de celui-ci à la formation d'éducateurs populaires.

Le travail verse sur l'expérience du groupe « Arreda Boi », qui existe il y a douze ans à Barra da Lagoa, est de l'île de Santa Catarina. La réflexion faite est centrée sur la construction du groupe en tant que construction de chaque personne engagée dans le processus – processus de savoir et de ne pas savoir ; de vouloir faire et de ne pas pouvoir faire ; de savoir faire et de ne pas pouvoir faire ; processus de résistances et processus d'enseignements. Le « Boi-de- mamão » et ses processus d'enseignements dans le groupe « Arreda Boi ».

Je m'attache à l'analyse faite par quelques intégrants de ce groupe à propos de la construction d'une forme, de valeurs qui ont établi la façon de « se faire » de ce groupe, de « se faire groupe ». Au cours du présent travail, je présente les chemins que le groupe a parcouru pour construire sa pratique.

Je fais une analyse du jeu du « Boi-de-mamão » à la lumière des réflexions d'auteurs qui justifient mon option par un « Boi-de - mamão » travaillé dans une perspective d'éducation dialogique.

Le travail est divisé en cinq chapitres. Dans le premier je lance mon regard à propos du concept « populaire » et de sa complexité dans les analyses. Complexité évidente pendant l'analyse du groupe « Arreda Boi » avec toutes ses expériences. Au second chapitre je présente le jeu du « Boi- de- mamão », la chanson du groupe et les histoires de ce jeu. Le troisième chapitre étudie la communauté de Barra da Lagoa et son lien avec le groupe susmentionné. L'avant- dernier chapitre porte sur une réflexion de quelques intégrants du groupe « Arreda Boi » à propos de celui-ci. Au dernier chapitre, j'approfondis la question du dialogue, les « diálogos brincantes » et sa construction dans le groupe.

Abstract

From an experience of non-formal education through the Brazilian folk play of *boi-de-mamão*, this work aims at identifying the contributions of the latter to the training of popular educators.

It addresses the experience of one folk play group, the ten-years-old Arreda Boi, based in Barra da Lagoa, east of the island of Santa Catarina, southern Brazil. Its focus rests on the construction of the group as a construction of each person involved in the process – processes of knowing and not knowing, of wanting to do and not being able to do, of knowing how to do and not being able to do, processes of resistance and processes of teaching. The *boi-de-mamão* and its teaching processes in the Arreda Boi group.

Attention is paid to the analysis, by members of Arreda Boi, of the crafting of a style, of a form, of values that inform the group's way of performing and self-making. The present work follows the group's pathways in the formatting of its practice. It analyses the *boi-de-mamão* in the light of the reflections of some authors that directed the work towards the perspective of a **dialogical** education.

The text is divided in five chapters. In the first chapter, I address the complexities of the concept of 'popular'. These complexities become evident in the group's experiences. Chapter two presents the folk play of *boi-de-mamão*, the song of Arreda Boi and of stories of *Boi* (ox). Chapter three addresses the community of Barra da Lagoa and its relation with the Arreda Boi group. Chapter four presents some reflections on Arreda Boi by the members of the group. Finally, chapter five develops the question of the dialogue, the "playing dialogues" and its construction in the Arreda Boi group.

Introdução

.....12

Capítulo I.....16

Sobre a Cultura Popular...e o boi-de-mamão.....16

E o boi-de-mamão? Que Boi?.....25

Falar da morte como vida.....26

Capítulo II.....35

A Brincadeira do boi-de-mamão.....35

Seu dono da casa, vou pedir licença..... 41

A apresentação do Arreda Boi.....45

Mosaico de Bois.....62

Capítulo III.....81

A Comunidade da Barra da Lagoa.....81

Vamos à Barra da Lagoa?.....83

“Lá vem Ele...”.....84

A “Barra” do Arreda.....92

Capítulo IV.....104

Movimentos no Arreda104

Oboi brinca ou não brinca?.....107

“Tambor, tamboi, tambom”.....115

Preciso de uma pessoa para fazer a segunda voz.....121

O Ferro Forte.....129

Carnaval de boi-de-mamão.....134

“Baciabojada” ou Encontro de bois-de-mamão.....142

Capítulo V

A Formação de Educadores e a Brincadeira do boi-de-mamão.....	149
<i>Diálogo e o boi-de-mamão.....</i>	149
<i>Quebra do Silêncio.....</i>	152
<i>O Boi que vem de dentro.....</i>	158
<i>Boi-de-mamão na rima com grupo.....</i>	161
<i>“Boi Amigo, Amoroso”.....</i>	167
<i>Brincar de fazer boi-de-mamão ou “o riso de nós mesmos”.....</i>	175
<i>Considerações finais.....</i>	183
Bibliografia.....	189
Anexos.....	194

Introdução

Começar a escrever este trabalho remete-me a um processo que se inicia lá longe, na Universidade Federal de Santa Catarina, no ano de 1997, quando do meu primeiro contato com a minha orientadora Maristela Fantin; com a presença do Arreda em um encontro Internacional de Educação Intercultural; com a escolha de trabalhar com cantadores no Mestrado. O tempo foi passando e, com ele, a brincadeira do boi-de-mamão foi a cada dia fazendo parte de minha história.

Uma história que começa com a minha disponibilidade de parar e poder escutar os velhos, e estes se transformarem em referências para minha prática, para minhas reflexões, para minhas caminhadas. Velhos sabedores das dificuldades de permanecer fazendo cultura popular que eles chamam de boi-de-mamão. Velhos que, entendendo que no silêncio se constrói a pausa para buscar o ar e voltar com mais força, aceitam um boi-de-mamão de memória e trabalham a resignação contando histórias.

Foi com esses velhos cantadores que, no período de 1998 até 2000, pude perceber o quanto as histórias desses homens nos alimentam de possibilidades históricas. Ali me certifiquei de que a brincadeira do boi-de-mamão, em toda a sua beleza, era uma legítima representante da educação popular. Ali, falando com aqueles mestres, pude identificar o desafio que é a educação Popular. Ali, “brincando com autores” e atores do boi-de-mamão, percebi uma educação pautada no riso, na alegria, no desafio, na descoberta, no não saber fazer, no querer apreender, no processo.

A brincadeira do boi-de-mamão, nas vozes de seus cantadores, apontou neste sentido: um **boi-de-mamão** que educa e uma **educação popular que ensina brincando**. Movimento circular, tipo cirandas que se espalham pelo Brasil, cada uma com um nome diferente. Movimento que ao se fazer vai se fazendo, se construindo.

Boi-de-mamão que não vivi na minha infância. Boi-de-mamão que posso oferecer para meus filhos. Pegá-los pelas mãozinhas e levá-los para assistir ao Arreda.

Ao longo de minha experiência dentro da UFSC, pude, junto com Maristela Fantin e Gilka Girardello, realizar um trabalho de dissertação intitulado “Cantadores de boi-de-mamão: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina”. Naquele momento, o desafio era descobrir a figura dos mestres cantadores e o que eles

tinham para repassar aos novos e velhos grupos que se formavam na cidade de Florianópolis.

Mais do que isso, descobri homens enraizados em uma brincadeira que para eles era o local onde exercitavam o seu saber e o transmitiam: **o boi-de-mamão educa**.

Quando de minha entrada no Doutorado em Educação, quis me debruçar sobre um dos grupos que recebiam a voz do cantador: o grupo Arreda Boi, que existia desde 1993. Existência da qual também fiz parte, como um dos coordenadores, até o ano 2000. Fiquei por sete anos trabalhando no Arreda Boi. Com o nascimento da minha filhinha Aluá do Anjos, e também pelo fato de acreditar que outros são tão capazes quanto eu, desliguei-me da coordenação. Virei integrante que brincava nos bichos, que levava a família, que fotografava.

O tempo foi passando e o Arreda continuava vivo. Cada vez mais aquele grupo de amigos, que se encontrou em 1993, envolvia-se mais com a brincadeira do boi-de-mamão: alegrias, resignação, frustrações. O boi-de-mamão produzia muitos sentimentos, tanto para nos fazer feliz quanto o contrário. O importante, eu entedia e entendo desta forma, é que se tinha criado um grupo de amigos que passou a gostar – e gostar muito – de boi-de-mamão.

O tempo foi se encarregando de mostrar se aquele gosto era passageiro ou...

Passados dez anos da experiência, eis que posso dizer que o mesmo grupo de pessoas continua firme e forte. O boi-de-mamão veio morar **mesmo** no coração de cada um daqueles que chegaram para brincar de boi-de-mamão. Nessa brincadeira, foram elaborando um jeito onde as **falas**, os **diálogos**, os **olhares**, as **brincadeiras** foram demarcando o território das suas práticas.

O tempo desta pesquisa compreende do ano de 1993, data da fundação do Arreda até o ano de 2003. O trabalho versa sobre esse período em que estive presente no trabalho. São as vozes daqueles que viveram a experiência que vão traçando, ou poderia dizer *trançando*, este texto. Como não posso deixar de frisar, surjo como alguém que vem trançar esta história. Escutar as diferentes vozes dos entrevistados e dialogar com elas, dialogando também com autores que vêm sustentar esta prática. Apareço no meio das falas em alguns momentos do texto; faço “viagens”, adentro o espaço e peço a palavra.

O meu objetivo maior com este trabalho é trazer para o debate a brincadeira do boi-de-mamão como um espaço onde se **gesta a educação popular**. Calcada numa

reflexão de diálogo na construção dos trabalhos coletivos, eu faço a pergunta que vou tentando responder ao longo do texto: **o boi-de-mamão educa?**

Ao longo do processo da pesquisa fui realizando movimentos nos meus escritos de brincante, pesquisador, cantador. Abrindo o baú das histórias colhidas numa memória impressa no papel. Utilizei estes materiais de campo para poder estabelecer um diálogo com meus colegas de trabalho no Arreda. Nesses diários pude recuperar história que nem eu, nem eles lembravam mais, mas que estavam ali eternizadas no papel. Muitas histórias.

As fotografias também foram um alicerce fundamental para este trabalho. Ao olhar a foto, de pronto surgia o local, a data, o acontecimento... as histórias.

Fui e voltei muitas vezes nos diálogos com os entrevistados. Algumas vezes com o gravador e com a câmera de vídeo e em outras oportunidades somente com meu caderno de anotações. Foi uma estratégia, pois as “máquinas” muitas vezes nos fazem sentir acuados. Não que os “arredenses” mostrassem este sentimento, mas foi uma atitude minha de tentar estabelecer diferentes formas de trabalhar a coleta de dados.

Nas entrevistas escolhi os integrantes do Arreda que se lançaram a pensar o boi-de-mamão no contexto educacional. Os entrevistados, fizeram o caminho do ensino superior e carregaram a brincadeira do boi-de-mamão a tira-colo. Elói, atualmente cursa artes cênicas no Paraná e discute a morte do personagem boi no teatro; Ronei, terminou a faculdade de educação física e coordena um projeto de boi-de-mamão nas escolas da Rede Pública de Florianópolis; Nido, cursa ciências sociais e lidera um movimento com o intuito de fazer um boi-de-mamão no Centro de Ciências Humanas da UFSC; Iron, terminou a faculdade de música e ministra aulas em escolas públicas municipais tendo como repertório o boi-de-mamão; Gilson, cursa geografia e está procurando discutir a questão da falta de espaços para o boi-de-mamão brincar; e finalmente Paulinho, que terminou o curso de pedagogia e ensina seus alunos o mundo das letras através de muita batucada e música de boi-de-mamão.

O trabalho está dividido em cinco capítulos. No **primeiro capítulo**, lanço o olhar sobre o conceito de popular e de sua complexidade nas análises. Complexidade esta que se evidencia ao analisarmos o grupo Arreda Boi e as tantas experiências que ele nos apresenta.

O **segundo capítulo** apresenta a brincadeira do boi-de-mamão, a cantiga do grupo Arreda Boi e de histórias de Boi. Neste capítulo faço uma viagem a este

mundo chamado boi-de-mamão. Mundo este que devemos trata-lo no plural. São histórias de lutas, de brincados, de estratégias de ensino, de sobrevivência. São histórias de morte e vida de grupos e de personagens.

O **terceiro capítulo** versa sobre a comunidade da Barra da Lagoa e a sua relação com o grupo Arreda Boi. Comunidade esta que conviveu por muito tempo com brincadeiras de bois-de-mamão e de um momento para outro viu desaparecer suas brincadeiras. Comunidade que de um olhar desconfiado para os bonecos do Arreda Boi, passou a entendê-lo, respeitá-lo, admirá-lo. Comunidade que adotou o Arreda.

O **quarto capítulo** trata de uma reflexão por parte de seus integrantes sobre o grupo Arreda Boi. Como já frisei, os integrantes falam de suas histórias no Arreda, mas avançam numa reflexão de futuro. Colocam o Arreda no centro do debate sobre as suas vidas e sobre a vida da comunidade. Empréstam as suas vozes para dedicá-la ao Arreda. Contam suas histórias, confundidas com as histórias do Arreda

No **último capítulo**, aprofundo a questão do diálogo, os “diálogos brincantes” e a sua construção no Grupo Arreda Boi. Aqui vou buscar nos escritos de Fantin, Freire, Larrosa, entre outros, um pouco do tanto que o Arreda construiu nesses anos. Um ensinar brincante “menos sério, sem ser chato”.

Espero que gostem . . .

Capítulo I

Sobre a Cultura Popular...e o boi-de-mamão

Muito se tem escrito sobre a cultura popular. Entretanto, ainda há muito o que se dizer deste campo de estudo que por si só permanece mergulhado em dinâmicas bastante próprias e complexas. A cultura popular, ou as “culturas populares”, vem colocando aos pesquisadores desafios no campo das análises (CANCLINI, 1982, p.42). O desafio que ora me proponho é estabelecer um diálogo com alguns autores e com eles fazer um levantamento do que tem sido escrito ao redor das “culturas populares” e, por fim, estabelecer um entendimento do que identifico como viável no trato que darei a ela neste trabalho.

Desde logo, é importante estabelecer o marco teórico que uso quando, ao invés de falar em cultura popular, eu me refiro a ela como “culturas populares”. Uso este termo a partir do entendimento proposto por Canclini para se referir a cultura popular no plural. Os estudos referentes a cultura popular vêm demonstrando o seu caráter heterogêneo e plural, fazendo com que se torne praticamente impossível estudar todas as suas variantes da mesma forma, recorrendo a somente um balizamento teórico para analisá-la¹.

Estes escritos visam fornecer um estudo do que se pode dizer de cultura popular nos seus mais diferentes contextos e épocas também distintas. A transformação dos meios de produção, e conseqüentemente nas maneiras como as pessoas foram lidando com os desafios de viver e de sentir, acredito, deve ser levada em conta.

Traço um percurso no qual os estudos referentes às culturas populares estavam focalizados na divisão de classes sociais, com toda a carga de produção referente às camadas pobres da população. A esses grupos, por muito tempo, foram dedicados muitos estudos, colocando-os como os “*guardiões da tradição*” (BURKE, 1989, p. 116), e de certa forma ligando cultura popular a pobreza, pois assim se construía o conceito de cultura popular enquanto modo de representação simbólica da vida no trabalho, no lazer, na religião e em praticamente todos os espaços de (sobre)vivência das camadas populares.

¹ Ao longo do texto vou utilizando o termo cultura popular (no singular) e culturas populares (no plural). Desde já aponto que ambas denominações demonstram o caráter heterogêneo, complexo, plural.

A modernidade se faz presente também no trato com as culturas populares. Bebe dela e oferece sua bebida. A sociedade regida ainda por uma relação de classe sociais começa a se aproximar geograficamente. “Os pobres” vão se aproximando e “bebendo” os produtos de uma sociedade que impõe o consumo como mola propulsora do desenvolvimento. Nesta dinâmica, que aqui está muito resumida por mim, as classes sociais médias e as mais abastadas começam a interagir com as culturas populares das classes populares.

Nesta relação não tão estável e também não tão pacífica, diferentes classes sociais e diferentes grupos no interior destas classes se apropriaram das culturas populares, ressignificando-as em razão dos seus próprios quereres e bem longe do local que lhe deu origem, as camadas populares.

Longe de traçar uma análise maniqueísta do que é ou não é aceito como culturas populares, como também do que é certo ou errado no trato com elas, tenciono colaborar para o debate no sentido de destrinchar as diferentes formas, diferentes concepções e diferentes maneiras de vivê-las e de entendê-las.

Nesta perspectiva de análise referente às culturas populares “estaremos, assim, lidando com a complexidade e heterogeneidade da vida cultural da sociedade contemporânea, com seus diversos níveis, dimensões e combinações” (VELHO, 1999, p.65). Para corroborar os dizeres de Gilberto Velho, Canclini acrescenta que

As culturas populares (termo que achamos mais adequado do que cultura popular) se constituem por um processo de apropriação desigual dos bens econômicos e culturais de uma nação ou etnia por parte dos seus setores subalternos, e pela compreensão, reprodução e transformação, real e simbólica, das condições gerais e específicas do trabalho e da vida (CANCLINI, 1982, p. 42).

Aqui, Canclini já deixa bem claro que a relação das culturas populares com os setores hegemônicos foi e ainda é muito conflituosa, sobretudo quando a entendemos enquanto “o sentido político da produção simbólica do povo” (CANCLINI, 1982, p. 44). Estes sentidos vão sendo apropriados pelos espaços hegemônicos, provocando o estabelecimento de um controle das produções culturais. Nesta perspectiva, o sentido político, na perspectiva dos “dominantes” com relação às culturas populares, deve ser suprimido. Aqui, as classes hegemônicas são representadas pelo Estado e pelas elites

dirigentes que, apropriando-se da estrutura do Estado, conformam um desenho do poder que exercem e querem continuar a exercer – como bem frisa Marilena Chauí quando afirma que

A cultura do povo é ou não uma recusa explícita ou implícita da cultura das elites? Se a resposta for afirmativa, estaremos diante de duas culturas realmente diferentes que exprimam a existência de diferenças sociais, de sorte que seria preciso admitir que a sociedade não é um todo unitário, mas encontra-se internamente dividida. Neste caso, o autoritarismo das elites se manifestaria na necessidade de dissimular a divisão, vindo abater-se contra a cultura do povo para anulá-la, absorvendo-a numa universalidade abstrata, sempre necessária à dominação em uma sociedade fundada na luta de classes (CHAUÍ, 2003, p. 40).

Esta dominação não é feita de uma só forma, e também não age de uma única vez. Ela é constante, periódica, incisiva. Ela se reproduz e refaz suas estratégias, pois as culturas populares não participam sempre de uma maneira obediente. Elas promovem a contradição. Como bem frisou Chauí

As idéias não são dominantes porque abarcam toda a sociedade, nem porque a sociedade toda nela se reconheça, mas porque são idéias dos que exercem a dominação (CHAUÍ, 2003, p.44).

Neste jogo de dissimulações, a classe dominante lança formas de compreensão das culturas populares, a fim de deixá-la cada vez mais confusa. Neste torpor das classes populares, os dominantes passam a criar, a se apropriar e a aplicar conceitos às culturas populares que vêm servindo até os dias de hoje a seus interesses de classe. O romantismo foi um deles. Ainda Chauí

O romantismo pode prestar serviços inestimáveis aos dominantes, seja porque fornece água ao moinho do populismo, seja porque atribui a este último a origem do dismantelamento da consciência de classes dos dominados, que, sem ele, teriam feito o caminho da liberação (CHAUÍ, 2003, p. 46).

Segundo Cuche, reforçando a crítica que Chauí faz ao romantismo e suas conseqüências, duas teses unilaterais diametralmente opostas devem ser evitadas para adentrar o debate em torno da cultura popular:

A primeira, que poderíamos qualificar de **minimalista** (grifo meu), não reconhece nas culturas populares nenhuma dinâmica, nenhuma criatividade própria. As culturas seriam apenas derivadas da cultura dominante, que seria a única reconhecida como legítima e que corresponde então à cultura central, à cultura de referência. As culturas populares seriam apenas culturas marginais. Seriam então cópias de má qualidade legítima da qual elas se distinguiriam somente por um processo de empobrecimento. (...) Em outras palavras, a única “verdadeira cultura” seria a cultura das elites sociais, e as culturas populares seriam apenas seus subprodutos inacabados (CUCHE, 2002, p.144-145).

Cuche então nos coloca a outra tese, dita **maximalista**. Diz ele que

Em oposição a esta concepção miserabilista está a tese **maximalista** (grifo meu), que pretende ver nas culturas populares culturas que deveriam ser consideradas como iguais e mesmo superiores à cultura das elites. Para os adeptos desta tese, as culturas populares seriam as culturas autênticas, culturas completamente autônomas que não deveriam nada à cultura das classes dominantes. A maioria deles afirmam que nenhuma hierarquia entre as culturas populares e [a cultura] “letrada” poderia ser estabelecida (CUCHE, 2002, p. 148).

Tanto a tese *minimalista* quanto a tese *maximalista* negam a existência de uma tensão de forças exercida no interior das produções culturais. Oferecem-nos uma idéia muito complacente do papel que cada grupo desempenha. Desconhecem que a produção cultural é obra de seres humanos, como frisou o mesmo Cuche: “os antropólogos tiveram razão em insistir no fato de que são os indivíduos que entram em contato uns com os outros, e não as culturas” (CUCHE, 2002, p. 121).

Quando falamos em cultura popular, mais do que alçá-la ao degrau mais alto do pódio – ação esta muito praticada por toda uma lógica da competição –, colocando-a como referência para todas as outras formas de manifestação cultural, é importante entendê-la como espaço de luta e, por mais paradoxal que para alguns possa parecer,

também um espaço de amortecimento das tensões; espaço de representação da vida das pessoas e seus anseios pelo sonho a realizar, como também dos sonhos irrealizáveis.

O debate entre *minimalistas e maximalistas* percorre um caminho tendente à anulação de um pelo outro, ao mesmo tempo em que propõe a idéia da construção de um a partir do outro. Cada qual defende seus interesses, fazendo com que o conflito seja amortecido, quando não negado. Retorna, assim, mais uma vez, o “romantismo” no estudo das culturas populares (CANCLINI, 1982, p.44).

Canclini faz uma análise muito importante deste balizamento teórico proposto por Cuche, fortalecendo a discussão. Diz ele que

Os românticos conceberam o povo como uma totalidade homogênea e autônoma, cuja criatividade espontânea seria a mais alta expressão dos valores humanos e o modelo de vida ao qual deveríamos regressar (CANCLINI, 1982, p.44).

O que percebemos nesta análise “romântica” é um ufanismo relativo a tudo o que é produzido no seio do popular. As culturas populares aparecem nesta perspectiva como o único espaço de fortalecimento de valores para aqueles que se relacionam com elas. As culturas populares entendidas desta forma fazem com que mascaremos todas as contradições ligadas à produção da vida desses grupos. É importante frisar que as pessoas que produzem as culturas populares, nesta perspectiva de análise ligada a classes sociais, estão sempre subjugadas por poderes maiores que não passam por suas mãos: o direito à saúde, à educação, à segurança, ao transporte, ao lazer e tantos outros direitos que, no caso dessas pessoas, não podem ser chamados de direitos mas o “direito de não ter direito”, como bem frisou Éder Sader (SADER, 1988, p.26).

Esta forma de pensar “romanticamente” a cultura popular contribuía e contribui, e muito, como uma espécie de anestesia, para os conflitos de classe, que por mais latentes que possam transparecer deixam a discussão sobre a produção da vida para outras esferas que não esta.

O que se discute aqui é a reprodução das culturas populares, considerando a existência de **pessoas** como **objetos** e a própria **manifestação** contendo **vida** própria. Uma inversão de quem oferece vida a quem.

Refletindo por este caminho, é importante reconhecer que as culturas populares se foram materializando em diferentes momentos e de diferentes formas ao redor de “idéias de classe” a serem oferecidas como única verdade. Segundo Canclini

A partir deste conceito de folclore como um arquivo fossilizado e apolítico, promove-se uma política populista que, recorrendo ao pretexto de “dar ao povo aquilo que ele gosta”, evita pôr em questão se se forma uma cultura popular entregando ao povo produtos enlatados ou lhe permitindo a escolha e a criação. Tampouco perguntam a respeito do que é oferecido ao povo, nem sobre quem, durante séculos de dominação, tem modelado o seu gosto (CANCLINI, 1982, p.45).

Talvez a tarefa dos que dão vida às culturas populares seja a tarefa de, ao construí-las, construírem perguntas. Mas ao mesmo tempo as perguntas estão sendo construídas em um outro sentido, talvez em outra direção. O fazer das culturas populares nos impõe perguntas no sentido de como fazer para que elas ainda permaneçam de pé, atuantes, como forma de luta, ao lado de correntes que vislumbram as culturas populares como “cândidas”, “originais” – alguns ainda ousam chamá-las de “autênticas”, termos muito utilizados pelos defensores de culturas populares do ponto de vista romântico.

Mas eu pergunto a que “culturas populares” nos referimos, quando falamos em cultura popular? A “cultura popular” de enterrar seus mortos com todos os seus rituais, esquecendo-se de que a morte veio pela falta de pão? A “cultura popular” de compor uma legião de analfabetos funcionais e esta legião servir a um sistema excludente e perverso? A “cultura popular” das “camadas mais empobrecidas do nosso País de terem dificuldade de acesso e inserção no mundo do trabalho e na esfera pública em geral” (VELHO, 1999, p. 69)?

Do ponto de vista *romântico*, a reflexão em torno das perguntas acima elaboradas não estão no arcabouço de uma discussão ao redor, ao lado, dentro das culturas populares. Elas simplesmente não existem. Esta forma de entendimento das culturas populares por elas mesmas, através dos mecanismos externos que são entendidos como internos, que definem o próprio conceito de cultura popular, levam a

pensar que as culturas populares representam um mar sem ventos nem tempestades, de onde podemos tirar todos os nossos sustentos.

Os românticos olham para o produto já “ritualizado”. Os processos que lhe deram vida já não são mais debatidos. Aqui importa mais a repetição e a contemplação do que a reflexão e o questionamento sobre o cotidiano vivido pelos grupos que a fazem.

Aqui, como você já deve ter percebido, estou provocando no sentido de alertar para percebermos que, muitas vezes, quando falamos de culturas populares estamos falando de desigualdades e não de diferenças, pois a diferença é um das molas-mestras da cultura popular. Canclini o enfatizou muito bem, ao dizer que

Encontramos no estudo da heterogeneidade cultural uma das vias para explicar os poderes oblíquos que misturam instituições liberais e hábitos autoritários, movimentos sociais democráticos e regimes paternalistas, e as transações de uns com os outros (CANCLINI, 1998, p. 19)

Temos também um bom exemplo da articulação bem feita entre teoria e prática por parte dos órgãos gestores de uma das “ideologias do popular”. Uma forma de como ela deveria se comportar para se manter, de certa forma, “viva”, “atuante”, “autêntica”, “pura” e tantos outros adjetivos que lhe oferecem – para não dizer (já dizendo) lhe impõem.

No ano de 1970, a OEA (Organização dos Estados Americanos) “através de um conjunto representativo de especialistas”, aprova a “*Carta do Folclore*”, nela assinalando o que os especialistas à época identificavam como nocivo ao folclore: “os meios de comunicação de massa e o progresso moderno”. Diz a carta, ainda que bem resumida:

- O folclore é constituído é por um conjunto de bens e formas culturais tradicionais, principalmente de caráter oral e local, **sempre inalteráveis** (grifo meu). As transformações são atribuídas a agentes externos, motivo pelo qual se recomenda instruir os funcionários e os especialistas para que “não desvirtuem o folclore” e “saibam quais são as tradições que não tenham nenhuma razão para serem mudadas”.

- O folclore, entendido desta maneira, constitui a essência da identidade e do patrimônio cultural de cada país.
- O progresso e os meios modernos de comunicação, ao acelerar o “processo final de desaparecimento do folclore”, desintegram o patrimônio e fazem os povos americanos “perderem sua identidade” (CANCLINI, 1998, p. 213).

Este pensar as culturas populares, traduzidas aqui enquanto folclore, se aplica muito bem a todo esse quadro de enaltecimento das culturas populares e, por outro lado, de proteção às mudanças que podem ocorrer na sua forma de execução. Uma espécie de blindagem. Canclini já nesta época alertava para o erro de desconsiderar as culturas populares para além de um espaço de luta, um local de onde brotavam interações “com a cultura de elite e com a indústria cultural” (CANCLINI, 1998, p. 215).

Acredito ser de suma importância um trato mais detalhado no que tange às diretrizes desta carta e ao que se sucedeu à sua publicação. Conforme aponta Canclini, “o desenvolvimento moderno não suprime as culturas populares tradicionais” (CANCLINI, 1998, p. 215). O mesmo aventa Cuche, quando nos diz que “nenhuma cultura existe em “estado puro”, sempre igual a si mesma, sem ter jamais sofrido a mínima influência externa. O processo de aculturação é um fenômeno universal, mesmo que ele tenha formas e graus muito diversos”(CUCHE, 2002, p. 136). Canclini dedicou-se a pesquisar o que aconteceu duas décadas após a publicação da carta, e constatou que “esta expansão modernizadora não conseguiu apagar o folclore. Muitos estudos revelam que nas últimas décadas as culturas tradicionais se desenvolveram”, e identificou quatro tipos de causas para esse desenvolvimento:

- a) à impossibilidade de incorporar toda a população à produção industrial urbana;
- b) à necessidade do mercado de incluir as estruturas e os bens simbólicos tradicionais nos circuitos massivos de comunicação, para atingir mesmo as camadas populares menos integradas à **modernidade** (grifo meu);
- c) ao interesse dos sistemas políticos em levar em conta o folclore a fim de fortalecer a sua hegemonia e a sua legitimidade;
- d) à continuidade na produção cultural dos setores populares (CANCLINI, 1998, p. 213).

Giddens também colabora com esta discussão, e aponta que, para falarmos em cultura popular, não podemos nos remeter somente ao discurso da luta de classes. Ele reconhece que a luta de classes está presente, não a ignora; entretanto, faz uma análise de novas conjunturas que nos apresentam a novas maneiras de se falar em culturas populares (GIDDENS, 1991, p. 44).

Giddens diz que para entender o que se passa atualmente no interior das dinâmicas das culturas populares, do seu processo histórico, é importante ressaltar alguns momentos desta história. Num primeiro momento, que em algumas comunidades ainda não se esvaiu, o tempo “de honrar o passado e seus símbolos valorizados porque contêm e perpetuam a experiência de gerações” continua acontecendo, inclusive com mais força (GIDDENS, 1991, p. 44). Num segundo momento, Giddens traz uma análise bem pertinente em relação à cultura oral e às suas contribuições para o estudo da cultura popular. Diz ele que

Nas culturas orais, a tradição não é conhecida como tal, mesmo sendo estas culturas as mais tradicionais de todas. Para compreender a tradição como distinta de outros modos de organizar a ação e a experiência, é preciso penetrar no espaço-tempo de maneiras que só são possíveis com a intervenção da escrita. (...). Reconhece também que nas sociedades pré-modernas, “na medida em que a capacidade de ler e escrever é monopólio de poucos, a rotinização da vida cotidiana permanece presa à tradição (GIDDENS, 1991, p. 44).

A modernidade apontada por Canclini aparece também nos escritos de Giddens, nos quais este último ressalta a importância da modernidade para um novo entendimento das culturas populares e de suas dinâmicas não tão próprias mas também não tão dependentes. Ainda Giddens

a rotinização da vida cotidiana não tem nenhuma conexão intrínseca com o passado, exceto na medida em que o que “foi feito antes” por acaso coincide com o que pode ser defendido de uma maneira proba à luz do conhecimento renovado (GIDDENS, 1991, p. 45).

Em outras palavras, parafraseando Giddens, a modernidade faz o presente virar passado em alguns instantes. O tempo-espaço das culturas populares na modernidade já não é mais o mesmo que nas sociedades tradicionais. O seu sentido e o seu significado também se diluíram nos grupos sociais que a acolheram.

E o boi-de-mamão'? Que Boi?

Entender as brincadeiras de boi-de-mamão neste contexto da modernidade é perceber que no interior da constituição dos grupos de boi-de-mamão podem acontecer muitas realidades pessoais de imensa desigualdade social, que coexistem e interagem com todas as outras complexidades pessoais. Esta relação entre pares já é de uma complexidade. Ainda mais se colocarmos na 'mesa', e se faz necessário que se coloque, que o boi-de-mamão – apesar de ocupar diferentes espaços-tempos – permanece sob a égide de uma visão romântica, presa à tradição das comunidades tradicionais que lhe deram vida. O peso fica ainda maior quando esta visão se faz mola propulsora da vida nas relações desses grupos. Os grupos ficam presos a um fazer que não representa mais o que vivem. A sua representação da vida passa a ser uma representação de uma vida que já não existe mais.

Considero de suma importância lembrar, reverenciar, cultivar o passado e os ancestrais, mas a reflexão que me faz a cabeça girar é o fato de poder nada mudar, poder nada falar, poder nada cantar do que foi feito e refeito nas culturas populares. É de se perguntar o que se muda e o que não se muda falando de boi-de-mamão.

Na perspectiva de Giddens, a crítica a este modo de conceber a brincadeira do boi-de-mamão é que ela passa a ser exclusivamente um dado, um legado do passado, sem considerar as conexões que acontecem cotidianamente no trato da construção do Boi – e sem considerar, ainda, a produção simbólica de cada uma das pessoas envolvidas no fazer daquele coletivo: “A tradição não é inteiramente estática, porque ela tem de ser reinventada a cada nova geração conforme esta assume sua herança cultural dos precedentes” (GIDDENS, 1991, p. 44).

Para refletir nesta lógica de uma modernidade que se coloca como “incentivadora” de novas práticas no interior das culturas populares, é interessante focar o trato que deixamos de dar ao boi-de-mamão. Sim, pois a idéia de uma modernidade

que aproxima as classes sociais sob a égide de um **consumo**, freqüentemente travestida de um espaço de comunhão, vem ganhando cada vez mais força e adeptos.

O movimento por parte das classes populares e de todos aqueles que adentram o mundo das classes populares através das culturas populares, creio, deve ser o de acordar “músculos”, ou uma força, que estão adormecidos – acordar no sentido de refazer um percurso de volta aos mecanismos que geravam a própria cultura popular: **seu cotidiano**.

Trago como exemplo a morte do Boi na brincadeira do boi-de-mamão. Nesta relação, uma prática gerada pelo cotidiano passa de representação da vida e da morte ao “status” de espetáculo.

Falar da Morte como vida

A morte do personagem boi é um momento na brincadeira que permite discutirmos questões relativas à comunidade em que a brincadeira está inserida ou não. Voltando às páginas já amareladas de um passado de muitos grupos de boi-de-mamão, vamos encontrar a crítica ao médico como representação fiel do descaso referente à saúde pública nas comunidades. Ridicularizar o médico e colocar o benzedor como responsável pelo ressuscitar do boi é uma forma de dizer que o médico que os visitava mensalmente não resolvia seus problemas – pelo contrário, aumentava-os, pois o preço dos remédios inviabilizava qualquer tratamento e, se a única alternativa de tratamento era aquela, o desespero surgia entre as pessoas.

É neste íterim que o personagem médico, representante da saúde pública, pode revelar quais são seus reais interesses em ressuscitar o boi. Desvelar a realidade da saúde do boi como uma analogia com a saúde da comunidade é fazer do “médico” um interlocutor das ações ou das não-ações da saúde pública.²

Meu bisavô, Trajano dos Anjos, no início do século vinte, foi intendente da comunidade da Barra da Lagoa. Além de intendente, sabia ler e escrever, e era a partir de um livro de homeopatia que receitava as “doses homeopáticas”, como ele mesmo

² Para exemplificar, cito uma reforma num posto de saúde onde as salas do médico e do dentista, bem como a sala de curativos, foram reduzidas para aumentar a sala de espera. Aclamado como uma grande reforma do Posto de Saúde, atualmente as pessoas desta comunidade se dirigem a uma outra para suas consultas. Aumentaram a sala de espera simultaneamente à falta de médicos e dentistas. Este é um caso de descaso e existem tantos outros que poderiam servir de subsídio para as encenações na morte do boi.

chamava, para os moradores como opção aos remédios alopáticos. Era o curandeiro da comunidade.

Fico a pensar na hipótese de uma brincadeira de boi-de-mamão, nesta época, tentar ridicularizar a figura do curandeiro na morte do Boi. Talvez alguém tenha tentado, mas como se vê não logrou sucesso. Peter Burke fala com muita propriedade sobre este assunto, esta situação da cultura do cotidiano se entranhar pelas frestas das representações populares e estabelecer um constante diálogo. Burke diz que

o indivíduo pode inventar, mas numa cultura oral, como ressaltou Cecil Sharp, a comunidade seleciona. Se um indivíduo produz inovações ou variações apreciadas pela comunidade, elas serão imitadas e assim passarão a fazer parte do repertório coletivo da tradição. Se as suas inovações não são aprovadas, elas morrerão com ele, ou até antes. Assim, sucessivos públicos exercem uma “censura preventiva” e decidem se uma determinada canção ou estória vai sobreviver, e de que forma sobreviverá (BURKE, 1978, p. 138).

O que vejo de muito rico nas palavras de Peter Burke para relacionarmos com a discussão que trago é esse poder que o público exerce sobre as manifestações populares, o poder de conseguir filtrar o significado do que está sendo apresentado. Em que lugar o ator, o autor, filtrou essa novidade? Baseou-se em quê? São perguntas que vão surgindo, sugerindo, rondando a comunidade. Aqueles que animam a comunidade e que Burke chama de “portadores da tradição” precisam acima de tudo ficar de ouvidos bem atentos para o movimento do gostar e o do não gostar do público.

Mas onde andam esses animadores da comunidade de outrora? Aqueles que captam o cotidiano e o traduzem em versos, músicas, teatro, dança, risos? Alguns morreram, em realidade muitos, mas muitos também nasceram e se identificaram com o fazer da arte do boi-de-mamão.

O que preocupa é a força com que a idéia de “preservar a tradição” se impõe a grupos que historicamente têm um legado de extrema criação no fazer a sua manifestação popular. Esses grupos foram passando de geração a geração seu dado cultural, estabelecendo parâmetros ligados ao sentido e ao significado do seu fazer,

propiciando um enredo que volta a falar sempre das mesmas coisas, mas não da mesma maneira.

Pensar a morte do Boi numa perspectiva crítica é falar do processo de desaparecimento da natureza na Ilha de Santa Catarina, da ética de seu povo, de sua forma de subsistência, do jeito de ser de seu povo e, por que não dizer, do jeito de ser de tantos povos que por aqui chegaram e chegam todos os dias a fim de conhecer e de morar também nesta cidade. Pois, por mais paradoxal que possa ser, esse boi-de-mamão que aí está também recebeu contribuições dos que chegavam a esta terra.

Marlise Meyer avança que as pessoas, em seus deslocamentos, continuam falando sobre as suas vidas em seus diferentes momentos nos novos territórios, estabelecendo os vínculos do passado com o presente e compondo uma nova rede de relações pessoais que se propõe a manter acesos os seus instrumentos simbólicos de representação da sua existência. Sejam eles quais forem (MEYER, 1991, p. 62)³.

As características culturais dos povos, na perspectiva de Marlise Meyer, são o grande legado que não lhes pode ser retirado por decreto. Ali reside o pouco que restou da “Pátria Mãe”, e a nova morada precisa desses caracteres para compor sentido. Este boi-de-mamão que aí está recebeu muitas contribuições e foi se constituindo neste fazer popular.

Para além das conquistas de sobrevivência diária, muitas representações culturais, entre elas o boi-de-mamão e tantas outras brincadeiras, permaneceram vivas e foram construídas no cotidiano e na memória de muitos descendentes desses povos, e estes têm o direito de constantemente as fazer e refazer.

Maristela Fantin também traz uma contribuição valiosa para esta questão sobre a construção de práticas populares que se descortinam num fazer coletivo. Diz ela que

Entendo participação como uma determinada ação humana, que revela capacidade de exprimir o desejo de realizar, fazer coisas, afirmar a si mesmo, e ao coletivo, suas potencialidades. É também a prática da interação, comunicação e cooperação com as demais pessoas, como, por exemplo, a auto-expressão, o desenvolvimento do

³ “Se o Boi que dança parece ser uma criação brasileira, não resta dúvida de que no folclore português, **do qual se originou o brasileiro**, uma parte muito importante é atribuída ao Boi em todas as representações populares. Não esqueçamos também a importância simbólica do Boi em toda a Bacia do Mediterrâneo e especialmente na Península Ibérica. “Encarnação das forças genésicas”, o Boi era ao mesmo tempo um símbolo de transformação e da angústia que toda transformação desperta. Mas para que o tema tivesse podido se conservar na memória coletiva, ao passar de um continente a outro e com todas as modificações de gênero de vida que isto implica, era preciso que correspondesse a uma realidade e a necessidades profundas”.

pensamento reflexivo e crítico, o prazer de criar e recriar coisas novas, a valorização de si e dos outros, entre outras práticas. Participação é o exercício individual e coletivo do poder de decisão sobre a vida coletiva (FANTIN, 1997, p.28)

O que Maristela traz à luz é a questão do conhecer, do conhecimento atrelado a uma experiência coletiva construída “com” os sujeitos (CERTEAU, 1995, p. 247). Maristela oferece uma contribuição para a questão da morte no boi-de-mamão e para o boi-de-mamão de uma maneira geral. Entender os grupos de boi-de-mamão nesta perspectiva, como integrantes de uma rede de relações, de diálogo com a comunidade no qual está inserido, faz com que a brincadeira se transforme em mais uma voz da e na comunidade, dentro ou fora dela. Um boi-de-mamão que fale de seus antepassados, e que fale também do que está vivendo, do seu presente. Um instrumento nas mãos daqueles que o fazem.

Augusto Boal também vai trabalhar nesta mesma lógica apontada por Maristela Fantin na construção de trabalhos coletivos:

No princípio, o teatro era o canto ditirâmico: o povo livre cantando ao ar livre. O carnaval, a festa. Depois, as classes dominantes se apropriaram do teatro e construíram muros divisórios. Primeiro, dividiram o povo, separando atores e espectadores: gente que faz e gente que observa. Terminou a festa! Segundo, entre os atores, separou os protagonistas das massas: começou o doutrinamento coercitivo (BOAL, 1983, p. 135)!

Augusto Boal, assim como Maristela Fantin, tem na proposta de Paulo Freire seu maior e melhor referencial teórico-prático. Paulo Freire explicitava, como bem frisou Sebastião Uchoa Leite, que a finalidade de sua proposta de alfabetização e educação do povo era

Dar-lhe uma consciência social que, por sua vez, o condicionaria para uma opção política. Para Paulo Freire, a questão que se colocava era a de dar condições ao povo para que se transformasse de *objeto* em *sujeito* da ação social (LEITE, 1983, p. 261).

Boal vai sistematizar as idéias de Freire, e transformar o espectador em protagonista, em ator da cena, numa espécie de analogia ligada à transformação do povo de *objeto* em *sujeito*. A morte do personagem boi, trabalhada dentro desta lógica, contribui para que os integrantes da brincadeira do boi-de-mamão desmontem e remontem num movimento ininterrupto. Segundo Boal,

Se uma pessoa é capaz de “desmontar” suas próprias estruturas musculares, será certamente capaz de “montar” estruturas musculares próprias de outras profissões e de outros status sociais, estará mais capacitado para interpretar outros personagens diferentes de si mesmo (BOAL, 1983, p. 136).

Ora, o personagem médico na morte do boi não é médico, e nem precisaria sê-lo, para representar este papel; entretanto, partindo da proposta de Boal, estes personagens não brotam do nada nos corpos dos brincantes do boi-de-mamão. São elaborados ao sabor do conhecimento pessoal de cada um, de enfrentar seus *vícios musculares* e, por que não dizer, de ampliar seu mundo de movimento corporal, descobrindo gestos que até então não se sabiam capazes de fazer (BOAL, 1983, p. 136). Para além disto que Boal nos traz, fica ainda a crítica que já tinha sido elaborada pelos antigos brincantes de boi-de-mamão: não temos saúde pública.

Como falar da morte do boi-de-mamão hoje? Que perspectiva podemos adotar num projeto de cultura popular voltado para a fala do cotidiano por parte dos sujeitos que o fazem e que o vivem? A brincadeira do boi-de-mamão na comunidade da Barra da Lagoa, o Arreda Boi, por mais que se esforce para conseguir um espaço onde guardar os seus bonecos e os seus tambores, sempre recebe respostas provisórias: “pode ser”; “vamos ver”; “quem sabe”, “Quanto tempo?”. Entretanto, no momento da morte do Boi, a mesma brincadeira sempre lança mão de um enredo descontextualizado do seu momento de vida.

A falta de espaço para guardar os bonecos da brincadeira é como um golpe fatal no boi-de-mamão. Os bonecos na rua teriam o triste destino de se estragar ou desaparecer, ou ainda, fazendo uma analogia com a morte do boi, deixar morrer a brincadeira.

Brandão vem nos ajudar a falar desta cultura popular, deste folclore que se movimenta, que continua dialogando com a vida daqueles que o fazem e que convidam outros a fazê-lo. Diz ele que

Aquilo que se reproduz entre pescadores, índios e camponeses como saber, crença ou arte reproduz-se enquanto é **vivo** (grifo meu), dinâmico e significativo para a vida e a circulação de trocas e bens, de serviços, de ritos e símbolos entre pessoas e grupos sociais. Enquanto resiste a desaparecer e, preservando uma mesma estrutura básica, a todo momento se modifica. O que significa que a todo momento se recria' (BRANDÃO, 1982, p. 38).

Pensando no que Brandão escreve, sonho com uma morte do personagem boi “cutucando” o “líder comunitário”, e a vontade deste de a cada dia jogar uma nova pá de cal na cova já aberta para enterrar a brincadeira do boi-de-mamão. Na última conversa com este senhor, ele nos disse que não apoiava a brincadeira, pois, nas palavras dele, “isso não dá dinheiro, não dá futuro para ninguém”. Como diria Paulo Freire, “não existe futuro se não existir presente”:

Não pode haver esperança verdadeira, também, naqueles que tentam fazer do futuro a pura repetição de seu presente, nem naqueles que vêem o futuro como algo predeterminado. Têm ambos uma noção “domesticadora” da história. Os primeiros, porque pretendem parar o tempo; os segundos, porque estão certos de um futuro já “conhecido”. A esperança utópica, pelo contrário, é engajamento arriscado (FREIRE,2001,p. 71).

Uma pergunta, então, se impõe. Como a morte do personagem boi na brincadeira do boi-de-mamão pode fazer com que o boi-de-mamão fale da vida daqueles que lhe dão vida?

A educação popular, a cultura popular, o teatro popular são frutos de uma dinâmica, de um desejo de emancipação política. A proposta para o teatro do oprimido de Boal, assim como a pedagogia do oprimido de Freire, aponta caminhos para que o povo se aproprie da sua história, conheça a tensão de forças que o rodeiam e, enquanto

ser histórico, lute para a melhoria de sua condição de vida. Associando a teoria de Boal à brincadeira do boi-de-mamão, diremos que refletir e agir é fazer com que o Boi se configure como porta-voz dos desejos de uma coletividade, dos seus anseios na luta por uma vida mais digna.

Quanto mais pessoas puderem se envolver na construção da brincadeira do boi-de-mamão, tanto mais organicamente ela estará presente na vida de todos, e mais alegria poderá espalhar por onde passe discutindo a vida. Neste campo de luta por uma cultura popular que propõe conscientização e não negue sua produção cultural, pois ela é seu combustível, embrenhamo-nos pelo nevoeiro, meio poeira, meio maresia, que corrói as resistências e articulações, mas que nos fazem permanecer unidos, pelos valores construídos ao redor da cultura popular.

Como lembrou Mário Pedrosa e é sempre bom lembrar dele,

Os ultramodernismos e alguns de seus progressos, de molde comumente americano, estão umbilicalmente vinculados a nossas favelas e bariadas. O paradoxo é que **estas são as que não mudam** (grifo meu), como não mudam a miséria a fome, a pobreza, choças e ruínas.” (PEDROSA, 1998, p. 336)

É nesta tradição, se é que podemos falar em tradição relativamente a situações de extrema “falta de”, que também devemos refletir quando falamos em cultura popular. Como disse o escritor Ariano Suassuna em palestra proferida na Universidade de Brasília em 1999:

Colocam a cultura popular como cultura de pobre. Eu acho uma cultura de pobre que é muito rica. Mas se me perguntarem se a cultura popular vai acabar quando acabar a pobreza eu respondo que não. A cultura popular não nasce com a pobreza mas na falta de ter e não na falta de ser. Mas que acabe a pobreza e os males que ela traz.⁴

Vejo como fundamental a discussão em torno da cultura popular, quando pensamos o quanto mudou a nossa sociedade, como nos disse Gilberto Velho

⁴ Palestra proferida na Universidade de Brasília e veiculada pela TV Senado do Distrito Federal no dia 12 de setembro de 2004.

O processo de urbanização, o desenvolvimento das grandes regiões metropolitanas e das megalópoles, os meios de transporte e de comunicação e os avanços tecnológicos produziram uma transformação inédita na história da humanidade quanto a alterações de padrões de sociabilidade e interação, costumes e rotinas (VELHO, 1999, p. 67).

Gilberto Velho vem reforçar a idéia de uma sociedade que se diz em contato, mas sem comunhão, uma sociedade desigual economicamente e portanto socialmente, uma sociedade que trafega no emaranhado capitalista. Esse tráfego nem sempre acontece no mesmo ritmo, nem nas mesmas condições, para todos. A sociedade da qual se diz que é de todos encerra, na verdade, um privilégio: aquele de quem detém o capital. A modernidade pode ter contribuído para a aproximação de diferentes grupos sociais, classes sociais – mas é importante lembrar dos muros e das grades entre esses mesmos grupos.

A cultura popular não pode ser vista somente como criação de um coletivo. Ela vai do coletivo ao individual numa velocidade estonteante, no diálogo com o passado mas também na vivência do presente e dos muitos símbolos que perduram neste seu universo de existência: do indivíduo e do grupo. Ainda Velho

Assim, um indivíduo de classe trabalhadora, freqüentador de um terreiro de umbanda, torcedor do flamengo e músico de pagode, vive no seu cotidiano a experiência de estar sempre passando de uma esfera de significados para outra, em fluxo contínuo, acionando aspectos diferentes de sua experiência e personalidade social (VELHO, 1999, p. 68-69).

Retomar a idéia da morte do Boi, nesta perspectiva, é lembrar que uma contestação por parte de um elemento do grupo sobre a forma pela qual o boi morre pode sofrer rechaço não só no interior do grupo, mas também fora dele. Cada pessoa, com a sua crítica, vai articulando uma forma de explicitação acerca da razão pela qual as “coisas” devem continuar como estão ou não. A isto se acrescenta, ainda, o fato de que o popular “não é monopólio dos setores populares”, como bem frisou Canclini

Nas sociedades modernas uma mesma pessoa pode participar de diversos grupos folclóricos, é capaz de se integrar sincrônica e diacronicamente a vários sistemas de práticas simbólicas: rurais e

urbanas, suburbanas e industriais, microsociais e dos *mass media* (CANCLI, 1998, p. 220).

O tema é complexo e vejo como fundamental no presente trabalho. A cultura popular e suas definições se apresentam como um mosaico criado por nós, no qual a cada dia vamos inserindo um novo fragmento.

Os “cacos” das culturas populares, ao se encontrarem, formam algo novo, que parece velho mas que ao mesmo tempo muitas vezes nunca foi visto. Esses “cacos” se relacionam e neste se relacionar podem, entre outras coisas, se quebrar. Este quebrar não define seu desaparecimento mas redefine muito do que ela vai continuar sendo. Como escreve Canclini

Uma política é democrática tanto por construir espaços para o reconhecimento e o desenvolvimento coletivos quanto por suscitar as condições reflexivas, críticas, sensíveis para que seja pensado o que põe obstáculos a este reconhecimento. Talvez o tema central das **políticas culturais** (grifo meu) seja, hoje, como construir sociedades com projetos democráticos compartilhados por todos sem que igualem todos, em que a desagregação se eleve à diversidade, e as desigualdades (entre classes, etnias ou grupos) se reduzam a diferenças (CANCLINI, 1998, p. 157).

Então, a tarefa está lançada. A brincadeira do boi-de-mamão apresenta-se como um campo muito fértil para podermos oferecer mais um estudo do processo das culturas populares e suas diversas formas pelas quais esse processo pode ser entendido. Como nos lembrou Michel de Certeau

O cotidiano está semeado de maravilhas, espuma tão fascinante, nos ritmos prolongados da língua e da história, quanto a dos escritores ou dos artistas. Sem nome próprio, todas as espécies de linguagens dão origem a essas festas efêmeras que surgem, desaparecem e retornam (CERTEAU, 1995, p. 245).

Capítulo II

A brincadeira do boi-de-mamão

As cordas se afinam. O cavaco já está pronto. Os tambores esquentados, as vozes aquecidas. O público espera, ansioso, a entrada dos primeiros acordes da brincadeira do boi-de-mamão da Barra do Aririú. É a brincadeira do grupo “Filhos da Terra”.

Três homens sobem ao palco dizendo que aquele grupo tinha mais de cem anos mas que há apenas oito anos eles retomaram o trabalho. Avisam que antes da apresentação surgirá o personagem “bicho da terra”, que não faz parte da apresentação da brincadeira do boi-de-mamão, mas é o personagem que eles elegeram como um mascote do grupo. O personagem “bicho da terra” é uma grande minhoca.

Ao meu lado, na platéia, notei que as crianças adoraram o personagem “bicho da terra”, assim como eu também. Para elas, a brincadeira do boi-de-mamão já tinha começado ali – e para mim também.

E aqui estou eu para apresentar a brincadeira do boi-de-mamão. Brincadeira porque é assim que fui escutando ser chamada: “como ’tá boa a brincadeira!”; “vai ter brincadeira?”; “os bichos da brincadeira estão bem bonitos”. Brincadeira. Foi sempre assim que escutei chamar o boi-de-mamão. Vou tentar “traduzir” esta “brincadeira” que antecede o nome boi-de-mamão, para que o leitor possa orientar-se no momento em que a palavra “brincadeira” aparecer.

A brincadeira do boi-de-mamão está dentro de uma “caixa” dos jogos da cultura popular. Florestan Fernandes, no seu Belo livro *Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo*, diz que o folclore possui também um valor educativo, podendo, então, ser colocado dentro de uma “caixa” do mundo da educação. Segundo ele, a criança

De um lado aprende a agir como um ser social: a cooperar e competir com os seus iguais e a se submeter e a valorizar as regras existentes na herança cultural, a importância da liderança e da identificação com centros de interesses suprapessoais, etc. De outro, introjeta técnicas, **valores** (grifo meu) que se acham objetivados culturalmente. As composições folclóricas tratam de obrigações de pais e filhos, de namoro, de casamento, de atividades profissionais, de lealdade, do significado do bem e do mal (FERNANDES, 1979, p.62).

O boi-de-mamão se enquadra muito bem nisto de que nos fala Florestan quando, na sua brincadeira, tratando da morte e da ressurreição, traz à tona aquilo a que se referiu Marlyse Meyer

Assim se explicaria a permanência do tema da morte e da ressurreição do Boi. Embora se expressando de maneira burlesca, a peça rústica brasileira parece ter reencontrado, e continuando a repetir, gestos de antigos sacrifícios rituais que permitiam, por meio da morte de um indivíduo, a perpetuação da espécie, simbolizando assim um eterno recomeçar (MEYER, 1991, p. 63).

As brincadeiras populares nos dizem, como uma voz que nos sopra ao ouvido, que são elas a representação de muitas fases da história da humanidade. Com a brincadeira do boi-de-mamão, ou com respeito às manifestações ligadas à figura do Boi não é diferente. Hoje ainda brincamos de boi-de-mamão e o laçamos com um cavalinho feito de uma vassoura, que, jogada num canto da sala, ganha vida nas mãos de alguma criança ou de um adulto. Se a corda é feita de couro do Boi ou é um simples arco de mangueira, daquelas de molhar jardim, dentro de ambas está gravada uma história por onde passou esta brincadeira. Ainda Meyer

Se o Boi que dança parece ser uma criação brasileira, não resta dúvida que no folclore português, **do qual se originou o brasileiro**, uma parte muito importante é atribuída ao Boi em todas as representações populares. Não esqueçamos também a importância simbólica do Boi em toda Bacia do Mediterrâneo e especialmente na Península Ibérica. “Encarnação das forças genésicas”, o Boi era ao mesmo tempo um símbolo de transformação, e da angústia que toda transformação desperta. Mas para que o tema tivesse podido se conservar na memória coletiva, ao passar de um continente a outro e com todas as modificações de gênero de vida que isto implica, era preciso que correspondesse a uma realidade e a necessidades profundas (MEYER, 1991, p. 62).

A brincadeira do boi-de-mamão foi composta assim. De uma mão à outra, ela foi sendo trazida ao longo dos tempos, num processo de muita observação, de muita comunhão, de muito respeito por parte de quem fazia os “caracteres culturais” de que nos falou Peter Burke (1989). Estes “caracteres” vão ocupando um espaço nos grupos que lhes deram vida, e bem assim – para fugir dos “comunitarismos” (Burke, 1989) –

nos indivíduos, que na relação com o público vão construindo a cultura popular, as brincadeiras populares, a educação.

Para Florestan Fernandes

Se as crianças continuam a brincar de roda, esse folguedo apresenta para elas toda significação e importância psicossocial que teve para as crianças do passado. Não se trata de sobrevivência (...) mas de continuidade sócio-cultural. O contexto histórico se alterou; contudo, preservaram-se condições que asseguram vitalidade e influência dinâmica aos elementos folclóricos (FERNANDES, 1989, p.62).

Aqui o Boi surge como bom exemplo nas palavras de Fernandes. Para o cantador de boi-de-mamão, Zé Benta, cantar transformou-se numa brincadeira, é o seu jogo com as palavras, dialogando com o que está acontecendo na roda, que o anima, que, segundo ele, “dá graça de fazer”.

Zé Benta foi, no passado, uma criança de boi-de-mamão. Para ilustrar, trago uma história de Zé Benta sobre a origem da brincadeira do boi-de-mamão, história que muito deve ao seu universo de brincante-cantador no boi-de-mamão. Conta ele:

Então eu vou contar a história do boi-de-mamão. Como ele começou. Muita gente me pergunta como é que principiou o boi-de-mamão. O boi-de-mamão principiou do menino que foi à venda comprar bolacha e biscoito para a mãe tomar café, às seis horas da tarde, que hoje no Brasil se trata de seis horas de ave-maria. E outro menino vizinho preparou um mamão maduro bem grande, fez dois furos, amarrou um cordão no pé do mamão e acendeu um pedacinho de vela dentro do mamão. E quando o menino ia passando com o biscoito e a bolacha, ele puxou o cordão, o menino gritou e se assustou e jogou as bolachas e os biscoitos fora, pensando que era um troço invisível. Aí ele chegou em casa gritando: um boi-de-mamão, um boi-de-mamão... A mãe com pena do menino foi a casa da vizinha perguntar o que tinha existido. “– comadre, foi o meu menino que pegou um mamão bem maduro, bem vermelho por dentro, fez dois furos, acendeu uma vela, e o menino se assustou. Foi aonde jogou a bolacha e os biscoitos fora.” Aí os dois se quiseram achar no pau. A mãe e a comadre não deixaram. Dali prometeram fazer uma brincadeira pra ele com outro tipo de Boi. Aí fizeram um Boi de pano que levou o nome de boi-de-mamão. E ele era o vaqueiro e o outro (que pregou a peça) brincava debaixo do Boi. Depois chegou outro menino querendo participar da brincadeira. É um Mateus e um vaqueiro. Chega uma menina também querendo participar da brincadeira e ela serviu de Maricota. E aí foi chegando os meninos da comunidade. Um brincou debaixo do urubu para que quando o boi morrer, belisca; outro brincou no cavalinho laçando o Boi e daí nasceu a brincadeira no Brasil (GONÇALVES, 2000, p.17).

A história que Zé Benta nos traz ilustra bem o universo que ele viveu e que hoje é visitado através de sua fala, de sua história. Este espaço físico não existe mais, mas existe Zé Benta e existe o seu cavaco para fazer com que a brincadeira tenha uma voz. A brincadeira do boi-de-mamão deve muito a ele, pois ele é o que Burke (1989) chamou de “guardião da tradição”, aquele que pode trazer à tona o que Florestan Fenandes (1989) nos dizia algumas linhas atrás. Segundo Florestan “a vitalidade e influência dinâmica [relativa] aos elementos folclóricos” vem mostrar o poder que uma brincadeira de roda, um jogo de pião, uma bolinha de gude, a “vera”, tem nas nossas vidas (FERNANDES, 1989).

A brincadeira do e no Boi (do grupo Arreda Boi) sempre foi baseada nas orientações de Zé Benta: “*a brincadeira só é boa até a hora em que machucar alguém*”, ou, “*ninguém planta laranja para colher abacaxi, quem planta amor colhe amor*”. As suas falas vinham no sentido de lembrar que a brincadeira do boi-de-mamão não deveria levar a dor para a rua. Não poderia machucar ninguém: público e brincantes. Segundo Zé Benta, a brincadeira do boi-de-mamão é um espaço de “plantação”. Mônica Fantin, que investigou o universo da brincadeira na educação, vem nos ajudar a pensar sobre isto que estamos descrevendo:

Na perspectiva pedagógica, o maior interesse está na educação sistemática, em que a qualidade da experiência possui um significado especial, onde não importa apenas saber como e o que a criança aprende mas o que pode ela fazer com o que aprende (FANTIN, 2000, p. 65).

A brincadeira, para Mônica, é também o espaço do aprendizado; é ali que as crianças podem fazer e refazer o mundo à sua maneira, conforme o seu gosto, a sua admiração; é na brincadeira que elas transformam o mundo e transformam a si próprias.

Florestan vem colaborar com a reflexão de Mônica, no sentido de fortalecer a idéia de demonstrar que as crianças participantes de um processo ligado à cultura popular, aos “folguedos tradicionais”, “adquirem uma experiência societária de complexa significação para o desenvolvimento de sua personalidade”. Florestan diz que as crianças

Alargam sua área de contatos humanos, aprendem de modo mais acessível as vantagens e o significado das atividades organizadas grupalmente, experimentam os diferentes papéis associados às relações de subordinação e de dominação entre pessoas da mesma posição social e se identificam com interesses ou com valores cujas polarizações de lealdade transcendem o âmbito da família (FERNANDES, 1979, p. 18).

A brincadeira retém em si própria a capacidade de “ajuntamento”, de congregação, como também a capacidade de ruptura. Aqui Florestan demonstra a existência de múltiplas facetas das brincadeiras populares e de sua ampliação para além dos espaços da família, do privado. A brincadeira percorre cantos, desdobra-se em diferentes espaços e ocupa as mais variadas caras. Brincar nas brincadeiras populares é estar sempre desafiando o imprevisito, o improvisado, o blefe. Brincar, neste caso, é também formar grupo, é configurar a pertença a uma identidade de grupo enquanto se brinca.

Este patrimônio lúdico que são as brincadeiras populares, como registro do passado, dos antepassados, chega às mãos das crianças e nelas assume um outro registro, uma outra assimilação. As crianças, ao brincarem de jogos tradicionais, boi-de-mamão, cirandas, etc., vão perfazendo um caminho que as leva ao processo da assimilação e da criação.

A cultura popular tem esta generosidade. Talvez por ter sido e continuar a ser massacrada em diferentes níveis: não ser reconhecida enquanto um espaço de construção de conhecimento, e ser deixada de fora dos currículos escolares em praticamente todos os níveis de ensino. Quando aparece, ela surge mais como espetáculo, como entretenimento.

Ao entrarem em contato com brincadeiras populares, as crianças relacionam-se umas com as outras de uma maneira completamente diferente daquela que acontece nos jogos mais normatizados: o futebol, ao passar a ser regido pelas regras internacionais, não é o mesmo jogo de dois sapatos no meio da rua como marcação do gol, não obstante a bola receber o mesmo carinho dos pés.

Quem vem dialogar com o que estou dizendo é Adriana Garkov. Segundo ela, jogo tradicional é

Aquele transmitido de forma expressiva de uma geração a outra, fora das instituições oficiais, na rua, nos parques, nas praças, etc., e incorporados pelas crianças de forma espontânea, variando as regras de uma cultura a outra (ou de um grupo a outro): muda a forma, mas não o conteúdo do jogo tradicional. Entendemos por conteúdo os interesses lúdicos particulares ligados a tal ou qual objeto (bonecas, animais, construções, máquinas, etc.), o objetivo básico do jogo, e, por forma, a organização do jogo do ponto de vista dos materiais utilizados, espaço, números de jogadores, etc. Estes jogos são imitados ou reinterpretados, perpetuando-se a tradição dos mesmos (GARKOV, 1990, p. 38).

Tal é o tipo de perpetuação que ocorre no caso do boi-de-mamão que estudo. Na Barra da Lagoa, ele vem sendo elaborado e reelaborado a todo o momento – posso dizer que a cada apresentação. Esse boi-de-mamão brinca com as suas dificuldades, brinca consigo mesmo; sabe das dificuldades que existem em continuar a brincar. Na sua brincadeira, ele foi formulando um jeito diferente de tratar a própria brincadeira: uma brincadeira que propunha diálogo, abrindo-se para inovações ao mesmo tempo em que olhava para as suas criações com um pé no futuro e um olhar para o passado, para a memória.

Para Mônica Fantin

Se entendemos o jogo como atividade específica e fundamental que pode garantir a interação e a construção de conhecimento da realidade pela criança, e se esta aprendizagem é social, isso nos faz pensar em estabelecer um vínculo muito forte e complexo entre o jogo e a educação (FANTIN, 2000, p. 78).

É desta forma que tento tratar o boi-de-mamão ao longo deste trabalho. As palavras de Mônica Fantin caem como uma luva no médico que vai examinar o Boi para fazê-lo ressuscitar no mundo da brincadeira, e transformá-lo em mais um instrumento, uma maneira, uma forma, um conteúdo a ser aplicado à educação.

Seu dono da casa, vou pedir licença...

Os tambores começam a tocar. As pessoas se aproximam de uma pequena roda. O cavaquinho e a voz do cantador no meio de tantos sons insistem em se sobressair. A platéia aos poucos vai formando a roda. Os participantes da cantoria da brincadeira do boi-de-mamão integram a roda. Os brincantes da brincadeira ficam postados bem próximos à cantoria, de forma a esperar o chamado do cantador. O cantador tem o poder de conduzir a apresentação.

“*Seu dono da casa, vou pedir licença para o boi brincar ô maninha, na sua presença*” – é o primeiro chamado do cantador. Este pede licença àquele que *combinou* com o grupo de boi-de-mamão a fim de realizar a brincadeira naquele espaço. A brincadeira do boi-de-mamão, historicamente, não aparece de “surpresa” nos ambientes em que se apresenta. Ela é esperada, tanto por aqueles que dela participam, enquanto público, como por aqueles que a apresentam. A licença que o cantador pede na cantoria inicial é muito mais do que uma letra repetida muitas vezes em muitas apresentações: representa a confirmação da presença da brincadeira de boi-de-mamão, feita por ele e por todos aqueles que ele vier a chamar para o meio da roda.

O personagem vaqueiro aparece aos pulos após a chamada do cantador: “*o meu vaqueirinho pula no salão, dá um volta em roda, faz obrigação*”. O vaqueiro, juntamente com o personagem Mateus, representam o elo entre o cantador e a condução da apresentação. O cantador sempre lhes pedirá que realizem determinada ação – seja buscar os personagens para que brinquem no meio do salão ou retirá-los de cena. Vaqueiro e Mateus são os que brincam com todos os personagens. Mateus adentra o salão juntamente com o personagem boi. Mateus vem brincando na traseira do boi.

O cantador vai construindo seus versos em torno do que acontece na roda. Mateus, vaqueiro e boi brincam de ouvidos bem atentos para o que o cantador vai propondo através de seu canto. O cantador Zé Benta, diz que “um cantador tem que ter uma antena parabólica” para ir captando tudo o que acontece ao seu redor. Promove, com sua cantoria, a interação entre vaqueiro, boi e Mateus. Estes, por sua vez, além de se relacionar entre si, têm a obrigação de interagir com o público (GONÇALVES, 2000, p. 70)⁵.

⁵“É isso aí. A trova é que nem uma antena parabólica. Ela é pegada no espaço. Se é com “a” tem que terminar com “a”, se é com “b” tem que terminar com “b”. É um no pé do outro. Acho que aquilo vem

O público é parte ativa de todo o desenrolar da brincadeira do boi-de-mamão. Seu silêncio, seus aplausos, suas vaias, devem ser lidos e sentidos pelo cantador e pelos brincantes na roda. Os brincantes, assim como o cantador, devem improvisar mediante o retorno que o público vai oferecendo. Cada relação nova, cada público novo constituem um novo contexto e portanto resultam numa nova brincadeira.

O público, estando atento ao diálogo proposto entre o cantador e os brincantes, se permitem a brincar também. Neste se permitir, oferecem desafios aos brincantes, pois estes não sabem de antemão o que o público pode trazer para ser “debatido” no interior da roda.

O ato criador, na brincadeira do boi-de-mamão, acontece também quando este realiza suas apresentações e não somente nos seus ensaios. Lembremos que, segundo as definições de Garkov, a brincadeira do boi-de-mamão, enquanto **forma**, permanece inalterada; entretanto, seu **conteúdo** pode ser alterado. No caso específico do boi-de-mamão, quem define a “mudança de texto” são os brincantes na interação com o público presente (GARKOV, 1990).

Entender o processo de construção da brincadeira do boi-de-mamão, nesta perspectiva, é partilhar da idéia de fazer com que a brincadeira seja um instrumento nas mãos das pessoas e não o contrário. Edmir Perrotti traz uma contribuição valiosa quanto a isso, quando se centra no trabalho de Florestan Fernandes (1979). Para Perrotti

Tomar, portanto, a cultura apenas como um produto acabado a ser transmitido para a criança significa inverter as relações de um processo onde as coisas passam a ter vida e as pessoas a ser vistas como coisas (PERROTTI, 1990, p. 17).

A proposta de alfabetização de adultos elaborada por Paulo Freire, com o seu conceito de “sujeitos criadores”, aproxima-se bastante da perspectiva de uma brincadeira de boi-de-mamão voltada muito mais para o desvelamento da realidade do que para um simples ato de entretenimento. E este desvelamento da realidade por parte dos brincantes do boi-de-mamão não surge “do nada”: é, antes, fruto de um processo que se inicia muito antes da apresentação de seu grupo de boi-de-mamão. Este processo

de uma tradição de família. Que tem uma tonalidade, tem um ritmo, e tem um som, uma inteligência capacitada pra chegar no meio do público e falar o que sente”.

parte dos ensaios e muitas vezes, ou na maior parte das vezes, a própria apresentação se transforma num ensaio aberto.

Tanto Freire como Perrotti partilham da idéia de que os seres humanos têm o direito de assumir um papel ativo e plural como sujeitos da história. Este opção perfaz um caminho no qual o imprevisto nasce de situações muito concretas, da existência das pessoas que fazem parte do trabalho do boi-de-mamão, assim como de tantas outras que, mesmo não participando enquanto integrantes do grupo, partilham de suas idéias ou as contestam quando da apresentação da brincadeira.

Os ensaios, mais do que burilar o trabalho, têm o papel de juntar as pessoas, “colá-las” umas nas outras de maneira que o que cada uma venha a fazer seja partilhado por todos e todas as integrantes deste processo. Como bem frisou Freire

só o diálogo comunica. E quando os dois pólos do diálogo se ligam assim com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se então uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação (FREIRE, 1965, p. 104).

“Alfabetizar-se” em boi-de-mamão requer cumplicidade, humildade, energia, política, brincadeira, conceito de grupo. O boi-de-mamão, sempre referendado enquanto uma manifestação “folclórica”, “popular”, “cultural”, não pode se engessar sob a égide de processos que reforçam única e exclusivamente a sua repetição em detrimento da sua relação com o cotidiano. A relação com a vida que pulsa ao seu redor, historicamente, foi base para toda a sua prática “repetitiva” e educativa.

Canclini nos ajuda a entender este processo – no qual os grupos de boi-de-mamão passam de uma dinâmica de olhar para a vida das pessoas para uma outra, em que as pessoas olham para a “vida do boi-de-mamão” – quando nos pergunta a respeito “do que é oferecido ao povo, nem sobre quem, durante séculos de dominação, tem modelado o seu gosto” (CANCLINI, 1998, p. 45).

Carlos Rodrigues Brandão também vem fortalecer esta crítica em torno de um fazer popular “apolítico”, descolado completamente do universo em que está inserido:

As culturas não existem prontas na gaveta nem ocupam uma estante à parte na estrutura de qualquer formação social. Elas existem em processos e em conflitos. Na cultura do povo há significados latentes

de identidade de classe e de compreensão crítica do real que compete a um trabalho político através da cultura desvelar, reforçar, ou desenvolver supletivamente. Apenas aí ganha sentido e força a **dimensão dialogal** (grifo meu) que é a própria vida das inúmeras experiências atuais de educação popular como práticas que não querem possuir outro projeto histórico senão o da emancipação plena das classes populares a quem aspiram servir desde um setor específico de trabalho: o do saber (BRANDÃO, 1985,p. 72-73)

Brandão alerta para o desafio de que, ao vivermos as culturas populares, vivamos a experiência de dialogar com o outro, dialogar com a sua concretude, com a concretude de querer saber mais e melhor – de, como diria Freire, “ser mais”.

A brincadeira do boi-de-mamão segue sendo feita. O riso e a tomada de consciência, por parte de quem a faz e de quem lhe assiste, se para alguns grupos é projeto, para outros é seu cotidiano. Mas não nos enganemos. Falo, aqui, de algo que é bem próprio do Boi, que morre e renasce muitas vezes em diferentes momentos históricos. E lembremos que renasce sempre nas mãos de pessoas, que vêm carregadas com os seus desejos.

Esse Boi brinca, exige, some, se curva, aparece como um maltrapilho nas estradas. Passa de mão em mão; e nessas passagens não é acompanhado de um “manual de instruções” para a sua utilização. Segue sendo feito ao bel-prazer de quem o faz, e também de quem lhe assiste. Um público passivo, porém alegre – ainda que momentaneamente; são brincantes alegres, que seguram o “brinquedo” para que possa dialogar no processo de transformações da vida.

A Apresentação do Arreda Boi

Relato a cantoria do Grupo Arreda Boi ensinada pelo cantador José Manoel Agostinho ou Zé Benta. Na cantoria, estão presentes todos os caracteres da brincadeira do boi-de-mamão. Nela podemos perceber quais são os personagens a integrar a brincadeira, qual é a ordem de entrada e de saída, o que têm de fazer os personagens.

Como diz seu Firmino, o cantador do Itacorubi: “O chamador é a mola-mestra”. O chamador indica aquilo que todos devem fazer ao escutar o seu chamado. Importa lembrar que no boi-de-mamão cada grupo, cada cantoria tem um chamado diferente.

Diz o cantador, Seu Zé Agostinho ou Zé Benta: “*Se a apresentação é numa casa, o início da cantoria é “seu dono da casa”, mas se for num palco, numa festa, num ginásio, numa igreja, se não for numa casa, aí canta “seu mestre da dança”*”⁶.

Seu dono da casa,

vou pedir licença (2 vezes)

Para o boi dançar, o maninho,

na sua presença. (2 vezes)

O meu vaqueirinho

Pula no salão. (2 vezes)

Dá uma volta em roda, o maninho,

Faz obrigação. (2 vezes)

O meu vaqueirinho,

⁶ “No início, a muito tempo atrás, o Boi-de-Mamão dançava dentro das casas. Eram aqueles salões enormes que recebiam muita gente, a comunidade toda entrava nas casas. **O Boi brincava, mas como era feito as figuras com palha**, quando acabava a brincadeira era palha pra todo lado. Tinha aquela pessoa encarregada de fechar apresentações. Voltava naquela casa que dançaram e deixaram tudo cheio de palha e os donos da casa não queriam mais. Nessa época o Boi era chamado de Boi-de-Palha. Alguma coisa tinha que ser feita. Resolveram construir as figuras utilizando pano, pois não sujaria mais as casas. O Boi voltou a ser aceito sendo chamado de **Boi-de-Pano**. Depois de muito tempo, com a pressa de fazer a cabeça da figura do Boi, improvisou-se uma fruta de um pé de mamão, muito fácil de se achar nas chácaras das comunidades. **Tornou-se assim Boi-de-Mamão**. Eu acho também que o nome Boi de Mamão pode ter surgido do povo negro do Maranhão que veio para a antiga Desterro trabalhar. Eles tinham uma dança chamada **Bumba-Meu-Boi**.” Palestra do museólogo Peninha no Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina para o grupo de crianças do núcleo de Ratonés, norte de Florianópolis, integrante do Projeto “Alevanta Boi Brincá”, da Secretaria Municipal da Educação de Florianópolis, em junho de 1995.

Ele já chegou, (2 vezes)

O dono da casa , o maninho

Não cumprimentou. (2 vezes)

Neste momento entra o vaqueiro, vestido com uma calça e camisa com estampas floreadas, e usando um chapéu. Com o chapéu e o olhar cumprimenta o dono da casa e o público. Dança ocupando o espaço da roda e olhando nos olhos das pessoas que compõem a platéia. Pára na frente de alguém escolhido por ele e cumprimenta tirando o chapéu, apertando a mão, beijando as costas da mão de alguma moça. Todas essas ações são improvisadas, mas fornecem uma relação do Vaqueiro com a platéia que é de proximidade, de brincar junto. Enquanto isso, o cantador continua a cantoria, colocando o Vaqueiro a par das ações que deverá executar.

O meu vaqueirinho

Pula bem ligeiro. (2 vezes)

Você vai lá fora, o maninho

Traz o boi craveiro. (2 vezes)

Neste momento chega o Boi⁷. Vem entrando na roda meio sem saber o que está acontecendo. Vem bem pausado nas suas ações. Olha para a platéia, dá alguns giros para a direita, para a esquerda, posta-se de frente ora para o Vaqueiro, ora para o Mateus. O Mateus, junto com o Vaqueirinho, são os que permanecem em cena durante toda a apresentação do boi-de-mamão. O Vaqueiro tem a função de brincar sempre na frente do Boi, enquanto o Mateus deverá estar sempre na retaguarda. O Boi, com seus movimentos bruscos, “destrói” essa organização, mas requer dos dois, Vaqueiro e Mateus, muito mais destreza e agilidade.

⁷ O folguedo do Boi de Mamão, no folclore catarinense, é uma das **brincadeiras** de maior atração popular. Existe no folclore brasileiro com os nomes mais diversos: Bumba –meu- boi, Boi-bumbá, Boi-pintadinho, Boi-de-Reis, Boizinho, Boi-de-cara-preta, Boi-calemba,etc. E entre nós Boi-de-pano e Boi-de-Mamão. (...)“Antigamente o folguedo do Boi era conhecido como Bumba-meu-Boi, depois Boi-de-pano, mas ocorre que, com a pressa de se fazer uma cabeça, foi usado um mamão verde, e quando foi apresentado recebeu o nome de Boi-de-Mamão. Nome este mantido até a época atual, onde se vêem Bois com cabeças de todos os tipos, até mesmo de boi, menos de mamão. Há quem contrarie essa versão, dizendo vir o nome Boi-de-Mamão do boi que mama (SOARES, 1979, p. 29).

O Mateus vem com uma varinha na mão dando alguns toques na traseira do Boi, para orientá-lo sobre a sua localização. O vaqueiro está sempre a provocar o Boi, algumas vezes bem próximo ao público; isso cria momentos de tensão, pois, caso o Boi não atinja o Vaqueiro, acabará atingindo o público. Os movimentos exigem dos dois personagens muito cuidado com a platéia, para que ninguém se machuque. O Boi continua dançando e rodopiando em volta do salão. O cantador canta enquanto Boi e Vaqueiro executam os movimentos:

Êh! Boi

Brinca bem devagar

Êh! Boi

Brinca bem direitinho

Êh! Boi

Pra não te machucar

Êh! Boi

Esse Boi é dos negros⁸

Êh! Boi

Esse Boi é dos brancos

Êh! Boi

Esse Boi é de todo mundo

Êh! Boi

⁸ Em Santa Catarina (e parece-nos que apenas em Santa Catarina) as danças do "Boi" tem uma denominação diferente das de todo resto do País. O povo as conhece por Boi de mamão e esta denominação, malgrado os nossos esforços, não pôde ser esclarecida. A mais antiga referência a ela feita, encontramos em José Boiteux (*Águas Passadas, Desterro, 1932*) numa descrição deste auto referente ao ano de 1871. Lemos a certa altura o seguinte: "Já então informado de que seria agradável ao Presidente dançasse O Boi em frente ao Palácio, ali ergueu o vaqueiro a guilhada e gritou: - Ei, **Bumba-meu-boi!** Meu **Boi-de-Mamão!**" Vemos aí duas denominações das quais a primeira, hoje, em todo litoral catarinense se de fato existiu, desapareceu completamente. Outra característica absoluta da região, segundo confirmação que tivemos após farta correspondência com dedicados confrades de vários Estados, é a bernúncia(...). O restante é apenas uma variante do auto do bumba-meu-boi tal como é conhecido em todo o País. Praticamente as mesmas carcaças de pano e massa, com armações de taquara e bambu, os mesmos dançarinos ágeis, o desfile dos bichos, cuja variação é ilimitada, a morte do boi, sua ressurreição, cantos alusivos, tudo isso com música alegre, quase sempre em tempo binário e acompanhada de violões, cavaquinhos, gaitas, tamborins, chocalhos e pandeiros. Também, da mesma maneira que nas outras regiões, nesse auto só tomam parte ativa elementos do sexo masculino, sendo frequentes indivíduos da **raça negra** (MELO FILHO, 1953, p. 79).

O meu boi brinca bem

Êh! Boi

Brinca bem agachado

Êh! Boi

Pra não machucar alguém

Êh! Boi

É estrela da guia

Êh! Boi

É nossa companhia

Êh! Boi

O Boi começa a ficar cansado, e o cantador prepara a cantoria para ele “amachurrar”, ou seja, morrer.

Amachurra boi dourado

Êh! Boi

Tá cansado de brincar

Êh! Boi

Eu quero chamar o médico

Êh! Boi

Só pra vim te visitar

Êh! Boi

Amachurra boi dourado

Êh! Boi

Olha que eu já te mandei

Êh! Boi

Tu estás muito cansado

Êh! Boi

Cuidado não vai morrer

Êh! Boi

O Boi fica caído no chão, bem no meio da roda. O Vaqueiro e Mateus, sem saber o que aconteceu, ficam um olhando para o outro. O cantador canta:

Nosso boi morreu

Que será de nós

Se nosso boi viver, oh maninho

É melhor pra nós.

No momento da morte do Boi, o cantador continua com a fala:

Então gente, o boi ta morto. Agora o Mateus vai lá chamar o doutor benzedor e o curandeiro pra curar o boi. E o boi ta no chão. O boi morreu. Saem duas damas. Antes a gente tratava duas “chandoca”; agora se trata de duas mocinhas bem bonitas, duas damas pra ir pegar dinheiro do nosso povo que tá assistindo a brincadeira do boi. Elas vão com um chapeuzinho na mão ou então com uma balainha. Então, esse é um folclore muito lindo e acredito que todos nessa participação têm que ajudar.

Neste momento, toda a apresentação é encenada. Surge o urubu para comer o Boi, e com ele a música:

Olha dança urubu

Eu não danço não senhor

Por causa de quê

Porque eu não sei dançar

Tomo o galafeto da galafinha

Começa na sala e termina na cozinha

Tomo o galafeto da galafinha

Começa na sala e termina na cozinha

Urubu, urubu, urubu

Deixa de comer assado pra comer cavalo cru.

Surge o cachorro para afugentar o urubu. O vaqueiro sai para um lado da roda e Mateus para um outro. O jogo que acontece é entre o cachorro e o urubu, de forma bem improvisada, com a participação do público. Os bonecos se escondem no meio da platéia, e fazem uma algazarra. Acontece um corre-corre do cachorro atrás do urubu, até ao momento da chegada do médico de gente, representante da medicina oficial.

O médico chega acompanhado de sua esposa-enfermeira, que pode ser um homem vestido de mulher para dar mais graça à encenação. Enquanto o médico fica a

examinar o Boi, sua esposa flerta com Mateus e de fininho saem de cena. O médico, compenetrado na sua função, recebe farinha no rosto ao examinar o traseiro do Boi, pois se suspeita de que ele tenha morrido de “dor de barriga”. O médico, antes da sua entrada em cena, já passara uma espécie de óleo no rosto, tomando o cuidado de entrar com óculos, para que a farinha, ao entrar em contato com a pele mas sem atingir o círculo à volta dos olhos, gere um efeito cômico.

Anteriormente aos exames, o médico pede uma ajuda de custo ao Vaqueiro. Surge uma moça chamada Xandoca, que pode ser um homem vestido de mulher, pedindo a ajuda ao público. Nota-se que toda a encenação não segue um texto fixo, mas uma ordem de entrada e saída de personagens. No jogo improvisado, até mesmo o público participa da encenação.

O médico não consegue dar vida ao Boi, ao mesmo tempo em que percebe a falta de sua companheira. É um outro momento de interação com o público, onde ele pergunta à platéia onde ela foi e sai de cena correndo em busca de sua amada.

Quando Mateus volta a aparecer em cena, “baixa” nele uma força estranha. Ele benze o Boi para que este possa voltar a dançar – mas, desta feita, com forças sobrenaturais.

Seu Zé continua:

A benzedura é assim:

Eu vou benzer meu boi

Com uma folha de alfavaca,

Senhor dono da casa

Vai me dar uma pataca.

“Que naquele tempo, dinheiro era ‘pataca’”.

Eu vou benzer meu boi⁹

⁹ O Boi-Mamão,- e não de Mamão- como conheci na Ilha, representava o terneiro separado da mãe, antes do final do período de leite, o terneiro desmamado, para que a vaca pudesse manter a produção leiteira por mais algum tempo. Esse terneiro desmamado é muito ativo e movimentado; ensaia seus primeiros ataques belicosos, mas é muito sensível às doenças como vermes e engurgitamento dos estômagos, porque passa, instantaneamente quase, do mamar para comer erva sólida, e, as vezes, no remoer, engasga-se. Assim o ritual para cura do engurgitamento era fazê-lo pular, correr, ao mesmo tempo em que era rezado, por **um curandeiro, por um benzedor** (grifo meu). E dava certo. Curava mesmo. E isto vi muitas vezes na chácara do meu avô, onde se criavam vacas de leite; muitas vezes ouvi dizerem: "O Mamãozinho branco está ingurgitado. Chama a benzedeira (SEIXAS NETO, 1981, p. 76).

Com uma folha de cafeeiro

Senhor dono da casa

Vai ter que me dar dinheiro.

“Aí ele pedia dinheiro e ganhava muito dinheiro. Então agora vou cantar pra levantar o “boi”.”

O cantador puxa a cantoria:

Alevanta boi dourado

Êh! Boi

Faz favor de alevantar

Êh! Boi

Pegaste tua saúde

Êh! Boi

E o povo quer ver brincar

Êh! Boi

Alevanta boi dourado

Êh! Boi

Olha que eu já te mandei

Êh! Boi

O doutor já te curou

Êh! Boi

Vem brincar pro povo ver

Êh! Boi

Fica bravo meu boi

Não machuque os amigos

Êh! Boi

Nosso boi está bravo

Êh! Boi

Para nós é perigo

Êh! Boi

O Boi agora é mais perigoso. Seus movimentos não são mais contidos, sua fúria é imensa. Ele causa medo. O cantador, vendo o perigo, chama o cavalinho para tirar o Boi de cena:

Ô meu cavalinho

Entra bem ligeiro (2 vezes)

Prepara a laçada, ô maninho

Para o boi craveiro (2 vezes)

Ô meu cavalinho

A licença é tua (2 vezes)

Ele está no laço, ô maninho

Leve ele pra rua (2 vezes)

Ô meu cavalinho

Já está na hora (2 vezes)

Nosso boi ‘tá bravo, ô maninho

Leva e vai embora (2 vezes)

Nosso boi foi embora

É deixá-lo ir (2 vezes)

Se nosso boi for bom, ô maninho

Ele torna a vir (2 vezes)

Diz o cantador:

“O boi foi embora e eu agora vou perguntar ao vaqueiro: - O que falta agora, vaqueiro? E ele vai dizer: - A cabrinha. Então a cabrinha vai vir logo em seguida”.

Uma história muito interessante sobre essa pergunta (“*O que falta agora, vaqueiro?*”) foi contada pelo cantador Seu Zé Benta. Numa apresentação de boi-de-mamão em uma escola em Coqueiros (Florianópolis continental), foi ele o cantador. As professoras tinham ensaiado com as crianças e, no dia acordado, levaram-no para cantar. Entre o término da cantoria de um personagem e início da de outro, as professoras diziam: “*O que falta agora, Vaqueiro?*”. Segundo ele, as professoras usavam essa enunciação para ajudar as crianças na sua organização de entradas e saídas em cena. Seu Zé relata que nunca tinha visto esse uso do enunciado, e gostou dessa forma. Disse que costumava ficar calado entre a cantoria dos personagens, e, quando o personagem saía de cena, começava a cantar a outra cantiga. Depois dessa apresentação na escola, faz sempre esta pergunta: “*O que falta agora, Vaqueiro?*”.

Surge a cabra.

Ô meu vaqueirinho

Eu vou te mandar (2 vezes)

Vai buscar a cabra, ô maninho

Quero ver brincar (2 vezes)

Êh cabra! Êh cabra!

O vaqueiro da cabrinha

Êh cabra! Êh cabra!

Esta cabra é muito boa

Êh cabra! Êh cabra!

E ela é brava como fera

Êh cabra! Êh cabra!

E o feitiço dessa cabra

Êh cabra! Êh cabra!

E essa cabra corcoveia¹⁰

Êh cabra! Êh cabra!

Da um berro minha cabra

Êh cabra! Êh cabra!

¹⁰ Refere-se aos coices da cabra.

Que o povo quer escutar

Êh cabra! Êh cabra!

Depois que tu dás o berro

Êh cabra! Êh cabra!

O cavalo vai te laçar

Êh cabra! Êh cabra!

Esta cabra é muito linda

Êh cabra! Êh cabra!

Esta cabra é muito boa

Êh cabra! Êh cabra!

Essa cabra é preparada

Êh cabra! Êh cabra!

Aqui pra Barra da Lagoa

Êh cabra! Êh cabra!

Depois de dançar muito, sempre aos pulos e dando galhadas no Vaqueiro e em Mateus, e também no público, o cantador chama o cavalinho.

Ô meu cavalinho

Prepara a laçada (2 vezes)

Pra laçar a cabra, ô maninho

Que ela está danada. (2 vezes)

Ô meu cavalinho

Já esta na hora (2 vezes)

Ela está no laço, o maninho

Leva e vai embora. (2 vezes)

Ô meu cavalinho (2 vezes)

Fique em prontidão

Pega essa cabra, ô maninho

Solta no Costão. (2 vezes)

A cabra foi embora. “-O que falta agora, Vaqueiro?” “- Agora é o bicho da boca grande, a bernúncia.”

A bernúncia é, dentro do boi-de-mamão, um personagem que representa o bicho-papão. Uma possível origem do nome bernúncia indicada por Osvaldo Ferreira de Melo Filho, no Boletim da Comissão Catarinense do Folclore¹¹. Diz ele:

Abrenuntio é a resposta que o batizando dá à célebre pergunta: Abrenuntias satane? O povo que não sabe latim aliou a palavra abrenuntio a satanás e passou a usá-la com o sentido de “t’arrenego”. Satanás, segundo concepção hoje aceita, é o inspirador de todos os “mitos do mal”. O bicho-papão é um deles e a bernúncia uma forma colocada no mundo exterior (MELLO FILHO, 1953, p. 84).

Luís da Câmara Cascudo também contribui para o estudo acerca da bernúncia. Diz ele que

Álvaro Tolentino informa que a Bernúncia foi introduzida, em São José, por volta de 1923, por um preto de nome Filipe Roque de Almeida, trazida por ele dos sertões de Itajaí. O “bicho” teria sido “inventado” por um indivíduo daquelas paragens que procurou fazê-lo o mais grotesco possível e, antes de exibi-lo no Boi, foi mostrá-lo a uma tia, escancarando a boca, o que proporcionou à velha tal susto que a mesma o esconjurou, nervosa, repetindo o sinal da cruz: Abrenúncio! Abrenúncio (CASCUDO, 1969, p. 245)!

Continua a música da bernúncia:

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vem agora (2 vezes)

A bernúncia já chegou

No salão para dançar

Tira a corrente do bicho

Para o povo apreciar

¹¹ Os trabalhos da Comissão Catarinense de Folclore, localizados na Biblioteca Pública do Estado, no Museu de Antropologia da UFSC e na Biblioteca Central também da UFSC, setor Santa Catarina, podem ajudar no aprofundamento sobre o tema.

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vem agora (2 vezes)

Meu senhor mestre da dança

Veja só como é que é

O bicho da boca grande

Vai cumprimenta as mulher

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vem agora (2 vezes)

Meu senhor mestre da dança

Eu vou falar pra você

Esse bicho vem com fome

Quer um rapaz pra comer.

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vem agora (2 vezes)

Meu senhor mestre da dança

Escuta que cantiga minha

A bernúncia entrou grávida

Vai ganhar uma bernuncinha

A bernúncia vai entrando na roda, batendo sua boca enorme. Seu corpo é feito com aproximadamente quatro metros de tecido e sua estampa ficando a critério de cada grupo. Sua boca lembra aquela de um jacaré. Durante a apresentação da bernúncia,

nasce o seu filhote. Neste momento, entra o médico para realizar o parto. A bernuncinha nasce, sendo batizada de Jaraguá. Os dois fazem voltas pelo salão e saem de cena.

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vem agora (2 vezes)

Meu senhor mestre da dança

Escute o que eu vou falar

A bernúncia já comeu

Pode ela levantar.

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vai embora. (2 vezes)

Meu senhor dono da casa

É um rapaz inteligente

bernúncia 'tá muito brava

Faz favor, passa a corrente

Meia-lua dentro

Meia-lua fora

Meu senhor mestre da dança

A bernúncia vai embora. (2 vezes)

Continua o cantador: “A bernúncia foi embora. “O que falta agora, Vaqueiro?” O Vaqueiro responde: “Falta aquela moça bem grande, a Maricota”. O cantador diz: “Então já vou chamar”.

A Maricota é uma boneca gigante; mede aproximadamente três metros de altura. Entra na roda de mãos dadas com o Vaqueiro e Mateus, oferece um beijo a cada um e logo em seguida começa a soltar os seus tapas. Realiza movimentos giratórios fazendo

com que os seus braços fiquem sempre a girar. As pessoas ficam precavidas com a sua proximidade, pois podem levar um tapa da Maricota.

Dançaram um baile, lê lê

Dançaram um baile de cota

Esta chegando a hora

De dançar a Maricota (2 vezes)

Senhora dona Maricota

Faz a sua obrigação

Dá uma meia volta

No meio desse salão (2 vezes)

Dançaram um baile, lê lê

Dançaram um baile de cota

Esta chegando a hora

De dançar a Maricota (2 vezes)

Senhora dona Maricota

É uma moça tão bonita

Com colar no pescoço

E um lindo laço de fita (2 vezes)

Senhora Dona Maricota

Nariz de pimentão

Deixou cair as calças

Bem no meio do salão

A calcinha da Maricota cai neste momento. Muitos risos. A apresentação da Maricota vai terminando...

Dançaram um baile, lê lê

Dançaram um baile de cota

Esta chegando a hora

De dançar a Maricota (2 vezes)

Senhora dona Maricota

Arrepare o que eu digo agora

O Mateus 'tá lhe chamando

Leva ela e vai embora. (2 vezes)

Dançaram um baile, lê lê

Dançaram um baile de Cota

Esta chegando a hora

Vai embora a Maricota

Diz Zé Benta: “O que é que falta agora, Vaqueiro?”; “- Agora falta a bicharada dar a volta no salão”; “Tá, já vou chamar”.

Neste momento, todos os personagens que participaram da apresentação entram em cena. O cantador canta:

Vou chamar a bicharada

Que o povo quer escutar

No meio deste salão

O povo vai apreciar.

E, e, e, a

Nosso boi esta cansado

Já não pode vadiá

E, e, e, a

O nosso boi vem na frente

Vem em primeiro lugar

Bernúncia tem boca grande

Povo não vai se assustá

E,e,e,a

Vou chamar o vaqueiro

Só ele pode escutar

O bichinho já brincou

Leva ele para lá

E,e,e,a

Vou chamar a bicharada

Que o povo quer escutar

No meio deste salão

O povo vai apreciar.

E,e,e,a

O senhor dono da casa

Você queira desculpa

E,e,e,a

Se tudo correr certinho

Outro dia vamos voltar

Vou chamar a bicharada

Que o povo quer ver brincar

Do meio deste salão

Ela vai se retirar.

Vaqueiro e Mateus organizam os bonecos para a saída. O cantador agradece pelos aplausos e termina a apresentação do boi-de-mamão da Barra da Lagoa – Arreda Boi.

Mas há ainda muitos outros personagens. É o caso do urso branco e do preto, do tigre, da Joana e do marimbondo, entre outros. Ao mesmo tempo, muitos outros vêm nascendo em diferentes bois-de-mamão. O importante em todo esse processo de criação é procurar, ao se acrescentarem novos elementos, não desprezar aqueles já existentes. O museólogo Peninha, do Museu de Antropologia da UFSC, deixa claro essa postura. Diz que “*Muitas coisas podem juntar-se ao boi-de-mamão, mas não considero estar vendo uma apresentação de boi-de-mamão se não aparecer o Boi, cabra, cavalo, bernúncia, Maricota. O Vaqueiro e Mateus para organização da brincadeira.*”

A brincadeira do boi-de-mamão da Barra da Lagoa-Arreda Boi estrutura-se desta forma, mas muitas variações ocorrem de grupo para grupo. Neste relato de seu Zé

Benta, apresentam-se os personagens que não podem deixar de existir na apresentação de boi-de-mamão da cantoria de Seu Zé Benta do Arreda Boi.

Mosaico de Bois

O boi-de-mamão do Arreda se apresenta desta forma; entretanto, muitos outros bois-de-mamão vão se apresentar com outros personagens, outras cantorias.

Esta dinâmica de se construir o enredo de cada uma das apresentações de cada grupo aponta no sentido de perceber que estes bois-de-mamão devem de ser vistos no plural. Para além de refazer um discurso da diferença, a introdução deste plural deve refletir sobre a capacidade de construir novos significados, perante algo que vem sendo dado como único, singular: a apresentação do boi-de-mamão.

As encenações do boi-de-mamão, mantendo embora a *forma*, introduzem rupturas no seu *conteúdo* (GARKOV, 1990). Quer nos ensaios, quer no próprio momento da apresentação, as encenações mostram-se abertas a integrar novos elementos a partir de contingências não previstas. Tais elementos podem mesmo vir a ser integrados, a posteriori, à própria estrutura formal de uma variante do boi-de-mamão, como vimos no caso do uso da enunciação de “*E agora, Vaqueiro?*” para marcar a alternância de blocos narrativos, na apresentação da escola de Coqueiros.

Dona Sueli, mãe de integrantes do Arreda Boi (Gilson, Ednaldo, Ezilda), diz que quando era criança existia também, além do **urubu preto**, o **urubu branco**, que era chamado de urubu-rei. Hoje em dia, somente o urubu preto aparece na apresentação do Arreda Boi. É de se perguntar por que razão. Nos vinte anos durante os quais a brincadeira do boi-de-mamão deixou de existir na Barra da Lagoa, o “urubu-rei” desapareceu da região. Isto não quer dizer que o urubu-rei não deva voltar à encenação porque ele não aparece em razão de não ocorrer mais no universo da natureza da Barra da Lagoa. Este personagem não está presente na apresentação do Arreda porque a fala de Dona Sueli ainda não gerou uma reflexão acerca do urubu-rei que encontrasse uma tradução narrativa nas apresentações do Arreda Boi.

Senão, vejamos. O significado que cada personagem traz para a apresentação da brincadeira do boi-de-mamão é pontuado, num primeiro momento, por aquele ou aqueles que o concebem. Com o passar do tempo, este significado se cristaliza, se modifica ou, ainda, o próprio personagem desaparece – como bem lembrou o historiador Peter Burke (1978). Há que se lançar na tarefa de brindar o público com a pergunta: “Que bicho é este?”. Contudo, por detrás de um nome, de um batismo, poderão surgir outras vertentes: “Será a companheira do urubu, seu novo amigo? Que

bicho é este?”, perguntarão as pessoas ao assistirem a apresentação. No boi-de-mamão se mostra e se canta mais do que se diz no decorrer da apresentação.

Algo muito perto disto aconteceu em 1997. Numa apresentação de bonecos feitos de esponja nas oficinas do Arreda, apareceram em cena o boi e o cavalo. A idéia era fazer uma experiência com materiais mais leves na confecção dos bonecos. No final da apresentação, os dois bonecos já tinham sido apelidados: o boi passou a ser chamado de “boichorro” e o cavalo de “goivalo”, numa clara alusão à mistura de boi com cachorro e à de cavalo com golfinho. Esses dois bonecos tentaram aparecer mais algumas vezes em cena, mas a platéia da Barra da Lagoa não conseguia desvincular os bonecos de uma mistura estranha. É verdade que faziam rir o público, mas não era pelo caminho da ridicularização dos personagens que se pretendia obter o riso da platéia. O “boivalo” e o “boichorro” sumiram da apresentação.

Naquele momento, não se perguntou “que bicho é este?”. Pois o cantador entoava: “*É boi, entra bem devagar*”, e lá surgia o “boichorro”. Quando chamou o cavalinho utilizando sua cantiga “*Ó meu cavalinho, pula no salão*”, lá chegava o “goivalo”.

É importante refletir as recusas por parte do público e a aceitação por parte do grupo da extinção de determinado personagem. Na morte do personagem boi, como também no desenrolar do processo histórico da brincadeira, vamos acompanhar o nascimento, a morte e a ressurreição de personagens aqui e ali, num grupo e em outro, personagens caindo em desuso por parte de um grupo e se transformando em figuras-chave em outro grupo.

Na comunidade de Rationes, norte da ilha de Santa Catarina, onde trabalhei de 1993 a 1997, me deparei com um fato bem interessante.

Iniciei meus trabalhos nesta localidade, inicialmente trabalhando com teatro, junto ao projeto de extensão intitulado “Teatro com e para crianças e adolescentes”, coordenado por Márcia Pompeu Nogueira, professora do curso de artes cênicas do Centro de Artes da UDESC-CEART/UDESC. Em 1995, iniciei um outro projeto, agora ligado à brincadeira do boi-de-mamão, intitulado “Alevanta Boi Brincá”.

Durante o projeto de teatro, causava-nos muita curiosidade o fato de não existir a brincadeira do boi-de-mamão na comunidade de Rationes, pois se tratava de uma comunidade muito isolada do restante da cidade. Depois de muita procura pelos antigos

brincantes do boi-de-mamão desta localidade, descobrimo-los. Seu Aloísio, Seu Ernesto, Seu Manoel, Seu Artide, Seu Leno e o cantador Pequeno.

Descobrimos a cantoria. Para nossa surpresa, não existia a cantiga da Maricota na brincadeira do boi-de-mamão da comunidade de Ratoles. O próprio personagem, ali, não existia. O que existia era um outro, a personagem “Joana”. *Quem era a Joana?*

A Joana é um personagem feminino feito por uma pessoa do sexo masculino. Se a Maricota aparece na brincadeira como uma enorme boneca de pano, de mais de três metros e quem a manipula fica escondido do público, a Joana, por sua vez, é representada por um homem vestido de mulher. A Maricota brinca sempre ao final de praticamente todas as apresentações de boi-de-mamão em Florianópolis; a Joana, por sua parte, na brincadeira de Ratoles, brinca na metade da apresentação. O que faz a Joana?

Ela entra em cena e escolhe, entre Vaqueiro e Mateus, qual dos dois vai receber sua mão e sair pelo salão a dançar, a desfilor ora de mãos dadas, ora abraçada. “O Joana” escolhe um dos dois e dá-se início ao jogo. Vaqueiro e Mateus travam uma disputa pelo “coração” da Joana. O personagem Joana, com seu jeito debochado, com sua irreverência, com sua indecisão, vai deixando Mateus e Vaqueiro muito confusos. Tudo isso pautado pelo cantador:

Olha lá Joana

Maribondo Sinhá

Entra já na roda

Maribondo Sinhá

Dá uma volta e meia

Maribondo Sinhá

Olha lá Vaqueiro

Maribondo Sinhá

Chego perto dela

Maribondo Sinhá

Pega sua mão

Maribondo Sinhá

Fico perto dela

Maribondo Sinhá

Olha lá Joana

Maribondo Sinhá

O Mateus 'tá te esperando

Maribondo Sinhá

Chega perto dele

Maribondo Sinhá

Dá um beijo nele

Maribondo Sinhá

Bota ele no chão

Maribondo Sinhá

Pega ele no colo

Maribondo Sinhá

Maribondo Sinhá

Saia do salão

Maribondo Sinhá

Nós perguntávamos se não existia Maricota, e o cantador Pequeno dizia que não. Pequeno, com seus mais de oitenta anos, viveu, antigamente, uma brincadeira de boi-de-mamão sem Maricota. Na sua cantoria não aparecia a cantiga da Maricota, e sim a da Joana. Por outro lado, seus companheiros de brincadeira eram mais jovens, beiravam os seus cinqüenta anos. Por mais que tenham ficado sem brincar de boi-de-mamão, puderam assistir a muitos bois-de-mamão ao longo desta fase de dormência da brincadeira em Ratonés.

Contou Pequeno que certa noite, em uma apresentação do boi-de-mamão de Ratonés, nessa mesma localidade, aconteceu um fato trágico. No momento da morte do personagem boi, surge do meio da platéia um homem com um facão na mão. Ele vai até ao boneco boi e o perfura. Todas as pessoas que assistiam à apresentação deduziram que aquela cena fazia parte do roteiro da apresentação do grupo. Quando se retomou a cantoria ao som dos pandeiros, dos tambores, dos violões e dos cavaquinhos, pediu-se que o boneco boi levantasse, mas este não respondia. Vaqueiro e Mateus foram até ao

boneco e o levantaram. O brincante do boneco boi estava morto. A brincadeira do boi-de-mamão de Ratonos também.

Nestes trinta anos em que ninguém ousou mexer na brincadeira, para deixá-la de pé novamente, a cantiga de Pequeno foi-se perdendo no ar, na história, foi ficando guardada com ele. Quando Pequeno traz a cantiga de volta, através do projeto “Alevanta”, a cantiga da Joana não tem tanta força quanto a cantiga da Maricota.

Este dado que nos apresenta a comunidade de Ratonos nos leva a acreditar na corrente que coloca a Maricota como um personagem que adentra a brincadeira do boi-de-mamão na década de setenta. Muitos dizem que ela surge a partir da chegada de um circo na cidade de Florianópolis. Numa das apresentações deste circo, existia uma mulher muito alta, que interagia com dois palhaços. Esta interação acontecia de uma forma muito violenta. A mulher ficava a distribuir tapas nos dois palhaços, e estes tentavam fugir de seus golpes.

Outra corrente situa a origem da Maricota noutra contexto, estando relacionada com as pesquisas de Franklin Cascaes no interior da ilha de Santa Catarina. Diz-se que ao chegar às casas no interior da ilha para entrevistar os seus moradores, o “dono da casa mandava” a mulher se retirar da sala. Ficavam somente Franklin e o entrevistado. Franklin Cascaes respeitava as relações de poder que existiam no interior daqueles casais que ele foi conhecendo; porém, gostaria de conhecer também as histórias das esposas destes homens. A sua estratégia foi a de levar a sua própria esposa às casas, que, na sua grande maioria, eram de pescadores, e conversar com as esposas destes.

Se a esposa não podia ficar na conversa entre Franklin Cascaes e seu esposo, a esposa utilizava o mesmo “argumento” com seus filhos, ou seja, quando as crianças apareciam na sala para escutar as conversas ela “mandava” que se retirassem. Se as mulheres, mesmo resignadas, saíam da sala, as crianças, por sua vez, retiravam-se e voltavam, e, nessas idas e vindas das crianças, sua mãe as “expulsava” da sala dando-lhes tapas “*onde pegasse*” para eles “aprenderem”.

Com este breve relato de uma das possíveis origens da Maricota, volto a Ratonos e a Pequeno. Pequeno não cantava a música da Maricota, e sim os seus companheiros “mais jovens”. Cantavam por outra razão: por terem visto, ouvido e, fundamentalmente, porque gostavam da cantiga deste novo personagem.

Na década de setenta, com o intuito de recuperar as manifestações ditas folclóricas de Florianópolis, criou-se um projeto¹² de apoiar determinados grupos. Os escolhidos foram o Grupo Catumbi de capitão Amato, com sua dança do Catumbi do Morro da Caixa, a dança do pau-de-fitas da comunidade do Monte Verde e, finalmente, a brincadeira do boi-de-mamão do Itacorubi.

Estes grupos faziam apresentações itinerantes por toda a Ilha de Santa Catarina. Numa dessas apresentações, passaram por Rationes e deixaram nesta localidade rastros que apareceram na remontagem do grupo de boi-de-mamão na década de noventa. A Maricota foi um desses rastros.

Um outro rastro diz respeito ao gosto das pessoas que assistiram a este boi-de-mamão, o do Itacorubi. A música da bernúncia no boi-de-mamão do Itacorubi na comunidade de Rationes era aquela cantada pelos moradores, tivessem eles cinquenta, quarenta, trinta, vinte ou dez anos. A cantoria da bernúncia do boi-de-mamão de Rationes era praticamente desconhecida. A música do Itacorubi era:

Tava sentado na cama

Quando ouvi falar em guerra

Quando acaba era a bernúncia

Que vinha descendo a serra

Olê, olê, olê, olê, olá

Arreda do caminho

Que a bernúncia quer passar

A bernúncia é bicho brabo

Engoliu Mané João

Come pão, come bolacha

Come tudo o que lhe dão

¹²Em Florianópolis, ilha de Santa Catarina, a Comissão Catarinense do Folclore, que vem procurando manter os grupos folclóricos existentes no município, para apresentações fora da época cíclica, que ocorre nos meses de dezembro, janeiro e fevereiro, fez com **que os melhores desses grupos** se transformassem em Sociedades Folclóricas, de caráter jurídico (SOARES, 1978, p. 28).

Olê, olê, olê, olê, olá

Arreda do caminho

Que a bernúncia quer passar

Já a música de Ratonos aparece deste jeito:

Lá, lá, lá,

Lá, lá, lá, lá, lá, lá,

Lá, lá, lá, lá, lá, lá

Lá, lá, lá, lá, lá, lá, lá

A bernúncia é bicho brabo

Engoliu Mané João

Come pão, come bolacha

Come tudo o que lhe dão

Lembro que Pequeno não concordou com a música da bernúncia cantada daquela forma. O que se viu naquela noite de encontro entre os antigos brincantes e o cantador Pequeno foi um movimento de flexibilização de ambas as partes. Primeiro, Pequeno cantou a música da Bernúncia do seu jeito, e depois a bernúncia voltou para o meio do salão com a cantoria do boi-de-mamão do Itacorubi.

É bom frisar que Pequeno ficou calado durante a cantoria da bernúncia do Itacorubi. O seu silêncio ficou gravado na minha memória. Partindo do pressuposto de que o cantador é o **mandante** da brincadeira e não o **coro**, fica latente na postura de Pequeno a idéia de que “*primeiro se aprende e depois se canta*”, como me disse o cantador Firmino da brincadeira do Itacorubi (GONÇALVES, 2000). O seu silêncio foi um silêncio de quem estava aprendendo a cantiga.

A Joana continuou brincando mais algumas vezes no boi-de-mamão de Ratonos. Era um personagem muito engraçado, mas ninguém gostava de se vestir de mulher, pois alegavam que eram ridicularizados na comunidade após cada apresentação. Nas últimas aparições da Joana, era eu que representava a Joana. Acabou se construindo uma

Maricota, e os dois personagens se apresentavam em momentos diferentes na apresentação.

Este mesmo personagem, a Joana, vamos encontrá-lo, também extinto, na brincadeira do boi-de-mamão do Itacorubi. Também ali, tal como em Ratonés, o personagem foi extinto por não haver ninguém que o fizesse. Ao personagem Joana falta alguém com coragem pra enfrentar o crivo da comunidade com relação à sua identidade de gênero, posta à prova na representação da Joana. A Joana sumiu por completo desses dois grupos.

Não encontramos a Joana enquanto um personagem homem vestido de mulher; entretanto, vamos encontrar a cantiga da Joana aparecendo no boi-de-mamão da Armação do Pântano do Sul, no sul da ilha de Santa Catarina. Lá, na música da Joana é subtraído o nome Joana, sendo trocado por marimbondo.

O marimbondo aparece como primeiro personagem a adentrar o espaço da apresentação no boi-de-mamão da Armação. Ele vem com uma almofada amarrada no seu traseiro, como bem frisou seu Chico da Armação, que nunca brincou, mas que já recebeu muitas espetadas do Maribondo. Nesta almofada, segundo Seu Chico, vão espetadas uma infinidade de espinhos de laranjeira. Para que servem esses espinhos?, pergunto ao seu Chico. Ele diz que *“o grupo de Boi da Armação não ficava pedindo pra fazer uma roda, como se faz hoje em dia, não. O Maribondo entrava na roda e espetava quem estivesse mais à frente, quem estivesse avançando sobre a roda. Com suas espetadelas ele formava a roda”*.

Nessas viagens de norte a sul e de leste a oeste da ilha de Sta. Catarina, vamos encontrando personagens que, como diz o museólogo Peninha, *“não podem deixar de aparecer numa apresentação de boi-de-mamão”*, mas vamos encontrar também alguns personagens que são muito próprios de determinada comunidade, de determinado grupo.

Se na morte do personagem boi o urubu é figura de destaque para interagir com o cachorro, outro que não pode deixar de aparecer é o médico. Muitas vezes, este vem bêbado, em outros grupos bem arrumado, e em outros ainda bem *“avacalhado”*.

Representante que é da possibilidade de que a comunidade venha a contar com um sistema público de saúde digno e de qualidade, ele é ridicularizado pelo fato de representar o contrário. O serviço público de saúde, representado por ele, inexistente. Muito do que acontece nesta representação foi calcado numa crítica a este personagem.

Os curandeiros, bruxos, feitiçeiros, o próprio Mateus, acabam curando o personagem boi numa crítica aberta à ineficácia da saúde “convencional” em detrimento da saúde popular.

Nos grupos a que assisti, ao longo de minha trajetória de brincante e de educador no interior da brincadeira do boi-de-mamão, sinto que a idéia da morte do boi se resume a um momento de fazer a platéia rir. Ri-se das estripulias dos personagens entre eles, de suas provocações, de seus blefes. Entretanto, um elemento que está presente na própria apresentação, o da crítica ao médico, vem perdendo a sua mobilidade, o seu poder de propor uma reflexão ao redor desta problemática: a inoperância da saúde.

Se a brincadeira do boi-de-mamão elegeu o médico enquanto um “Judas” da Paixão de Cristo, para que com ele se faça tudo o que se quiser, seria interessante notar onde os pontos nos quais a figura do médico representa a salvação, ou seja, quando o médico é querido pela população.

Há muito tempo, há aproximadamente uns vinte anos, um médico chegou numa comunidade¹³ no interior da ilha de Sta. Catarina. Clínico geral, passou a trabalhar no posto de saúde da comunidade. Com uma perspectiva voltada para além dos casos de saúde e doença que ele tratava no posto, ele lançava-se a descobrir as “doenças de nervos”.

“Doença dos nervos”, segundo ele, estava relacionada com aquelas pessoas que vinham ao Posto de Saúde para conversar sobre os seus problemas pessoais. Vinham em busca de conselhos para situações com as quais não sabiam como lidar: filhos fazendo uso de drogas; maridos envolvidos com alcoolismo; questões relativas à própria sobrevivência. O médico receitava calmantes, florais brasileiros e as “dosas”, uma espécie de elixir que as pessoas tinham que adquirir na casas de doutrina espírita. A popularidade deste médico foi cada vez aumentando mais. Diz ele: *“Fiz muitos amigos e muitos inimigos. Pois eu funcionava como psicólogo para as pessoas e oferecia a elas o que estava ao alcance delas. As “dosas” eram de graça e os florais eu mesmo fazia, mas não era bem aceito por todos”*.

O fato é que depois de muitos anos, este profissional da saúde pública foi sendo “jogado” de um lado para outro nos postos de saúde da ilha de Santa Catarina. Nestas idas e vindas, ele foi homenageado na brincadeira do boi-de-mamão. Fizeram dele o

¹³ O médico entrevistado, já aposentado, pediu para que seu nome não fosse citado, tampouco a localidade em que o fato ocorreu. Atualmente, sua “lida”, como bem frisou ele, é escrever um livro de memórias.

esposo da Maricota, com quem ele entra na apresentação de mãos dadas. Um boneco que o representa fidedignamente adentra o espaço da apresentação.

O médico, na representação da morte e ressurreição do boi-de-mamão deste grupo, continua sendo ridicularizado, e muitas das situações vividas por este profissional ainda são representadas. Os “passes” de cura que ele ministrava na sua sala do posto de saúde, neste boi-de-mamão, são representados pelo médico. Em outros grupos, esses passes, essas benzeduras, são executadas pelos benzedores, bruxos e bruxas, e até pelo Mateus.

Isto nos mostra a força que a brincadeira do boi-de-mamão encerra. Essa força representa um espaço de possibilidade de crítica, de homenagem, de luta, de constatação. O médico desta brincadeira, mesmo aposentado, continua sendo homenageado. Mesmo que muitas pessoas, até mesmo gerações, desconheçam a história do “marido” da Maricota (e é o próprio médico quem não deseja ser citado), o personagem perdurou, criou asas e continua a cair nas graças do grupo desta comunidade.

Um outro personagem que desponta, com funções as mais diversas, é o **cavalinho**. O personagem cavalinho tem a função de laçar o personagem boi logo após a sua ressurreição em todos os grupos de boi-de-mamão. O boi, quando ressuscita, vem com mais força, mais bravo, mais perigoso. O cavalinho é chamado para retirá-lo da roda antes que machuque alguém.

Vamos encontrar uma outra função do cavalinho na brincadeira de Ratoes. Lá, o cavalinho, além de laçar o personagem boi depois do seu retorno à vida, é o primeiro personagem que adentra a roda. O cavalinho é chamado pelo cantador:

Ó meu cavalinho

Pula no salão

Dá uma volta em roda (ô maninho)

Faz obrigação.

O cavalinho entra na roda. A roda é toda dele. Rodopia, avança sobre a platéia, cumprimenta o “dono da casa ou da festa”. Nas cantigas de boi-de-mamão, quando o cantador fala “*faz obrigação*”, está pedindo ao brincante que cumprimente o dono da

casa ou o dono da festa. No boi-de-mamão de Ratonés, esta “*obrigação*” é realizada pelo cavalinho.

O meu cavalinho

Pode aprontar

Escolhe uma dama (ô maninho)

Quando eu te mandar.

Nesta estrofe, aparece uma cena que é uma das mais esperadas da brincadeira. O “*escolhe uma dama*” diz respeito ao fato do cavalinho adentrar a roda com um lenço amarrado no pescoço. Quando o cantador lhe pede para escolher uma dama, este solta o lenço do pescoço e, entre todas as moças da platéia, escolhe uma.

Quando escolhe a moça, vai até ela, fica a rodar com o cavalo na sua frente e realiza o seguinte jogo: o cavaleiro joga o lenço para o alto e o pega por uma, duas, três vezes antes de este cair no chão. Nas três vezes em que ele joga o lenço para o alto, o cavaleiro fica a trocar olhares com a “donzela”. Se esta corresponde aos seus olhares, ele continua o jogo. Na quarta vez em que lança o lenço ao alto, a “donzela” deve apanhar o lenço antes que este caia no chão. Se cair e ela mesmo assim o pegar, o cavalinho sai de cena. O cantador então entoia:

Ô meu cavalinho

É chegada a hora

Dama foi escolhida (ô maninho)

Não tenha demora.

O cavalinho sai de cena e volta com o Boi laçado. O vaqueiro vem ao lado do boi e Mateus na sua traseira. O cavalinho, mesmo de longe do boi, retira o laço dos galhos do boi e este começa a brincar no meio da roda. O cavalinho sai de cena e ficam somente o vaqueiro e o Mateus a brincar com o boi. O cantador muda a cantiga:

Olha entra meu boi

Oiá boi

Entra bem devagar

Oiá boi

Entra no meio do salão

Oiá boi

Lembram da moça que apanhou o lenço do chão? Pois após toda a cena que envolve a morte e a ressurreição do boi, o cantador chama novamente o cavalinho para laçar o boi. Diz o cantador:

Ô meu cavalinho

Entra bem ligeiro

Vem laçar o boi (ô maninho)

Tira do terreiro

Ô meu cavalinho

Não demora não

Moça tá te esperando (ô maninho)

Faz obrigação.

A obrigação, aqui, já não está mais ligada ao cumprimento do cavalinho ao dono da casa ou ao dono da festa. A obrigação diz respeito à sua tarefa de laçar o boi em homenagem à moça que apanhou o lenço. Todos os olhares estão voltados para a “donzela”, pois o cavalinho, ao ser chamado pelo cantador, se dirige primeiramente a ela. Lança “um olhar” e logo em seguida se dirige ao boneco boi para laçá-lo.

Este momento é um dos mais emocionantes da apresentação do cavalinho e de toda a brincadeira. Se o cavalinho acertar, será ovacionado, e se errar, a vaia será estrondosa. O fato é que ao cavalinho é oferecido o direito de ser aclamado ou rechaçado pela platéia. Após laçar o boi, ele se dirige à “donzela” e a cumprimenta.

O cantador Pequeno dizia que o cavalinho era sempre orientado para jogar o lenço apenas às moças solteiras. Nas comunidades em que o boi-de-mamão de Ratonos era convidado a se apresentar, combinavam que não fariam a cena do lenço. Não queriam “confusão”. Pequeno dizia que “*se já em Ratonos a gente corria perigo, imagina onde a gente não conhecia as moças comprometidas*”.

Pequeno disse ainda que o personagem cavalinho era muitas vezes disputado pelos brincantes, pois estes tinham interesse em “jogar” com alguma “moça”. O critério para ser laçador era o de ser um exímio laçador. Só poderia se lançar a vestir a indumentária do cavalinho aquele que se mostrasse capaz de laçar o boneco boi na primeira laçada.

Com relação a estes casos de amor que nascem numa brincadeira de boi-de-mamão, uma outra forma de brincar com o cavalinho aconteceu no boi-de-mamão de Cacupé. Lá, a cena é outra.

Cheguei na venda do seu Doca, na comunidade de Cacupé; era um pequeno puxado na frente de sua casa, onde comercializava pães, bolachas, guloseimas e muita cachaça. Era passagem obrigatória para quem voltava do trabalho para tomar um “martelinho”, como é chamado o copinho de cachaça. Nas minhas idas à comunidade do Cacupé, e com a negativa da existência de boi-de-mamão naquela comunidade, parei no seu Doca. Lá, pedi aquele “martelinho” que tanto sucesso fazia no balcão de sua venda.

Seu Doca, ao contrário de muitas pessoas com que conversei na comunidade, disse que existiu sim um grupo de boi-de-mamão no Cacupé. Também disse que a maioria dos integrantes já morreu ou foi morar em outros lugares. Quem, segundo ele, faz apresentações de boi-de-mamão ali no Cacupé é o boi-de-mamão da comunidade do Sambaqui. Não lembrava da letra, nem da música da brincadeira, mas lembrava de um fato que até hoje não lhe sai da cabeça.

Disse que, na laçada do cavalinho para retirar o boneco boi da roda, aconteceu uma das cenas mais engraçadas que ele presenciou em brincadeiras de “Boi de Pano”, como ele bem chama. Diz Seu Doca:

Foi assim ó. O menino que brincava no cavalinho tava incomodado com o rapaz que brincava debaixo do boi. Era porque o moço do boi tava incomodando a namorada dele. Ai ele pensou em primeiro tomar umas providência que era enfiar a mão na cara do rapaz (do boi). Ele foi falar com o cantador e disse que ia sair da brincadeira,

porque ele trazia a namorada e ela não tava gostando desse “negócio” e não ia vir mais. Ai ele falou pro cantador que também não vinha. Ai o cantador falou: “ não. Deixa assim, quando tu entrar na roda pra laçar o boi eu mudo a cantiga e tu lanha as pernas dele com a tua corda. Se ele for esperto ele vai entender.

Dito e feito. O cantador quando chama o cavalinho para o meio do salão, muda completamente a cantiga e o Boi, segundo o seu Doca, passa a andar aos pulos, “*feito uma cabra*”. Seu Doca não lembra das estrofes, só se recorda da cena onde o boneco boi se dirige até ao cantador e lhe pede para acabar com aquilo, que ele não suportava mais fugir das “chicotadas” do cavalinho. Para Seu Doca, aquilo ali serviu de lição e o rapaz que brincava debaixo do boi nunca mais mexeu com a namorada do cavaleiro: “*pode ter mexido com outras, mas com aquela não*”.

O interessante neste depoimento de Seu Doca é a idéia de uma cantoria que dialoga com o brincante. Em toda a brincadeira do boi-de-mamão, acredito que este elemento não pode e não deve se perder: o diálogo entre cantador e os brincantes. Muitos novos personagens surgem, novas músicas surgem, personagens desaparecem junto com suas músicas, mas esta forma de se fazer a brincadeira de boi-de-mamão operar deve ser mantida.

Outro personagem que traz uma outra reflexão para a brincadeira do boi-de-mamão é o “*manduca*”. Quem é o manduca? O manduca aparece na brincadeira do boi-de-mamão da comunidade do Saco dos Limões, região central da Ilha de Santa Catarina. Este personagem é um homem todo mascarado e lembra muito os mascarados do carnaval do interior da Ilha de Santa Catarina. Todo o corpo fica coberto por um macacão cinza e sua cabeça é coberta por uma *meia-calça marrom*, ficando somente os olhos aparecendo. Seus braços são alongados a ponto de arrastarem pelo chão. Seu andar é curvilíneo, corcunda mesmo, e seu movimento lembra um pouco os movimentos de um gorila. “**Mas afinal, quem é o manduca?**”, pergunto ao coordenador Vidalcir, do boi-de-mamão do Limão, como é chamado o boi-de-mamão do Saco dos Limões. Ele me responde:

O manduca entra com aqueles braços enormes, batendo em todo mundo, tipo uma Maricota, mas não tem esse negócio de dançar, nada. Nem música ele tem. A gente faz uma batucada e ele vai entrando e vai dando bordoadas, soco mesmo, mas nada de machucar porque o braço postiço dele é só pano, é mais a intenção. (...) Pra gente ele é o capitalismo. Ele faz esse papel.

Pensar que uma brincadeira de boi-de-mamão traz para o centro da roda, como que trazendo para o centro da discussão um personagem para criticar o capitalismo, é de se alegrar. Alegrar no sentido de perceber que este boi-de-mamão dialoga com a vida vivida pelos integrantes do grupo. Alegrar-se no sentido deste personagem mostrar um capitalismo deformado e deformador, violento, causador de medo, destruidor. Não que me alegre pelo simples fato da ação deste personagem ser desta forma. Encanta-me, sim, a escolha de seus integrantes ao chamarem um personagem de representante do capitalismo e colocá-lo a agir da forma como age. Uma reflexão profunda sobre as ações e conseqüências deste modelo destruidor em que vivemos. Uma crítica.

E na construção deste personagem, este se mostra sem rosto, sem música. Sua ação se resume a bater nas pessoas. Quando perguntei a Vidalcir sobre a origem deste personagem, ele me respondeu que não sabe. Já herdou o manduca. A história de sua origem se perdeu no tempo. O que mais impressiona é que seu personagem permanece vivo no meio de todos os outros personagens. Sinal de que ele, diferentemente da Joana, ganhou força na brincadeira.

Outros acontecimentos nos remetem a pensar sobre o que leva um personagem a conquistar o carinho da comunidade. Lembro também de um acontecimento muito divertido que aconteceu na comunidade de Ratoes. O personagem era a Maricota. O colégio Municipal nos convidou para apresentarmos a brincadeira do boi-de-mamão na festa Junina. Lá fomos apresentar a brincadeira. Quando da apresentação da Maricota, esta estava rodopiando para um lado, rodopiando para outro e de repente sua cabeça cai. Nossa surpresa foi que ao invés de uma estrondosa vaia, a platéia riu e riu muito do acontecido. Isto poderia ser contado aqui como um acontecimento, uma falha na construção da Maricota, um erro. Mas conto também o desdobramento desta “perda da cabeça” da Maricota.

Nas apresentações seguintes as mães e pais das crianças que participavam da brincadeira, assim como muitos dos antigos brincantes, perguntavam se a cabeça iria cair novamente. A pergunta era carregada de desejo. Os olhares diziam que eles gostariam que a cabeça caísse. Apresentamos-nos mais duas vezes, fazendo com que a cabeça caísse propositadamente. Era muito divertido.

Na nossa quarta apresentação, já no centro da cidade, foi unânime a escolha por que a Maricota não “perdesse a cabeça”. Segundo um dos integrantes do grupo da

época: “na comunidade eles até acham engraçado, mas aqui eles vão pensar que nosso boi-de-mamão é avacalhado”.

Aqui fica o registro do poder que o público e o espaço têm sobre as brincadeiras de bois-de-mamão. Por mais que o acontecimento da “perda da cabeça” da Maricota tenha feito uma “graça” à apresentação da Maricota, o desejo de mostrar uma brincadeira “séria” no centro da cidade prevaleceu. Não queriam que seu boi-de-mamão fosse ridicularizado pelo público tendo consequência para a própria comunidade: “o boi-de-mamão de Ratonos era avacalhado!”. Frase que eles não queriam ver proferidas pelas pessoas.

Muito do que se cria nas brincadeiras de boi-de-mamão parte de acontecimentos como o da Maricota. Podem ocorrer numa apresentação, como podem ocorrer num ensaio. A inovação, se é que podemos chamar assim, pode surgir até de um sonho de uma noite bem ou mal dormida, de uma observação que nossos olhos são capazes de perceber ou ainda podem brotar de uma homenagem.

Parece-me que este universo, o de digerir o que se vive na apresentação, precisa de um outro momento de encontro, que ousou chamar de ensaio. Um outro momento para rir e muitas vezes lamentar diante do que aconteceu e decidir o que precisa ser mudado e o que deve permanecer como está. E falo de coisas práticas mesmo: o cavalinho que não está laçando; o vaqueiro que está levando um “baile” do boi; o boi que está dançando muito em pé, estão aparecendo muito seus pés; a cantoria e a batucada que não se “acertam”, que estão “atravessando”; a Maricota que “perdeu a cabeça”.

O boi-de-mamão vai escrevendo sua história também desta forma. Como me disse o cantador Pequeno sobre o ensaio, que ele vai chamar de combinação:

Se não tiver combinação, como eu disse, não ata nem desata o nó. Agora se tiver combinação.... vamos amarrar o nó? Apertou. Se não tiver combinação não dá certo. Porque um escreve de um lado, o outro escreve do outro...

O boi-de-mamão do Aririú, traz também uma estratégia interessante no que diz respeito aos seus ensaios. Eles simplesmente não existem. Mas num primeiro momento olharíamos a brincadeira na perspectiva de se fazer na apresentação pura e simples. Também. Seu Luzair utiliza a apresentação como aprendizado. Você acompanha o grupo, assiste sua apresentação e depois de observar por algumas vezes você adentra o

espaço da roda. Segundo Seu Luzair: *“Eu levo as pessoas duas, três danças antes pra eles verem. Eles aprendem observando.”*

As pessoas acompanham o grupo nas suas apresentações e só depois que vêm como se faz é que elas podem adentrar os bonecos e conseqüentemente adentrar o espaço da roda. Um método de ensino pautado na observação.

Outro caso. Em uma apresentação na Sociedade Amigos da Lagoa, na Lagoa da Conceição, um elemento que me causou muita curiosidade na apresentação do boi-de-mamão “Filhos da Terra” eram os vaqueiros e Mateus. Quando os músicos, começaram a fazer um som instrumental, foram surgindo na roda vaqueiros e Mateus. Conteí, ao todo, quinze vaqueiros e Mateus. Era uma cena muito bonita, pois eles entraram em escala decrescente. O primeiro a entrar na roda era um homem alto, beirava seus trinta anos e o último era uma criança que não passava dos três anos de idade. Uma beleza. Tudo o que o primeiro homem da fila executava os demais copiavam. Se o primeiro cumprimentava, todos cumprimentavam. A música instrumental começava a perder força e os vaqueiros e os Mateus, um a um, se despediam da platéia.

Logo em seguida, a música voltava, agora com cantoria, e eram chamados vaqueiro e Mateus para o centro da roda. Neste momento surgem os dois homens que “puxavam” aquela enorme fila que se apresentou há poucos instantes.

No final da apresentação fui perguntar ao seu cantador o porquê de tantos Vaqueiros e tantos Mateus. Ele me respondeu com uma clareza que me emudeceu: *“é pra ir aprendendo. Pra perder o medo do povo”*.

Surge aqui o que poderíamos chamar de um cuidado por parte dos mais velhos ao “ritual de iniciação” nesta brincadeira. Primeiro, você assiste a brincadeira algumas vezes; depois você entra na roda com os brincantes antigos; por último você faz sua apresentação. Como quem come o “mingau” pelas beiradas. Ninguém é “jogado no fogo”. Ou seja, quando falamos de ensaios, “*combinações*”, não podemos nos ater a uma única metodologia.

No “fogo”, quem se jogou, literalmente, foi o boi-de-mamão do Sambaqui. Mas o “fogo” aqui não é este com que seu Luzair nos brindou. Não. A história é outra e demonstra a força que a brincadeira do boi-de-mamão tem, o respeito que ela construiu e que deve ser levado em conta. O escultor de boi-de-mamão, Nei do Sambaqui, me contou a seguinte história.

Certo dia, num belo sábado de sol, chegou um homem convidando a brincadeira do boi-de-mamão para se apresentar na inauguração de seu bar na comunidade de Santo Antônio de Lisboa. O homem disse que o bar ainda não gerou dividendos e por isso, naquele momento, não poderia pagar um cachê. Ficou combinado que a brincadeira do boi-de-mamão do Sambaqui “passaria o chapéu”, ou seja, arrecadaria um “dinheirinho” do público no momento da morte do personagem boi. O que a brincadeira do boi-de-mamão do Sambaqui conseguisse arrecadar junto ao público, o dono do bar se comprometeu a dobrar o valor total.

Caiu a noite. O bar estava localizado bem próximo à Igreja Matriz de Santo Antônio de Lisboa. As pessoas foram chegando. Durante a semana, um carro de som anunciava a abertura deste novo bar e da apresentação da brincadeira do boi-de-mamão do Sambaqui. Chega a hora da apresentação.

Segundo Nei do Sambaqui,

Não cabia mais ninguém no bar. A apresentação foi feita na rua, em frente ao bar. Na hora da morte do boi, nós tínhamos combinado o seguinte: que a primeira pessoa a quem nós iríamos pedir o dinheiro era pro dono do bar, o que nos convidou, para saber se ele valoriza mesmo o trabalho. Qual [não] foi nossa decepção. O cara não coloca uma moeda de dez centavos no chapéu?! Ai o vaqueiro ficou p. da vida. Tirou a moeda de dentro do chapéu, mostrou para a platéia e disse assim: “Ó pessoal, o moço aqui não valoriza nosso trabalho não, não merece nossa apresentação. A gente vai parar ela agora e vamos lá pra baixo, na praça”. E se dirigindo ao dono do bar, fala: “E o senhor, não nos convida mais, porque aqui a gente não bota mais os pés”.

Segundo Nei do Sambaqui, na mesma hora todo mundo, toda a platéia foi saindo do bar. Foram para a praça e a brincadeira foi reiniciada a partir da morte do boi. Quando a apresentação da brincadeira acabou, as pessoas não voltaram para o bar. E por toda a comunidade aquele bar ficou com a “fama” de ter menosprezado a brincadeira do boi-de-mamão de Sambaqui.

Nei disse que, ao longo do verão, enquanto todos os bares ao lado deste estavam sempre com muito movimento, este bar, por sua vez, estava sempre vazio. Ele não sabe dizer se foi por causa do acontecido naquela noite, mas o fato é que o bar fechou muito antes de acabar a temporada de verão.

Nessas provocações ao boi-de-mamão, o cuidado que se tem deve ser enorme, como demonstrou o boi-de-mamão do Sambaqui. Ainda mais quando este boi-de-mamão já impediu, junto com a comunidade, projetos que queriam acabar com a ponta do Sambaqui.

Poderia contar muitas outras histórias semelhantes, mas não é o caso neste espaço. O que tentei aqui com estas linhas, ao redor destas histórias de boi-de-mamão, foi mostrar o seu lado mais dinâmico, no sentido das suas interações contínuas com processos sociais vividos pelas comunidades nas quais ele se faz e das quais emerge. Tentei mostrar, ainda, que a brincadeira do boi-de-mamão foi e é construída no campo das estratégias de sobrevivência dela e dos “sujeitos” que dela fazem parte. Neste sentido, trata-se de lembrar sempre que, como nos disse Perrotti (1990), quem faz o boi-de-mamão são as pessoas que dão vida, significado aos bonecos, e não o contrário.

Capítulo III

A Comunidade da Barra da Lagoa

*Ser visto e ouvido por outros é importante
pelo fato de que todos
vêm e ouvem de ângulos diferentes
(Hannah Arendt, A condição humana).*

A Barra da Lagoa. Quem é esta comunidade localizada no leste da Ilha de Santa Catarina? De pronto irão nos responder que é uma das maiores colônias de pescadores da cidade, ao lado do Pântano do Sul, no sul da Ilha. Mas por detrás de uma comunidade representativa do trabalho da pesca, outras características desta localidade vêm à tona. Pesca sugere trabalho para alguns, lazer para outros. A pesca e seus momentos de descanso. A pesca e seus momentos de não pescar. A pesca e seu padroeiro, São Pedro – a religiosidade. A pesca e a vida. A pesca e a raridade do peixe no mar. Mas na Barra da Lagoa tudo gira ao redor da pesca? Nem tudo.

A Barra da Lagoa deixou de ser uma comunidade essencialmente pesqueira; nas duas últimas décadas, a indústria do turismo fez daqui o seu novo reduto. A Barra da Lagoa se transformou. Os ranchos de pesca foram substituídos pelos bares na orla. As casas que outrora recebiam parentes para congregar as pessoas nas festas de finais de ano são locadas para os turistas. Os parentes continuam a receber suas visitas; entretanto, vêm e se vão no mesmo dia. Terrenos extensos, com suas árvores frutíferas, suas hortas de subsistência, foram substituídos por casas de aluguel.

As estradas de barro da Barra da Lagoa foram pavimentadas pelas lajotas e, no ano de 2006, se transformaram em asfalto. Os morros da Barra da Lagoa, outrora repletos de vegetação nativa, foram incendiados para o crescimento do capim para o gado. Com a desistência da criação de gado na comunidade, a vegetação nativa deu lugar ao *pinus heliote*, árvore exótica que traz muitos malefícios para o meio-ambiente, tais como a infertilidade da terra e a monocultura, não produzindo alimentação para os pássaros e outros seres da mata.

Na década de noventa, instalou-se na comunidade da Barra da Lagoa um projeto de marina, intitulado Porto da Barra, da empresa Portobello. Já de pronto, o projeto,

como primeira ação, aterrou o único mangue da comunidade, e colocou um muro de três metros para vedar tanto o acesso dos moradores ao rio da Barra da Lagoa quanto o acesso do olhar ao rio. Como diz Fernando Pessoa, “(...)tornam-nos pequenos porque nos tiram o que nossos olhos nos podem dar(...)” (PESSOA, 1993, p. 23)”. O projeto Porto da Barra, da empresa Portobello, deixou toda uma geração de crianças sem o contato quer visual, quer físico, do rio da Barra da Lagoa.

A Barra da Lagoa, com manhãs ensolaradas e seus moradores caminhando na praia nos dias de verão, está lotada de banhistas, turistas. A Barra da Lagoa, com seus domingos de inverno e os campeonatos amadores de futebol a encher o estádio do Barrense, time local da Barra da Lagoa. A Barra da Lagoa e suas festas juninas, festa da tainha, festa de São Pedro, festas na Igreja. A Barra da Lagoa com suas missas nos finais de tarde. A Barra da Lagoa com seus cultos evangélicos nos finais de tarde. A Barra da Lagoa não possuiu encontro de filhos do candomblé, pelo menos por enquanto. A Barra da Lagoa.

Mas como chegar à Barra da Lagoa? Qual o caminho? Saindo do centro da cidade de Florianópolis, siga o caminho para o leste da Ilha. Para quem vai de ônibus, o nome Barra da Lagoa já não pode ser visto nos ônibus que saem do centro da cidade. Com a nova reordenação do transporte da capital, chamado sistema integrado (que a população se acostumou a chamar de sistema desintegrado),¹⁴ os passageiros que desejarem se deslocar até à Barra da Lagoa devem fazer uso do ônibus com a nomenclatura Lagoa da Conceição. Também se pode chegar à Barra da Lagoa pelo acesso norte vindo pela comunidade dos Ingleses, e depois pela comunidade do Rio Vermelho.

Mas quero abrir um parêntese e falar da Lagoa da Conceição, pois a relação desta com a Barra da Lagoa vai muito mais além de uma questão de acesso. A comunidade da Lagoa da Conceição se comunica com a comunidade da Barra da Lagoa no campo da religiosidade; nos parentescos entre seus moradores; nas disputas de campeonatos amadores de futebol; nas idas e vindas de seus moradores para a vida noturna em ambas as comunidades; para as festas. Entre tantas trocas simbólicas, a mais visível, orgânica, acontece da comunicação da **lagoa** da Lagoa da Conceição com o

¹⁴ Nos anos de 2004-2005, a população de Florianópolis foi apresentada ao novo sistema de transporte coletivo. Depois de muitas manifestações contrárias ao novo sistema e agregando a isto o movimento passe livre dos estudantes, a cidade de Florianópolis viveu momentos de muita tensão envolvendo os estudantes, a polícia e trabalhadores em geral que utilizavam o sistema de transporte público.

canal da Barra da Lagoa e deste com o mar. Ao redor desta lagoa, desse sistema extremamente frágil, vivem aproximadamente trinta mil pessoas, muitas das quais ainda dependem da vida da lagoa para sua sobrevivência (LAGO, 1996, p. 72)¹⁵. A Lagoa da Conceição e suas comunidades foram carinhosamente batizadas “as comunidades da bacia da Lagoa da Conceição”. A Barra da Lagoa é uma delas, ao lado das seguintes comunidades: Canto da Lagoa; Costa da Lagoa; Porto da Lagoa; Canto dos Araçás; Lagoa da Conceição. Mas vamos à Barra da Lagoa.

Vamos à Barra da Lagoa?

A praia da Barra da Lagoa tem a fama de ser a praia mais “farofeira”¹⁶ e a mais democrática da cidade. Não é de se estranhar. O ônibus da Barra da Lagoa passa na base ou circunda o sopé de todos os morros localizados no centro de Florianópolis. Numa conversa com Marquinhos, morador da comunidade e dono do Bar Marquinhos, num domingo de sol na Barra da Lagoa, ele fez a seguinte anotação sobre os domingos de verão na comunidade:

Eu tenho o meu bar há mais de quinze anos aqui na Barra. Todo ano só faz crescer o número de pessoas que vêm pra Barra. O mais legal é que vem de tudo. Pobre, rico, baixo, alto, negro, branco, hippie, patricinha, mauricinhos, tem de tudo. O ônibus da Barra vai passando pela Mauro Ramos e vai trazendo o pessoal dos morros. A Barra recebe todo mundo e tem mais. Qual é o lugar que tem ao mesmo tempo rio, mar, trilha, lugar pra praticar esportes? A Barra é a melhor praia da ilha.

A fala de Marquinhos tem o lado apaixonado de quem nasceu na comunidade e foi aprendendo a gostar da Barra da Lagoa. A Barra da Lagoa e seus domingos de sol mostram um lado da Barra da Lagoa. Procurarei aqui tentar mostrar “outros lados” que

¹⁵ Como citei acima, existe um projeto, na verdade um megaprojeto, a ser construído na Barra da Lagoa. Quando digo que a Barra da Lagoa faz parte de um sistema que comporta todas essas outras comunidades, é interessante ver o que diz um morador da comunidade da Barra da Lagoa ao analisar a ameaça que representa o projeto Porto da Barra da empresa Portobello. Diz ele no depoimento à Mara Lago que “a proposta da Usati, do grupo Portobello (...) era não permitir que essa área da frente fosse usada pelos pescadores. Era proibir que o pescador encostasse o barco ali na frente. Eu disse: Ó César! Eu acho o seguinte, eu acho que o grande atrativo do teu hotel aqui vai ser o cara chegar com o peixe aqui na frente, né? Tu não tá fazendo um troço a nível internacional? O turista vai vê chegar o bote aqui cheio de peixe, o pescador com aquela linguagem típica... vocês tem que manter isso. (...) E onde entra o peixe pra Lagoa? O grande prejudicado eu acredito que não vai ser nem o pessoal da Barra da Lagoa, eu acho que o grande prejudicado é o pessoal da Costa da Lagoa, que vive da lagoa. O pessoal da Barra vive do mar, né?, o pessoal da Costa, como é que vai ficar, eu te pergunto.

¹⁶ “Farofeira” diz respeito à praia em que os banhistas de menor poder aquisitivo passam seus finais de semana. A farofa, comida típica de domingo, vem acompanhar os pratos de frango e carne assada que os banhistas levam para se alimentarem na orla da praia da Barra da Lagoa.

muitos desses visitantes não percorrem, não desvendam, e que não estão à mostra para quem quiser ver. Muitas nuances, desconhecidas até pelos próprios moradores dessa comunidade.

“Lá vem Ele...”

O Arreda Boi está inserido nesses “outros lados”. Está inserido num universo que, como uma “bolha” dessas de sabão, encanta com seu multicolorido, banhada pela luz do sol e sem avisar desaparece no ar. Dispondo-se a brincar nas ruas, nas casas, nas escolas, nos pátios das igrejas, o Arreda vai fazer parte, por momentos, do universo da comunidade.

O Arreda representava o único boi-de-mamão da comunidade da Barra da Lagoa. Os seus integrantes, ao longo dos anos, ajudaram a montar mais três trabalhos relacionados ao boi-de-mamão: no Núcleo de Educação Infantil Colônia Z11, na Escola Básica Municipal da Barra da Lagoa Prefeito Acácio Garibaldi São Thiago e, finalmente, no Espaço de Educação Infantil. Nesses espaços, as crianças vão experimentando o brincar o boi-de-mamão.

No Arreda Boi verifica-se também um outro movimento, o de organicidade na trajetória que as pessoas vão construindo. O grupo Arreda boi funciona como um modelo para esses trabalhos escolares. O Arreda vai aos poucos mostrando um jeito de brincar de boi-de-mamão – e mais, ele é instrumental para um método de educação e para determinados objetivos pedagógicos.

Esta construção de um boi-de-mamão, ou melhor, de bois-de-mamão no interior da comunidade forma uma unidade que se reconhece no fazer do outro. Trata-se daquilo que Max Weber vai dizer do conceito de “comunidade”, ou seja, uma relação social que ocorre quando “A atitude na ação social se inspira no sentimento subjetivo (afetivo ou tradicional) dos partícipes da constituição de um todo” (WEBER, 1973, p. 140).

Para Weber, é necessário que a ação esteja reciprocamente referida e que esta referência traduza o sentimento de formar um todo. Weber comenta que uma mesma comunidade de linguagem não constitui necessariamente uma comunidade. Weber diz que

“Somente o surgimento de contrastes conscientes em relação a terceiros pode criar, para os participantes em um mesmo idioma, uma situação homogênea, um sentimento de comunidade e formas da socialização – sociedade – dos quais a comunidade lingüística é o fundamento consciente de sua existência” (WEBER, 1973, p. 141).

A idéia de comunidade não está relacionada somente com a existência de indivíduos no mesmo espaço delimitado geograficamente. Talvez para alguns métodos, como as estatísticas do IBGE, este tipo de delimitação funcione bem, mas se apresenta de forma bem limitada para o tipo de análise que desejo fazer aqui – uma análise na qual se delineie uma multiplicidade de comunidades num só espaço geográfico.

Múltiplas comunidades coexistem no interior da Barra da Lagoa. A comunidade de brincantes de boi-de-mamão e simpatizantes (ou público) do boi-de-mamão encontrarão elementos aglutinadores naquilo que Weber afirma ser “a existência do outro para reafirmarmos nossa ligação com a comunidade que nos abriga” (WEBER, 1973, p. 142).

Perceber a existência do outro nos faz perceber a nós próprios e o grupo que representamos. Entretanto, muitas vezes estamos migrando de uma “comunidade” para outra numa velocidade tal que perdemos a capacidade de especificar a que comunidade pertencemos. Surge o sentimento de múltiplas comunidades pertencidas dentro de um mesmo ser – o que Zygmunt Bauman vai chamar de “comunidades-cabide”:

A vulnerabilidade das identidades individuais e a precariedade da solitária construção da identidade levam os construtores da identidade a procurar cabides em que possam, em conjunto, pendurar seus medos e ansiedades individualmente experimentados e, depois disso, realizar os ritos de exorcismo em companhia de outros indivíduos também assustados e ansiosos. É discutível se essas “comunidades-cabide” oferecem o que se espera que ofereçam – um seguro coletivo contra incertezas individualmente enfrentadas; mas sem dúvida marchar ombro a ombro ao longo de uma ou duas ruas, montar barricadas na companhia de outros ou roçar os cotovelos em trincheiras lotadas, isso pode fornecer um momento de alívio da solidão (BAUMAN, 2003, p. 21).

O boi-de-mamão **brinca** neste universo inóspito que Bauman descreve. “Fronteiras e mais fronteiras” que esta brincadeira de segregados tem de ir desmontando e trabalhando para que estas fiquem caídas pelo chão, num amontoado de ferros e

concreto que por si sós nos provocam náuseas, ao pensarmos em tentar lutar contra elas novamente.

Brincar com, brincar *para*, simplesmente brincar. Um aplauso, representante da satisfação em assistir ao boi-de-mamão do Arreda, em detrimento da vaia, representante do desejo de ver “coisa” melhor, ou, “coisa” que o valha. Neste universo de contrastes, o Boi está aí, vivo.

Esta vontade de querer fazer com que o boi-de-mamão permaneça vivo faz com que a brincadeira do boi-de-mamão vá se encontrando pelos “cantos” de uma Barra da Lagoa que vai perdendo “cantos” e cada vez mais vá construindo muros de isolamento.

Cantos. Poderíamos, numa analogia, falar da própria desapareição do **canto** do boi-de-mamão da Barra da Lagoa, sua cantoria, ao mesmo tempo em que transformava “seus cantos”, seus pátios, em casas de aluguel. Transformar seus espaços é transformar não só o ambiente em que vive: é perceber que um boi-de-mamão ou qualquer brincadeira que foi legada a esta comunidade não é indiferente às mudanças ocorridas na vida das pessoas que vivem essa comunidade, que vive nessa comunidade.

Na tentativa de uma comunidade que outrora se acostumou a gostar de boi-de-mamão e de fazer boi-de-mamão, o Boi renasce, nas suas mãos, “cantos” (no sentido de espaços) e cantorias. Falta um canto para o Boi brincar. Falta alguém para cantar. Existem pessoas desejosas de brincar; outras há indiferentes; outras, ainda, que sequer sabem o que quer dizer boi-de-mamão. “Será algum doce de mamão?”

A Barra da Lagoa é também representada por núcleos de pescadores, rendeiras, trabalhadores rurais que, antes reunidos, hoje dispersos, se reúnem ao redor do boi-de-mamão. Quando ele aparece para brincar (“*ah, o Boi vai brincar?*”, é a pergunta que surge ao se receber a notícia), geram-se alegria, satisfação, indiferença – múltiplos sentimentos, uma só brincadeira.

Nenhum agregado de seres humanos é sentido como “comunidade” a menos que seja “bem tecido” de biografias compartilhadas ao longo de uma história duradoura e uma expectativa ainda mais longa de interação freqüente e intensa. É essa experiência que falta hoje em dia, e é sua ausência que é referida como “decadência”, “desaparecimento” ou “eclipse” da comunidade - como já notava Maurice R. Stein em 1960: “as comunidades se tornam cada vez mais dispensáveis” (STEIN, 1965, p.329). As lealdades pessoais diminuem seu âmbito com o enfraquecimento sucessivo dos laços nacionais, regionais, comunitários, de vizinhança, de família e, finalmente, dos

laços que nos ligam a uma imagem coerente de nós mesmos (BAUMAN, 2003, p. 48).

Quando falamos em comunidade, muitas vezes estamos falando de grupos que se aproximam quer por interesses urgentes (defesa comum de questões relativas a defesa do meio-ambiente, em busca de melhorias para a saúde, a educação), quer por afinidades precárias (moradores de condomínios fechados, comerciantes), quer por obrigatoriedade (comunidades escolares, comunidades de religiosos). A noção de comunidade abarca hoje muito mais uma noção de associativismo. Reúnem-se num associativismo que na maioria das vezes não reflete mais aquele sentimento de comunidade de que nos falava Weber.

A idéia de uma comunidade que se olhava no espelho e se refletia em outras instâncias e na relação com outros indivíduos se resume agora a uma solidão de ações no campo privado, no espaço do lar, que Bauman (2003) vai chamar de guetos dentro dessas comunidades, ou de “guetos” dentro do próprio gueto. Mas esses “guetos” são grupos que se reúnem em prol do bem dos que dele fazem parte.

Os “guetos” são produzidos numa outra conjuntura, na qual a fragmentação das comunidades e a perda de valores que outrora as validavam vão definhando. É como que uma última tentativa de segurar um bastão embebido de óleo diesel – uma transferência do sentido de comunidade para o ambiente privado. Hannah Arendt vem contribuir para elucidar melhor o que tento expor. Ela, que foi uma crítica da sociedade de massas no namoro com a democracia, já apontava as perdas consideráveis, no âmbito das relações humanas, com a perda do sentido de comunidade. A idéia do ambiente privado, nesta nova conjuntura, extrapola o sentido do lar e abarca o próprio sentido de viver na esfera pública.

Ser visto e ouvido por outros é importante pelo fato de que todos vêem e ouvem de ângulos diferentes. É este o significado da vida pública, em comparação com a qual até mesmo a mais fecunda e satisfatória vida familiar pode oferecer somente o prolongamento ou a multiplicação de cada indivíduo, com os seus respectivos aspectos e perspectivas. A subjetividade da privatividade pode prolongar-se e multiplicar-se na família; pode até tornar-se tão forte que o seu peso é sentido na esfera pública; mas esse “mundo” familiar jamais pode substituir a realidade resultante da soma total de aspectos apresentados por um objeto a uma multidão de espectadores (ARENDRT, 2004, p. 67).

As mudanças que ocorreram nos seios das comunidades não foram talhadas de dentro para fora, ou, se preferirmos, num movimento de participação “ativa” de seus moradores. Foi um processo feito a fórceps, que provocou mudanças significativas, e um reordenamento do próprio significado de comunidade. Quanto a isso, é interessante e oportuno o que Bauman analisa, lançando mão de Max Weber, sobre as constituintes do capitalismo moderno, onde a separação entre os negócios e o lar significou

Ao mesmo tempo a separação entre os produtores e as fontes de sua sobrevivência (como acrescentou Karl Polanyi, invocando o *insight* de Karl Marx). Esse duplo ato libertou as ações voltadas para o lucro, e também aquelas voltadas para a sobrevivência, da teia dos laços morais e emocionais, da família e da vizinhança - simultaneamente esvaziando tais ações de todo o sentido de que eram, antes, portadoras (BAUMAN, 2003, p. 32).

Neste ínterim, Bauman vai falar também do papel que o capitalismo, na forma de sua revolução industrial, desempenhou nas comunidades e, por suposto, nos lares dessas comunidades. A Barra da Lagoa é um bom exemplo. Para além da ausência de políticas públicas de saúde, educação e previdência – o que deu lugar a muitas mazelas no coração da comunidade (e ainda está longe de ser o ideal) –, os seus moradores viviam às voltas com os seus afazeres de viver um dia depois do outro.

Este pode parecer um olhar romântico sobre casas com quintais arborizados e um mar que estava “*sempre para peixe*”. Mas me refiro à mudança da perda de um modelo de viver em comunidade. Este modelo implica não apenas os batimentos do coração: a sua perda aponta na direção de um desenraizamento das pessoas de suas comunidades, e bem assim o corte dos laços de seu trabalho com seu lar e com sua comunidade. Quanto a isso, escreve Bauman:

Os homens e mulheres deviam primeiro ser separados da teia de laços comunitários que tolhia seus movimentos, para que pudessem ser mais tarde redistribuídos como equipes de fábrica. Essa nova disposição era seu destino e a liberdade da indeterminação não passaria de um breve e transitório estágio entre duas gaiolas de ferro igualmente estreitas. (BAUMAN, 2003, p. 33).

Nesta nova ordem o capitalismo impunha a sua nova rotinização aos artesões, aos homens que cuidavam da terra, às mulheres do lar. A prática mecânica passa a substituir as práticas que estavam muito ligadas ao que Burke vai chamar de “faça você

mesmo” (Burke, 1978). Todo o cotidiano que foi talhado ao longo de séculos foi, num movimento como que de mágica, desconstruído e reformulado num novo sistema de vida.

A comunidade, até então restrita a relações interpessoais, passa a representar somente um lugar no mundo onde se pode dormir, e, quando muito, circular nos finais de semana. A comunidade passa a representar um amontoado de pessoas dispersas, soltas, cada qual seguindo um caminho que não segue o seu desejo e sim o desejo do outro – no caso, o outro representado pelo tempo dedicado ao trabalho fora da comunidade. Podermos falar até do trabalho dentro da comunidade, e este, nesta nova conjuntura, recebe os mesmos pressupostos teóricos práticos daqueles versados na “fábrica”. Ainda Bauman

A dinâmica e a rotinização do processo de produção, a impessoalidade da relação entre trabalhador e máquina, a eliminação de todas as dimensões do papel produtivo que não as tarefas fixas da produção, e a resultante homogeneidade das ações dos trabalhadores formavam o exato oposto do ambiente comunitário em que se inscrevia o trabalho pré-industrial (BAUMAN, 2003, p. 37)

O boi-de-mamão do Arreda, por mais paradoxal que possa parecer, vai nascer dentro de um barraco de obras na comunidade da Barra da Lagoa. Paradoxal, pois os bonecos vão ficar guardados junto a restos de materiais que foram utilizados na construção de casas. Construções essas que foram reduzindo o espaço físico para o boi-de-mamão fazer suas estripulias.

Deste barraco o “Boizinho” parte e vai sendo levado de um lado para outro dentro da comunidade, de um lado para outro dentro de um pequeno grupo de pessoas que adotam a brincadeira como sua. Na sua singeleza, e na precariedade do espaço de que dispunham, essas pessoas acreditavam num boi-de-mamão. O barraco de obras pode receber o Boi. O barraco tem cimento, pó, tinta, sujeira de toda espécie. É o que de coração foi oferecido ao Boi. Como na manjedoura de Cristo, o boi-de-mamão da Barra da Lagoa nasce onde não deveria ter nascido. Ele nasceu.

Um patrimônio imaterial jogado às traças que remonta à própria história da comunidade rodeada por bois-de-mamão. Um boi-de-mamão que não recebe casa e decide estabelecer sua morada nos corações. Um Boi que, mais do que se chamar “boi-de-mamão da Barra da Lagoa”, “briga” para ser respeitada sua vontade de ser apresentado nos microfones como “Arreda Boi: boi-de-mamão da comunidade da Barra

da Lagoa”. Ele “Briga” e, de teimosia em teimosia, o boi-de-mamão vai vivendo neste universo que ele aprendeu a chamar carinhosamente de minha comunidade, a Barra da Lagoa – um espaço, contudo, muitas vezes indiferente a ele.

O Arreda Boi foi inscrevendo ações nesta comunidade, ligado a pessoas que viveram uma Barra da Lagoa em que comunidade era o “local”, o espaço de alimentar uma concepção de vida, a busca pela melhoria da comunidade como um todo, a inexistência de muros e portões de segurança.

O Arreda nasce dentro de uma outra conjuntura, uma outra Barra da Lagoa. Um local que, seguindo o modelo de desenvolvimento predatório para seus moradores e seu habitat, vai perdendo muito do que um dia foi.

O Arreda Boi, mais do que construir uma brincadeira (que já representa um “*mondo*”), tenta construir um política pública de levar boi-de-mamão aos moradores da Barra da Lagoa. Mais: volta-se fundamentalmente para a reunião de pessoas em prol da construção de um elo que os ligue. **Surge o Arreda.**

Bauman analisa os efeitos do mercado nesses tempos de “*guerra*” às construções como a do Arreda Boi:

A arte da política, se for *democrática*, é a arte de desmontar os limites à liberdade dos cidadãos; mas é também a arte da autolimitação: a de libertar os indivíduos para capacitá-los a traçar, individual e coletivamente, seus próprios limites individuais e coletivos. Esta segunda característica foi praticamente perdida. Todos os limites estão fora dos limites. Qualquer tentativa de autolimitação é considerada o primeiro passo no caminho que leva direto ao gulag, como se não houvesse nada além da opção entre a ditadura do mercado e a do governo sobre as nossas necessidades - como se não houvesse lugar para a cidadania fora do consumismo. É nessa e só nessa forma que os mercados financeiro e mercantil toleram a cidadania (BAUMAN, 2002, p. 12).

O mesmo Bauman lembra do papel que o Estado desempenha na vida das comunidades no tocante à sua segurança, e tudo o que advém dela.

Esperar que o Estado, se chamado ou pressionado adequadamente, fará algo palpável para mitigar a insegurança da existência não é muito mais realista do que esperar o fim da seca por meio de uma dança da chuva. Parece cada vez mais claro que o conforto de uma existência segura precisa ser procurado por outros meios. A segurança, como todos os outros aspectos da vida humana num

mundo inexoravelmente individualizado e privatizado, é uma tarefa que toca a cada indivíduo (BAUMAN, 2003, p. 102).

A tarefa é a de perceber que as relações sociais que estabelecemos hoje já não são mais aquelas pautadas pelos moradores da Barra da Lagoa de outrora. A tarefa é árdua. Árdua, pois ainda queremos nos agarrar àquilo que não existe mais. O “bom dia”, o “boa tarde”, que eram a rotina neste espaço, mesmo para os desconhecidos que o adentravam, passa a representar desconfiança. Olhares que desconfiam de uma saudação, olhares que, acuados, procuram o vazio. Olhares que fogem quando o vaqueiro, personagem do Boi, ao responder com ação ao cantar do cantador, olha no fundo dos olhos de alguém da platéia. A platéia foge do olhar, sorri nervosamente, muito menos não esboçando nem sequer um simples “sai pra lá vaqueiro”!

Mais do que lamentar, há que se tentar identificar de onde poderemos buscar os elementos que fazem com que a Barra da Lagoa ainda olhe para si de **dentro para fora**. Em que espaços, ainda existentes, esta comunidade possa a vir se comunicar consigo mesma. Refiro-me à autonomia de decidir o seu futuro, à possibilidade de resistir às imposições de um mundo que lembra dela, somente, enquanto um bom local no mundo para passar as férias. Ela é muito mais do que isso.

A Barra da Lagoa, uma comunidade que, assim como outras comunidades tradicionais que se agarram a alguns elementos que as caracterizam como comunidades, conseguiu construir um patrimônio no seu interior chamado Arreda Boi. Este Arreda Boi já percorreu todos os recantos desta Barra da Lagoa: centros comunitários, salões paroquiais, escolas, ruas, praias, rios, bares, casas. O boi-de-mamão é uma unanimidade: ele precisa existir na comunidade da Barra da Lagoa. O Arreda Boi nasce quando todos os outros bois-de-mamão na Barra da Lagoa já não vivem mais.

Aquele desejo de se ter um boi-de-mamão na comunidade era, e é ainda, partilhado por todos nesta comunidade – haja vista a enorme platéia que se encontra para assistir a uma apresentação de boi-de-mamão nas festas em que o Arreda aparece ou quando aparece um boi-de-mamão na comunidade. “*Cadê o Boi? O Boi brinca ou não brinca?*” – é a pergunta que ecoa nos cantos da Barra da Lagoa.

A “Barra” do Arreda

*Tem alguma coisa por trás oculta, assim, sabe,
aquele oculto que está no dia-a-dia
e ninguém percebe*

(Paulinho do Espírito Santo)

Um dos integrantes-educadores do Arreda Boi, Paulinho do Espírito Santo, fala um pouco sobre a sua percepção de brincante do Arreda Boi, com relação à recepção que a comunidade oferece ao Arreda.

*É uma contradição meio louca, porque parece que é uma relação de amor e ódio, assim, na comunidade, porque ao mesmo tempo em que a comunidade quer o Arreda, ela não quer o Arreda. No início eu não gostava de apresentar na comunidade, junto com outros do grupo também. Nós boicotamos algumas apresentações na comunidade, por causa desta não-recepção da comunidade conosco. Me intrigava muito esta questão de nós prepararmos o melhor boi, a melhor apresentação para a comunidade e de recebermos em troca somente uma palma, ou duas, assim, bem fraquinha, de duas ou três pessoas e do resto não. Daí eu fui crescendo. Através do **convívio com outras pessoas, outros lugares como a própria universidade**, que foi um espaço que deu uma abertura maior de pensamento pra gente. Deu para ver que muitas pessoas da comunidade da Barra não demonstram através de palavras ou de gestos, mas através de um olhar, **um olhar silencioso**. Muitas vezes eu já escutei de muitos pais: “eu não gosto do Arreda”, mas leva a criança, então é porque tem alguma coisa por trás, oculta, assim, sabe, aquele oculto que está no dia-a-dia e ninguém percebe, mas que faz com que o arreda não sobreviva assim na memória, mas ele faça parte de cada um.*

Este “*porque tem alguma coisa por trás oculta assim sabe, aquele oculto que está no dia a dia e ninguém percebe*” faz com que eu me recorde, a partir da fala de Paulinho, do entendimento daqueles que se debruçaram sobre a educação popular, da reflexão do papel do diálogo na construção dos trabalhos coletivos – e mais, populares.

só o diálogo comunica. E quando os dois pólos do diálogo se ligam assim com amor, com esperança, com fé um no outro, se fazem críticos na busca de algo. Instala-se então uma relação de simpatia entre ambos. Só aí há comunicação (FREIRE, 1965, p. 104).

O silêncio por parte dos moradores da Barra da Lagoa não é necessariamente um silêncio das palavras: é um silêncio dos sentidos. As palavras, aqui, percorrem um outro

caminho. As palavras acabam por ser substituídas por ações onde “*levar o filho para assistir*” nos demonstra uma das facetas deste “*gostar e não gostar*”.

O canal de diálogo que se estabelece na apresentação do Arreda deve sobremaneira se expandir para os re-cantos das casas da Barra da Lagoa, que, envolvidas na brincadeira, se envolvem mediante o convite. Esta possibilidade fará com que Paulinho, e todos os integrante-educadores do Arreda, possam trilhar este solo de subjetividades que afloram a cada instante, em cada re-canto, em cada casa, em cada coração, nos pousos que o Arreda Boi executa após os seus vôos.

O Arreda, ligado à Barra da Lagoa enquanto uma casa simbólica, construiu uma relação de pertencimento com esta comunidade. Fez deste pertencimento uma ligação histórica, e dela brotaram frutos que o próprio Arreda ainda não colheu. Uma fruta no pé. Esta fruta vem sendo amadurecida na repetição, ao longo dos anos, das apresentações do Arreda. Estas apresentações, sim, se apresentam enquanto um grande canal de diálogo do Arreda com a Barra da Lagoa.

Paulo de Oliveira, no seu estudo sobre a relação de idosos com crianças e a oralidade, vai se debruçar sobre a proposta de dialogar, e levanta a idéia de repensarmos os espaços de trocas.

As conversas são, sem dúvida, de grande importância, pois é por meio delas que se preserva e se renova a oralidade, estreitando laços entre o narrador e o ouvinte. Não são elas, porém, exclusivamente, as únicas trilhas por onde se expressa a co-educação. Há espaço para discerni-la nas brincadeiras, nos brinquedos, nos cantos, nas histórias, nas relações com os animais e com a natureza, nas relações com os meios de comunicação (em particular, a televisão) e na perspectiva que orienta a formação destas pessoas ao longo da vida (OLIVEIRA, 1999, p.277).

Paulo Salles vai trabalhar na perspectiva de contato entre diferentes gerações, mas vejo-o muito próximo do tema aqui abordado. O trabalho do Arreda na comunidade da Barra da Lagoa vem construindo uma formação de público de boi-de-mamão, a construção de brincantes, construtores de bonecos, cantadores, instrumentistas; **um espaço de formação**.

Desde seu nascimento, o Arreda foi fomentando o gosto nas pessoas da comunidade da Barra da Lagoa pelo boi-de-mamão. Este “laço” que foi criado se desdobrou ao longo dos anos, e o Arreda, hoje, tem de lidar não só com a tarefa de brincar na comunidade, com a comunidade, mas, fundamentalmente, de transpor os

muros que o separam das casas das pessoas que nele acreditam, como também daqueles que não acreditam no seu trabalho. Com este movimento, tal qual um boneco boi que roda na frente do vaqueiro sem hora para atacá-lo, o Arreda vai tentando compreender a comunidade e o seu fazer.

O trabalhar em grupo no Arreda Boi perpassa o seu interior e desemboca na comunidade. Este diálogo, se não é fértil no interior de qualquer grupo, dificilmente pode ocorrer coletivamente, no ambiente externo. Quando falo no diálogo com o público, refiro-me às apresentações da brincadeira do boi-de-mamão – sejam elas apresentadas na comunidade da Barra da Lagoa ou fora dela. Esse diálogo pode ser aprofundado em outras instâncias, tais como visitas aos moradores, participação em reuniões de Conselhos comunitários, participação em associações de moradores, participação em conselhos de saúde.

Ao Arreda falta se lançar nesta empreitada, tornar-se uma voz que ecoa nesses espaços; entretanto, por mais paradoxal que possa parecer, a sua voz se faz ouvir nas festas que esses mesmos “espaços” organizam. Um salto, ou um pulo, como uma cabrinha de seu boi-de-mamão que, pulando de um lado para o outro, vai desenhando no chão a sua brincadeira, a “bichinha cabra” vai levantando “poeira” e vai fazendo com que o público brinque com ela.

O Arreda, assim como sua cabrinha, deve ir adentrando os espaços que estão abertos para o diálogo. Por mais que esses mesmos espaços se configurem enquanto espaços de disputa de poder, é de suma importância para o grupo que as vozes, mesmo dissonantes, tentem se afinar, ou mudar o instrumento, ou, ainda, mudar o repertório.

Elói fala um pouco desta relação, que, como diz o Paulinho, “*é de amor e ódio*”. Fala deste respeito que o Arreda foi construindo na comunidade ao redor de seu trabalho:

Eu acho que a apresentação mostra o trabalho que vem sendo feito, às vezes male mal, as vezes não está tão bom assim, às vezes está meio capenga, mas apresenta mesmo assim. Eu lembro que o Sr. Zé, uma vez que a gente foi para a Bahia, que a gente deu um gás assim nos bonecos de fazer os bonecos todos maravilhosos assim, e ele vê aquela gana assim de, pô, vamos se apresentar em outro lugar, lá na Bahia todo mundo volta e acha tempo, acha espaço para fazer a oficina dos bonecos para levar para a Bahia, porque a gente queria muito apresentar isso lá, ele dizia isso: “por que vocês não fazem isso para mostrar para o povo aqui da Barra né, por que vocês não fazem isso aqui?”. A gente fazia, mas acho que não tinha aquela gana assim, então a gente faz para apresentar mesmo este trabalho que vem sendo feito e para mostrar a brincadeira para as pessoas do lugar, para relembrar os velhos tempos. Muitos idosos

daqueles lembram que eu dançava lá naquela bernunça, hoje é o filho do Arraia que dança ali, acho que traz uma certa alegria para a comunidade, as pessoas te tratam melhor, acho que tem um trabalho, as pessoas te reconhecem, te respeitam, algumas nem tanto, mas outras já te vêem com outros olhos. Acho que tem esse prazer de apresentar e ser visto isso com outros olhos perante a comunidade, acho que rola um respeito com o boi e com a galera que apresenta.

Elói fala de um acontecimento, a viagem à cidade de Salvador, Bahia, como emblemática para o entendimento deste “nó” entre Arreda e comunidade. Quando o cantador Zé Benta alertava para se construir bonecos belos para a Bahia e não se esquecer de construir essa mesma beleza para a Barra da Lagoa, é muito em função da exigência que os moradores da comunidade lhe foram apresentando como cantador. Essa crítica deve ser levada em conta, pois a Barra da Lagoa foi, e é, o local onde o Arreda pode continuar a experimentar as suas estripulias com narizes torcidos, com sorrisos, com vaias. Segundo o próprio Zé Benta, na Bahia “*o que vocês apresentarem eles vão achar que é boi-de-mamão, aqui não*”. Na Barra da Lagoa, a crítica será sempre de alguém que aprendeu a “saber” o que é boi-de-mamão com a ajuda do Cantador Zé Benta, que por sua vez ajudou a construir o Arreda.

Esta construção que ao longo dos anos foi fazendo do Arreda um espaço de aprendizados, de trocas, de autoridade, de respeito, fez com que Elói identificasse o Arreda como o fator que o levou a angariar o respeito da comunidade.

Saber que a bernúncia que ele outrora dançou é hoje dançada pelo “*filho do Arraia*” mostra a Elói que o tempo passou, que ele já repassou a tarefa de brincar na bernúncia. Atualmente, trilha outros vôos, que ora decolam, e acabam sempre retornando para a comunidade.

Hoje voltar para Florianópolis e não ir correndo visitar o grupo, estar em contato com o grupo que me formou, eu acho isso impossível, eu fico agoniado quando chego lá e não tenho contato com ninguém assim né.

O tempo faz com que nós possamos perceber a importância de nossa lida. O olhar para uma bernúncia brincando, para Elói, tem um sentido completamente diferente de uma outra pessoa que assiste a mesma brincadeira. Elói descobre que suas ações têm muito a ver com a existência de toda esta vida de boi-de-mamão na comunidade da Barra da Lagoa. Uma conquista que partilha com todos os integrantes do grupo. Uma conquista demonstrando o resultado da empreitada.

Esta reflexão que nos traz Elói é corroborada por Gilson no tocante aos desejos da comunidade. Gilson cresceu no Arreda e ao longo de seu ensino fundamental e médio foi convivendo com os “desejos” de seus colegas por um boi-de-mamão diferente do que ele vinha experimentando. Diz ele:

Eu acho assim, a comunidade da Barra é o nosso berço, claro, a gente nasceu aqui, mas o pessoal eles querem, não o povo, não todo mundo, mas muitas pessoas querem decidir um grupo de boi-de-mamão, ou um grupo de idosos, ou um grupo de capoeira, enfim, qualquer grupo, o que eles querem é um resultado rápido e querem vender o produto, eles querem um grupo para mostrar para o turista, para não sei, muitas pessoas querem isso entendeu? Só que eu vejo que o pessoal do Arreda a intenção não é essa. A intenção é outra coisa, é mostrar outra coisa para a comunidade entendeu? Mostra o movimento aí para as crianças entendeu, um movimento social para o bairro mesmo, e não esse produto para mostrar ali e acaba tudo, e daí acabou. Os objetivos são diferentes, pensam de forma diferente e por isso que se bate muito nesse sentido. O fato de eles quererem um produto assim muito rápido e o que eles querem mesmo é mostrar o negócio, mostrar os bichos, tudo certinho, tudo bonitinho não sei o quê. Não é que os bichos do Arreda não são bonitos, mas o bonito que algumas pessoas acham não é o mesmo bonito que a gente acha, bonito para nós é diferente, bonito é outra coisa. Os caras querem fazer um boi que seja tudo certinho de acordo com eles, e a gente não, a gente acha que a música é mais importante antes de tudo, ter uma música é legal, o grupo tem que estar todo mundo unido para apresentar bem, a gente dá valor a outra coisa, mas muitas pessoas dão valor a coisas diferentes da gente, acho que isso faz com que a gente bata muito, e daí a gente acabou criando até um negócio assim de apresentar dentro da Barra sabe, a gente se apresentava e não se sentia muito bem sabe, porque o valor que as pessoas atribuíam, não que a gente queria que todo mundo soltasse foguetes quando o arreda se apresentasse, não, não era isso que a gente queria, mas a gente sente, qualquer pessoa sente quando é bem recepcionado ou não, e a gente queria ser bem recebido na Barra da forma que a gente é, esse é o Arreda, esse é o boi-de-mamão, a nossa proposta é essa, assim é o nosso grupo. E o pessoal parece que não recebia muito bem a gente, não valorizava de acordo, nem valorizava porque para eles era outra história, por isso que vinha boi-de-mamão de outras comunidades assim, não que eu esteja dizendo que o boi-de-mamão de outras comunidades não são legais não, eu acho que cada comunidade tem o seu boi-de-mamão e tem suas particularidades, mas tem boi-de-mamão que realmente segue um tipo, um estilo, que a gente não gosta, a gente é mais para... é igual por exemplo, eu já vi boi-de-mamão que faz uma apresentação, faz uma roda e meio que parece que faz uma cerca em torno da apresentação, assim sabe. O pessoal não quer que as crianças interajam com os bois, e o arreda já é diferente, a idéia é o boi interagir com o povo, e a comunidade parece que não entende isso.

Um boi-de-mamão voltado ao espetáculo “para turista”, um boi-de-mamão para “os outros”. Gilson foi aprendendo a fazer boi-de-mamão para sua comunidade no aprendizado com seu Zé Benta. Talvez os bonecos maltrapilhos que o Arreda Boi ao longo dos anos foi “alimentando” fossem a representação fiel da sua situação de

abandono. Um abandonado que transformava a crítica dos moradores em vontade de continuar a fazer.

O que Gilson diz, nas entrelinhas, é que o Arreda foi fazendo boi-de-mamão sem o apoio que deveria ser oferecido pelos órgãos representativos da comunidade: centro comunitário, salões paroquiais, Escola. Estas instituições muitas vezes não convidavam o Arreda para se apresentar nas suas festas, pois achavam o boi-de-mamão do Arreda muito “*fraquinho*”, termo este que designava um boi “que engatinhava”. Entretanto, deixavam de lado o cantador Zé Benta e toda a sabedoria que ele repassava ao grupo. As entidades buscavam muito mais um “produto” boi-de-mamão em detrimento da construção de uma brincadeira de boi-de-mamão na sua comunidade.

Por outro lado a rua foi se mostrando um espaço democrático, de livre acesso. O Arreda foi ocupando as ruas da Barra da Lagoa nos carnavais e ao longo dos anos foi se configurando enquanto um grupo respeitável tanto pela sua apresentação quanto pelo seu trabalho educacional. O boi-de-mamão, no Arreda, rima com educação. Um não existe sem o outro.

Numa de suas falas, Gilson diz que o mais importante é o fato de haver união no grupo ao fazer a apresentação. Os valores que estão colocados aqui acabam formando uma espécie de feijoada. Vamos colocando tudo nesta “panela” e na medida em que o fogo vai esquentando, os ingredientes vão oferecendo sabor ao prato, surge o desejado.

Mas que desejado? Um boi-de-mamão que sai para brincar e não recebe aplausos deve voltar àquele lugar? Mas este boi-de-mamão saiu para brincar ou para receber aplausos, ou os dois? Perguntas fora de lugar, respostas fora de tom. O boi-de-mamão sem cantoria. A resignação, no Arreda, não pode dar lugar à inércia. A questão é bem mais complexa.

Se Gilson aborda o trato da comunidade com seu boi-de-mamão, isso acontece pelo fato deste, o boi-de-mamão do Arreda, se lançar a fazer política, a correr riscos, a fugir da inércia. E mais se lançou a “brincar com fogo” tendo como mestre seu Zé Benta. Este, com suas palestras ou preleções antes das apresentações do Boi, transformava num momento único a própria apresentação interna no grupo.

Esta política de afirmação do fazer deste grupo, mesmo com olhares desconfiados, silêncios, redução de espaços de apresentação, foi fomentando em Gilson, no grupo, o sentido próprio de se trabalhar em grupo.

Quem também vem contribuir com esta reflexão acerca da amizade no Arreda é Alexandre, o Iron. Diz ele:

A Barra, um lugar maravilhoso pela cultura também, que abraça, nos abraça desde que a gente nasce. Nós tivemos o privilégio de vivenciar isso tudo, a amizade, nossa cultura. A natureza, um confia muito no outro, na Barra tem isso ainda, a amizade, uma comunidade uma vila, que foge do centro urbano, mais individualista, mais em função do comércio, trabalho, essencialmente, e Florianópolis é uma cidade que não oferece, tu vai no centro assim, não oferece lazer, não tem parque não tem áreas verdes. Florianópolis é uma cidade em que o povo em si já é um povo alegre, gozador, brincalhão, essa cultura que já vem de nascença, isso ajuda. Mas na cidade mesmo é só comércio. A prefeitura mesmo nunca pensou nisso não, o que tem de lazer é mais o futebol, Avaí e Figueirense, o carnaval, e no mais é comércio, o que tem de lazer tem que pagar.

A Barra da Lagoa conseguiu oferecer este universo para o Iron e para os brincantes do Arreda Boi. Este universo ainda se apresenta na Barra da Lagoa; entretanto, atualmente, outros elementos vêm se juntar ao que desperta a nostalgia de Iron. A violência, síndrome das áreas urbanas, acabou por chegar à Barra da Lagoa. A liberdade que outrora era representada pelo ir e vir constante de sua casa para a rua e da rua para sua casa já não é possível frente aos perigos que rondam as vidas de seus moradores, principalmente as crianças.

O fato de a Barra ter se transformado num ponto turístico da cidade de Florianópolis, com a conseqüente vinda de muitos turistas para a comunidade, fez com que os olhares dos responsáveis pelas crianças se reforçassem. Até brincar de boi-de-mamão “ficou perigoso”. Sim, pois não se tinha hora para brincar, a rua era seu passeio. Hoje não mais. Carros passando a “mil por hora” nas ruas da Barra da Lagoa.

Mara Lago, ao analisar os efeitos da indústria do turismo no contato com os “hábitos, costumes, rituais, artefatos e valores culturais”, diz que

Dizer que os usos, hábitos, costumes, rituais, artefatos, valores culturais enfim, devam ser preservados como recursos turísticos, é argumento que só pode ser elaborado por interlocutores com visão apenas economicista e desenvolvimentista dos processos sociais. O problema transcende o fato econômico e tem dimensões éticas, filosóficas, sociais, psíquicas, jurídicas, etc. O direito à sobrevivência cultural é objeto nuclear e formador de própria antropologia. É tão fundamental como o direito à vida, à sobrevivência individual e das espécies. É estranho que ele precise ser afirmado, demonstrado, ou possa ser questionado (LAGO, 1996, p. 67).

A sobrevivência de que nos fala Mara Lago é perpassada por uma lógica voltada para a manutenção de valores que não podem deixar de existir na vida das comunidades. Valores esses que vão se consolidando ao longo dos tempos nas trocas simbólicas que seus moradores vão estabelecendo. Trocas que podem ser de um código ligado ao seu linguajar; trocas de gestos; trocas de objetos. Uma espécie de escambo comunitário. Parece-me que o entendimento de quem chega numa comunidade como a Barra da Lagoa deve ser o de querer apreender, de querer entender o ritmo deste lugar, se despindo das imposições. Entretanto, isto não vem acontecendo.

A indústria do turismo, pelo menos na Barra da Lagoa, veio com seu projeto “debaixo do braço” e se propôs a “enfiá-lo goela abaixo”. Foi chegando e introduziu uma nova dinâmica na comunidade.

As cercas vivas de flores deram lugar aos muros ou às cercas de arame farpado; as trilhas que levavam até ao rio da Barra da Lagoa foram cercadas e loteadas, quando não ficam guardadas por cães ferozes; as dunas na praia da Barra da Lagoa são invadidas por casas de alto padrão de construção; os espaços públicos que ao longo dos anos foram sendo construídos e conquistados pela comunidade foram privatizados; o mangue da Barra da Lagoa foi aterrado; o rio e o mar da Barra da Lagoa pela primeira vez começam a apresentar sinais de poluição; a população aumenta e com ela não aumenta a infra-estrutura da comunidade da Barra da Lagoa.

É muito apropriado o que Bauman nos traz acerca deste mundo em que vivemos atualmente. Mundo este que nos desafia repetidas vezes a tomarmos uma postura mais “pacífica” sobre ele. Deixar que decidam sobre nosso futuro, sobre o caminho que iremos tomar, sobre nossas decisões. Mundo que, ao perceber movimentos de reorganização popular, vem de pronto com seus “soldados” a apagar este fogo.

No mundo em que vivemos no limiar do século XXI, as muralhas estão longe de ser sólidas e com certeza não estão fixadas de uma vez por todas; eminentemente móveis, parecem aos passantes divisórias de papelão ou telas destinadas a serem reposicionadas mais e mais vezes segundo mudanças sucessivas de necessidades ou caprichos. Alternativamente, pode-se dizer que há hoje meadas de algodão onde ficavam as gaiolas de ferro do tempo de Max Weber; os golpes passam por elas e a abertura produzida se fechará no momento seguinte. Pode-se também pensar num mundo que deixou de ser um árbitro rigorosamente imparcial e se tornou um dos jogadores que, como todos os jogadores adeptos aos truques, esconde a mão e espera para trapacear se tiver a chance (BAUMAN, 2003, p.45).

A relação que os componentes do Arreda preservam com a amizade, estar em grupo, fazer-se coletivo, “luta” para continuar a existir. Neste “mundo” da Barra da Lagoa, esta dinâmica de se relacionar pode e deve ser um modelo a se aparelhar com tantos outros modelos que vêm a se oferecer como alternativa de convivência humana. Opto pela amizade e todas as experiências coletivas que surgem destes contatos. Amizade do Arreda pela Barra da Lagoa. O amor do Arreda pela Barra da Lagoa. Experiências voltadas para o enaltecimento de um mundo melhor, mais solidário, fraterno.

Dessas amizades, desses encontros, pensando no que Hannah Arendt nos disse sobre a ajuda que uma pessoa pode oferecer à outra na consecução de seus objetivos, que passam a ser dela também, pois

é verdade que o agir também jamais pode realizar-se em isolamento, porquanto aquele que começa alguma coisa só pode levá-la a cabo se ganhar outros que o ajudem (ARENDR, 2004, p.58).

Espaço de debates, de embates, de soluções, de erros e acertos. Se o Arreda se transformou em referência para a comunidade, seus integrantes, tal qual um carro de boi transportando-os, receberam o legado.

Um legado que vai passando de mãos em mãos. O cantador, que ensina o grupo. O grupo, que, ao se formar, vai formando público na comunidade. A comunidade que vai aprendendo o que é boi-de-mamão – e mais, vai aprendendo a gostar de boi-de-mamão. Bois-de-mamão que vão surgindo na comunidade com a mesma cantoria do Arreda, mesmo que ela não apareça nas rádios, nas televisões, na mídia de maneira geral.

Este aprender a trabalhar em grupo de que nos fala Paulinho me leva a refletir sobre o valor que se constrói nesta dinâmica. Alguém que trabalha na perspectiva de socializar idéias no interior de seu grupo vem trabalhar também no sentido de procurar formas, estratégias de levá-las, as idéias, para fora deste grupo. Ou seja, as idéias que nascem no interior do Arreda Boi são fundamentalmente idéias construídas coletivamente e individualmente para levá-las ao espaço público de forma pública.

Um outro ponto que merece destaque é com relação à chegada dessas idéias para a comunidade. Mais do que pontuar que a apresentação da brincadeira do boi-de-mamão

é fruto da idéia de um componente, ela aparece à comunidade enquanto experiência coletiva: o grupo Arreda Boi apresenta.

Pequeno, cantador já falecido do boi-de-mamão de Ratonés, norte da Ilha de Santa Catarina, vem dizer desses “diálogos” que antecedem uma apresentação, mas entendo que sua fala tem muito da simbologia que perpassa a brincadeira do boi-de-mamão. As combinações que Pequeno me relatou muito podem nos ajudar em qualquer instância. Diz ele:

O que se passa é que muitos não entendem a conversa dos mais velhos. Eu 'tou vendo, enxergo pouco, mais enxergo. É isso aí. De primeiro, quando uma pessoa velha 'tá falando, é escutar. Mas não dá. Daqui a pouco começa a interromper, forma-se um “balaio de gato”, ninguém entende mais nada. É isso aí. Eu não posso entender mais nada. Hoje tem uma brincadeira na rua, daqui a pouco tão se cortando, se pegando. Numa apresentação de boi-de-mamão tem criança, tem velho, tem gente de todo tipo. Então o Boi vai dar uma cabeçada numa pessoa pra quê? Uma ignorância, né? Aquela Maricota leva o braço pra dar na cara da pessoa, aquilo é uma ignorância. Porque a Maricota é uma pessoa que vai vestida ali. O urso vai dar rasteira... Ignorante. Aquilo é pra brincar, não é pra machucar, maltratar os outros. Aquele que 'tá pensando que 'tá fazendo bonito, não 'tá não. Não 'tá fazendo bonito, 'tá fazendo é feio. Mas muitos pensam que 'tão fazendo bonito. É pra brincar, não é pra prejudicar ninguém. Quem é o culpado? É aquele que 'tá debaixo do bicho. Então a pessoa tem que prestar um pouco mais de atenção. Eu tenho visto cada boi-de-mamão... Tem muitos que rodam a baiana e não acontece nada, mas tem uns que credo... Então a gente vai p'r'uma brincadeira de Boi, brincar debaixo do boi com sinceridade (Gonçalves, 2000, p. 142).

A fala de Pequeno nos demonstra o poder que as *combinações* exercem no interior dos trabalhos populares, e não só: em todos os trabalhos de constituição de grupos, de trabalhos coletivos. Pequeno nos traz sua experiência de cantador. Aquele que já “*mandou*” muitas brincadeiras de boi-de-mamão sabe que a cantoria bem cantada de nada adianta se o grupo não estiver bem sintonizado. O Arreda Boi “bebeu” desta fonte, assim como na fonte do seu cantador Zé Benta. Uma fonte de cantadores.

Sentimentos que se multiplicam, que brotam, que morrem. Momentos de viver diferente do quem tem sido vivido, pontuando novos instantes na vida de cada um e na escrita da vida do grupo do qual fazem parte. Passagens que por mais conflituosas, amorosas, resignadas, são elas que fazem com que nos movimentemos e nos fazem movimentar este boi-de-mamão pelos cantos da Barra da Lagoa.

Continuo a pontuar. Esta prática que existe no interior do grupo, a prática do diálogo, deve ser encampada pelo Arreda no trato com os outros grupos existentes na

comunidade. Talvez esse jeito de se fazer fazendo pode ajudar muito o Arreda na construção desse novo desafio, ou, como diriam os cantadores, nova empreitada: promover o encontro das diferentes agremiações existentes na Barra da Lagoa e construir um projeto que os una em prol da comunidade. A experiência de debater no interior do Arreda Boi pode muito bem ajudar nesta tarefa. As experiências dos outros grupos no cruzamento com o Arreda, melhor ainda. Passos, passos e mais passos no sentido de enraizar ainda mais a participação do Arreda na comunidade e da comunidade na vida do Arreda.

O diálogo com a comunidade, eu acho que de certa maneira está faltando mais esse diálogo com a comunidade. Está faltando diálogo porque eu acho que às vezes a comunidade espera, está influenciada às vezes eu vejo, por essa questão do marketing, não do marketing, mas do produto da mídia, desse produto midiático que é visto na televisão, na rádio. E o Arreda, eu vejo às vezes, parece que eles querem que ele seja de massa, que para gostar do Arreda, ele tem que ser de massa. E o Arreda de certa maneira não quer ser um trabalho de massa, eu vejo assim. O Arreda quer ser um trabalho de comunidade, onde esteja dialogando com cada um dos integrantes da família, de estar pensando na comunidade, de certa maneira é isso que eu penso também, ao menos de estar no âmbito maior assim de trabalho, de a comunidade toda envolvida.

Paulinho traz para o texto uma reflexão sobre a indústria cultural e o papel desta no entendimento por parte da comunidade do que seja o Arreda Boi e o que ele deveria ser. A idéia do Arreda de se transformar num “produto” de massa não lhe cai bem. Paulinho identifica muito mais no trabalho do Arreda o local, a comunidade. No seu entendimento, o diálogo com a comunidade, mais do que proferir sermões acerca do que deve ser feito, deve ir ao encontro do que a comunidade quer.

Muitas experiências que brotaram e brotam pelo Brasil afora nos indicam uma mudança. A mídia, representada pelas grandes corporações de rádio e televisão, assim como a internet e impressos, atualmente foram obrigadas a conviver com as mídias locais: rádios comunitárias, televisões comunitárias, jornais de bairro, páginas da internet de grupos populares. Estes espaços locais de socializações de informações muito podem fazer para que os grupos se reúnam em torno de um objetivo comum. Falar de mídia e educação não é o foco deste trabalho; entretanto, gostaria de falar dessas pequenas ações de que nos fala Paulinho e perceber nelas a força, o poder de mudança. Se uma crítica é feita ao Arreda pelo fato deste dialogar muito pouco com as entidades da comunidade e por outro lado, segundo Paulinho, a comunidade almejar um

Arreda enquanto produto de massa, é importante delinear alguns pontos. Estamos falando de diálogo, de comunicação.

Interessante notar que mesmo sendo o Arreda Boi um grupo que dialoga pouco com as entidades da Barra da Lagoa, este é sempre lembrado como um grupo de “referência”, como nos disse Paulinho. Referência, pois há dez anos alegra os carnavais da Barra da Lagoa com seu Bloco de boi-de-mamão. Há dez anos alegra as festas juninas das escolas públicas da comunidade. Nos seus dez anos de vida, em muitas oportunidades alegrou as festas das Igrejas da Comunidade. Estas ações vão perfazendo um caminho de diálogo com a comunidade, coisa que representa sim um passo e um passo muito importante.

O desafio está colocado: dialogar com a comunidade para além das estrepulias é tomar cuidado para que os bonecos não fiquem guardados, parados num canto. Nem tampouco o Arreda impor seu jeito de “estar no mundo” (FREIRE, 1965). Como diz sempre muito educadamente seu Zé ao começar a brincadeira do Arreda Boi: “*Seu dono da casa vou pedir licença, para meu Boi brincar na sua presença*”.

Capítulo IV

Movimentos no Arreda

A proposta de escrever sobre educação popular no interior da brincadeira do boi-de-mamão começou a germinar em 1998, quando de minha entrada no mestrado em educação e movimentos sociais na Universidade Federal de Santa Catarina. Já naquela época, meu desejo era encontrar cantadores de boi-de-mamão e com eles versar sobre a arte de ser cantador, com o objetivo de entender um pouco da lógica que os levava a permanecer por um longo período de tempo à frente de uma cantoria. Para além da descoberta de cantorias e cantares, percebi que o percurso de cada cantador foi marcado por uma posição firmada em valores que se cristalizaram com o tempo. A amizade, o companheirismo, a ética, o fazer e fazer bem feito foram se revelando enquanto princípios que atravessam a construção da brincadeira do boi-de-mamão enquanto construção da própria vida. Escutar os velhos cantadores confirmou o que eu vinha buscando enquanto trabalho à frente da brincadeira do boi-de-mamão: os processos educativos nas construções de grupos de boi-de-mamão, ou, o boi-de-mamão educa.

Os cantadores lançaram a pedra no lago de forma a fazer círculos e mais círculos ao redor da idéia de um boi-de-mamão que ao se fazer, se construir, se modelar, modela as pessoas; um boi-de-mamão que busca no que já fora elementos para acrescentar algo novo à brincadeira. As pessoas, ao modelarem o boi ao seu bel prazer, são modeladas a serem sujeitos de uma história que elas, só elas, querem contar; essas pessoas são ao mesmo tempo criadores e criaturas de uma brincadeira que é contada sempre da mesma maneira, mas nunca da mesma forma.

Partindo desta reflexão – de que a brincadeira do boi-de-mamão vai ganhando elementos, nuances e “gordura” na medida em que ela vai existindo nas mãos das pessoas –, tem-se a idéia do que se pode fazer com ela. A construção da brincadeira é constante enquanto ela estiver viva, e os cantadores sabem disso. O próprio cantador Zé Benta, ao cantar a música da brincadeira do boi-de-mamão da Barra da Lagoa, tem muito da influência do samba, samba-enredo; por sua vez, Mané Gustinho, irmão de Zé Benta e também cantador, entoava a mesma letra de música com um estilo mais pausado, numa espécie de lamento. Os irmãos são um exemplo de como a cantoria da e

na brincadeira do boi-de-mamão pode se travestir de diferentes formas nas mãos de diferentes pessoas, mostrando que se trata de um processo, um espaço de criar no interior da brincadeira.

Esta dinâmica me leva a pensar não só sobre a prática da cantoria, mas de todas as partes que formam o todo da brincadeira do boi-de-mamão, um processo que acredito estar a serviço da construção de pessoas, de relações. Relações estas que desvelam a realidade delas próprias com a tomada de consciência deste boi-de-mamão enquanto movimento de resistência e desarme. Enquanto escrevo estas palavras, ronda os meus pensamentos duas palavras que, na sua singeleza, retêm uma complexidade muito análoga ao boi-de-mamão: educação popular.

Educação popular voltada para os interesses daqueles que estão interagindo com o conhecimento, fazendo desses construtores de sua história, construtores também de sua memória. Analisar a brincadeira do boi-de-mamão nesta perspectiva é oferecer a possibilidade de ao apreender sobre a brincadeira também colocar o seu tempero, deixar suas marcas e, fundamentalmente, fazer parte dessa história. Uma história que se vive, que se conta e que ganha vida própria nas mãos de outros e outras. O boi-de-mamão e a educação popular constroem uma ligação muito forte quando ambos se descobrem fazedores de um mundo diferente desse que aí está posto.

Educação popular e boi-de-mamão que fui descobrindo concomitantemente. Descobrir o boi-de-mamão foi descobrir uma parte de mim que foi deixada para trás, quietinha no seu canto. Um boi-de-mamão que disputou espaço com a televisão, com as peladas de futebol, a praia, com as missas aos domingos. Mas ele ficou ali, quietinho e aguardando que eu o percebesse. Fui percebê-lo muito tempo depois, já na minha fase adulta, e ele veio com uma força descomunal na fala de velhos e velhas sobre seu passado de bois-de-mamão e sobre seu presente sem boi-de-mamão. A força desta brincadeira me acertou como uma flecha, dessas de cupido com a ponta banhada de sabedoria, carregada com as falas das memórias dos velhos. O boi-de-mamão já não era para mim uma brincadeira de criança, mas um espaço de organização social travestido de brincadeira. A educação popular nos escritos de Paulo Freire (FREIRE, 1965), quando desse momento de redescoberta, me desvendaram um boi-de-mamão diferente.

E lá se vão treze anos que brinco de boi-de-mamão. Neste período fui aprendendo a fazer da brincadeira meu espaço profissional, minha atuação política. Ajudei a fundar o grupo Arreda Boi e com ele fui experimentando o papel do

personagem vaqueiro, o papel do personagem boi, também ser o personagem cabra, Maricota, ser o doutor do boi, passar por praticamente todos os personagens e chegar até a função de cantador da brincadeira. Confesso que esta função, a de ser cantador, é a que me causa mais frio na barriga. O cantador, como o próprio Zé Benta diz, “*tem que ser igual a uma antena parabólica, tem que pegar tudo no ar e trazer pra cantoria*”. É uma segunda confissão que faço é que ainda estou “pegando” de forma muito mecânica, ou seja, ainda não consigo interagir tão bem com o que está acontecendo na roda de apresentação. Segundo o próprio Zé Benta, trata-se de “uma questão de tempo” (GONÇALVES, 2000, p. 70). Levando em conta a sua experiência de mais de setenta anos à frente da cantoria, é de se aceitar como um gesto gentil de um homem compreensivo. Fico na admiração por sua figura e desejando-lhe vida longa à frente da cantoria do boi-de-mamão. Fica também a tarefa de tentar aprimorar o ser cantador.

Juntando a perspectiva de um **boi-de-mamão que educa** e de uma **educação popular que resiste brincando**, fui me ligando a pessoas que, ao brincarem com o boi-de-mamão, foram se revelando a si próprias brincantes. Pessoas essas fazedoras de um grupo que se modelou ao redor das alegrias e dores que foram sentindo em diferentes momentos tanto do grupo como de suas vidas particulares; vidas que se fundem quando falam do Arreda Boi.

Pessoas que foram ao longo dos anos brincando de boi-de-mamão e dentro dele formulando sonhos e desejos permeados por uma luta incessante de fazer com que o grupo Arreda Boi continuasse vivo ou, no mínimo, se fingindo de morto. Pessoas que perceberam estarem tratando de um boi-de-mamão que vivia um processo histórico de *segregação*, em virtude da falta de apoio para os projetos que este grupo encampava ou das opções políticas que adotava. Pessoas que foram descobrindo que o boi-de-mamão era sempre entendido como uma manifestação folclórica e, por ser entendido desta forma, a brincadeira do seu boi-de-mamão era muitas vezes criticada por suas criações que não apareciam nos registros dos grandes folcloristas. Suas inovações não eram bem-vindas. Pessoas que estão no grupo até hoje.

O diálogo com as pessoas que ajudaram a construir o Arreda Boi e fazer dele uma parte de suas vidas e uma parte da vida da Barra da Lagoa faz com que as vozes sejam ouvidas e os desejos futuros sejam registrados. Pois, se Freire (1965) disse que não há futuro sem presente, eu acrescentaria que não pode existir presente sem sonho.

Acredito que o Arreda Boi é a manutenção permanente deste sonho de uma brincadeira que se transforma, que continue a ligar pessoas, que fortaleça a sua atuação política.

O texto que segue é fruto de um diálogo sobre o fazer e o pensar esse fazer. Uma reflexão que nos trouxe as memórias das ações implementadas pela “rapaziada” ao longo desses dez anos. Memórias que contam histórias entrelaçadas pela vontade de fazer boi-de-mamão. Memórias de quem construiu ao seu modo um fazer coletivo, ora ao redor dos tambores, ora ao redor da cantoria, ora ao redor de seus panos velhos e de seus bonecos maltrapilhos.

O boi brinca ou não brinca?

Começo esta parte do trabalho dialogando com aqueles que fizeram e continuam a fazer a história do Arreda Boi. Meu foco recai sobre as experiências que estes vivenciaram no interior do Arreda Boi assim como sobre os desdobramentos da vida de cada um. Vidas que, como já disse, se confundem com a própria existência do grupo. Começo com Ronei.

Ronei foi, ao lado de Elói, os que assumiram a coordenação do Arreda Boi, função esta que cabia a mim. Nesta época, em 1998, me desliguei do grupo, em função de minha ida para o mestrado e do nascimento de minha filha, Aluá dos Anjos.

Ronei inicia sua fala de forma bastante apaixonada. No interior de sua casa, rodeado de tambores, bonecos de boi-de-mamão, baquetas de tambores, colas, jornais, entre tantos objetos que ele utiliza na construção dos objetos da brincadeira do boi-de-mamão, ele nos fala de sua trajetória no interior do grupo Arreda boi.

O que me levou cara, eu não sei, o que me levou, mas o que me marcou assim bastante foi a frase do Sr. Mané Agostinho quando ele disse “que ia cantar uma música muito antiga, mas ao mesmo tempo muito nova que é a música do boi-de-mamão da Barra da Lagoa”, que foi lá no centro da cidade, apresentação que teve lá com um grupo de idosos e aí eu fui assistir, isso me marcou bastante esta frase desse senhor aí, se isso aí me levou ao boi eu não sei, mas acho que isso aí me contribuiu bastante.

Seu Manoel Agostinho, antigo cantador da brincadeira do boi-de-mamão da Barra da Lagoa, proferiu essas palavras numa apresentação de boi-de-mamão no centro

da cidade de Florianópolis. É importante frisar a forte influência dos dizeres deste homem em Ronei. O velho e o novo ali reunidos e uma reflexão que gerava questionamentos e de certa forma ações, pois Ronei tem esta frase como um registro de sua curiosidade e de sua posterior adesão ao universo da brincadeira do boi-de-mamão. O relato de Ronei mostra o quão importante pode ser a fala de um velho, no sentido de refazer caminhos e de certa forma mostrar ao jovem a sabedoria do velho. Ouvido atento, como nos diz Ecléia Bosi, à fala do velho (BOSI, 1987, p. 49). E um ouvido não somente de escutar as palavras, mas, sobretudo, mergulhar na essência da fala proferida.

Interessante na conversa que realizei com Ronei é que a sua “escuta atenta” aos ensinamentos que foi recebendo ao longo de sua formação na brincadeira do boi-de-mamão, e conseqüentemente na sua vida, foi marcando um território de ensinamentos muito pontuais. Conta ele que um desses ensinamentos foi colhido em uma disciplina na Universidade Federal de Santa Catarina:

*quando fiz uma disciplina lá na universidade, eu aprendi sobre o ritual, que foi até com a Maristela Fantin, uma disciplina educação social, que só o que ela falou valeu a pena para mim, do ritual, que a coisa que vai sendo construída **coletivamente** tem que ter um ritual para as pessoas verem a importância daquilo, esses tambores que estão atrás de mim vão ter um ritual de inauguração para dar importância porque é uma coisa nova que está aparecendo, mas antes de ser uma inauguração para todo mundo, aberta à comunidade, vai ter uma inauguração interna só entre eles, entre as crianças e os pais falarem, “olha que legal!”, aí vai ser o momento de começar a conversar com eles pessoalmente, falar o que é, o que não é, como é que o tambor deve chegar à casa, onde deve ser guardado, começar agregar valores a esse objeto, porque se não lhe der valor, não dou um mês para estar no lixo: “é dado, é dado não presta” . Mas é pelo contrário, foi dado com muito gosto, eu não troco um tambor deste por um da loja.*

O tambor do qual Ronei fala é o objeto que nas mãos dele e das crianças vem dar vida à música do Arreda-Boi. A reverência pelo tambor vem acompanhada do reverenciar aquele que o toca ou vai tocá-lo. Um simples objeto que nas mãos das crianças que o tocam e pela posição que o tambor passa a ocupar o transforma numa das vozes da brincadeira do boi-de-mamão. Voz esta que, mesmo subjacente à voz do cantador da brincadeira, tem vida própria no universo de tantas crianças que, ao empunharem um tambor, o seu tambor, cantam o boi-de-mamão e, por que não, cantam tudo o que lhes vêm à cabeça.

O ritual de presentear o tambor à criança está embutido num universo maior de rituais de ensinar e de apreender tanto a fazer o tambor quanto a se fazer brincante,

tocador, cantador, bonequeiro e educador. Processos que se mesclam e se confundem no interior da brincadeira do boi-de-mamão, e suscitam a lembrança, a nossa lembrança, de pensar rituais como processos que foram sendo construídos e, ao longo dos anos, cristalizados enquanto tais.

Os rituais de entrada e saída dos bonecos do boi na música do boi, cada um com seu tempo, nos mostram a necessidade de estarmos sempre presentes na apresentação da brincadeira do boi-de-mamão. A expressão ‘presente’ aqui diz respeito ao estar de corpo inteiro na apresentação: dialogar com todos os integrantes da brincadeira, com o público, com o espaço físico que ocupa e mais ainda, dialogar com a história que se conta. Aqui a palavra ‘história’ é utilizada com um sentido duplo: a história que se conta ao longo da apresentação e a história pessoal que cada integrante da brincadeira vai escrevendo ao se apresentar.

A história pessoal de Ronei, que, ao longo desses dez anos na sua trajetória com o grupo Arreda-Boi, vai perfazendo um caminho recheado de reflexões e posicionamentos, muitos deles ligados ao boi-de-mamão e aos tambores: um oferece sua força ao outro; um não vive sem o outro. Ambos, isolados, perdem sua força. Ronei, o boi-de-mamão e os tambores ainda aparecem como sujeitos e objetos que congregam ações. Ações que fizeram o boi-de-mamão, tambor e trabalho coletivo atuarem juntos, numa educação popular enquanto opção política, como diz Paulo Freire:

Não se pode pensar em objetividade sem subjetividade. Não há uma sem a outra, que não podem ser dicotomizadas. A objetividade dicotomizada da subjetividade, a negação desta na análise da realidade ou na ação sobre ela, é *objetivismo* (itálico do autor). Da mesma forma, a negação da objetividade, na análise como na ação, conduzindo ao subjetivismo que se alonga em posições solipsistas, nega a ação mesma, por negar a realidade objetiva, desde que esta passa a ser criação da consciência. Nem objetivismo, nem subjetivismo ou psicologismo, mas subjetividade e objetividade em permanente dialeticidade (FREIRE, 1987, p. 37).

Os tambores, os bonecos do boi-de-mamão, as palmas das mãos fazendo a marcação do tempo percussivo, os olhares do público e dos brincantes, todas essas nuanças formam uma energia, um clima, um ritmo na brincadeira do boi-de-mamão. A subjetividade, da qual nos fala Freire, está nas mãos dos seres humanos que praticam a arte de se fazer brincante de boi-de-mamão e muito desta subjetividade se apresenta

quando se apresenta o boi-de-mamão. As mãos são levadas a um fazer subjetivo que se manifesta no sentimento, num gostar, num não gostar, na resignação, no lamento, na alegria. É de se descobrir brincante e pensante das coisas que tem feito de forma objetiva. Um olhar crítico sobre si mesmo, sobre a sua obra coletiva, o seu fazer coletivo. Essa realidade objetiva que se verifica e se constrói, nos dizeres de Freire,

não existe por acaso, mas como produto da ação dos homens, também não se transforma por acaso. Se os homens são os produtores desta realidade e se esta, na “inversão da práxis”, se volta sobre eles e os condiciona, transformar a realidade opressora é tarefa histórica, é tarefa dos homens (FREIRE, 1987, p. 37).

Tarefa esta que pressupõe a opção de não ser neutro no fazer a história, pois a neutralidade, toda ela, vem recheada de ações que acabam definindo uma posição. A própria ação que aquele grupo construiu fica gravada enquanto fazer daquele grupo ou daquela pessoa para o coletivo. Um registro da sua história, de suas ações, de sua política tendo como abre-alas a sua atuação. A possibilidade de, ao fazer, tomar consciência daquilo que se está fazendo. Muito próprio daqueles que em virtude do aprendizado da vida, na vida de um boi-de-mamão, ousam pensar diferente. Pessoas que vão formulando novos jeitos de ver a mesma problemática, analisando sob diferentes prismas os problemas decorrentes da própria prática.

Olhar que nasce da relação no interior da própria prática e vai se expandindo para a vida, ou vice-versa. Olhar que se alimenta dos sonhos de uma vida mais digna para a brincadeira do boi-de-mamão e, por conseguinte, para a sua própria vida. Olhar que arregança as mangas e começa a edificar o seu sonho de maneira singela, simples e com um compromisso muito complexo: transformar a inércia em movimento constante e ininterrupto. Olhar que muitas vezes descobre que no interior de um processo dialógico reside o primeiro passo para a construção de uma proposta de trabalho.

Se esta descoberta não pode ser feita em nível puramente intelectual, mas da ação, o que nos parece fundamental é que esta não se cinja a mero ativismo, mas esteja associada a sério empenho de reflexão, para que seja práxis (FREIRE, 1987, p. 39).

Transformar a inércia em movimento; transformar um boi-de-mamão morto em vivo; transformar o jeito que se olha para esse boi-de-mamão que recém saiu do mundo

dos mortos; transformar as pessoas de espectadores em brincantes não é tarefa difícil, como diria meu avô Paulo Trajano dos Anjos, mas é tarefa trabalhosa. Aqui reside o que poderíamos chamar de uma primeira tentativa. Tentativa esta em que se aglutinam forças oriundas de um sentimento de falta: a falta de um boi-de-mamão na minha comunidade.

Esta *práxis* da qual Freire nos fala vem deste sentimento de a partir da identificação do problema, “não temos boi”, descobrir como tentar ter um boi-de-mamão. Ação esta que não reside somente no universo do querer, mas do “que fazer refletido”, pois, como nos diz o próprio Freire que

Na verdade, diferentemente dos outros animais, que são apenas inacabados, mas não são históricos, os homens se sabem inacabados. Têm a consciência de sua inconclusão. Aí se encontram as raízes da educação mesma, como manifestação exclusivamente humana (FREIRE, 1987, p. 73).

A força que brota da subjetividade dialogando com a objetividade nos leva a traçar caminhos que, ao falarmos de grupo, de trabalho coletivo, nos leva a pensar nossas ações focadas e voltadas para o todo envolvido. Nossas ações são pautadas no que queremos e no que todos, estando ‘no mesmo barco’, querem. Esta inconclusão, e mais, a consciência desta inconclusão, nos fornece combustível, energia vital para que continuemos lutando, querendo mais.

O presente em que estamos vivendo, à frente de uma brincadeira de boi-de-mamão, oferece a chance de olhar para trás e identificar o caminho percorrido e suas valas, seus acidentes, os arranhões que houve nesta trilha. Este olhar para trás chamamos de passado; mas, na consciência de ter vivido e de ter apreendido as dores e as alegrias decorrentes da vivência, o passado é chamado de experiência vivida.

Ronei, ao longo de sua fala, pontua um pouco dessas reflexões acerca de seu passado à frente do boi-de-mamão, à frente de batucadas de tambor e dos valores que foram sendo construídos ao redor deste objeto no interior do boi-de-mamão ao longo desses dez anos. Tambor este que traz muitas histórias vividas por Ronei, guardadas na memória na relação com o boi-de-mamão:

*Eu acho que o passado do grupo é muito forte né, o grupo no passado tinha essa rotina de encontro, de trabalho, então isso aí ficou muito forte na comunidade no passado e agora no presente ele está colhendo um pouco esse fruto do passado. Não é só o passado que está fazendo isso entendeu, o passado está ajudando também, está contribuindo com isso, mas também são essas iniciativas que também estão contribuindo, porque as pessoas não sabem a realidade do grupo, as pessoas só vêem o produto do grupo, vêem os tambores, vêem os bichos. Quem olha vê que massa, que legal, mas “lá em terra” as pessoas não sabem essas dificuldades que só são percebidas pelas pessoas do grupo, o pessoal do Arreda. Mas uma coisa que eu acho que faz o grupo se unir são alguns **estímulos** e aí eu falo do grupo dos adultos . A rapaziada mais velha já passou dessa época, dessa fase de tocar, estão querendo voltar agora a ensaiar mas o que querem mesmo é se apresentarem, mas é **estímulo**, entendeu?*

Estímulo de fazer, de acontecer. A galera mais velha já apreendeu uma parte, agora querem colocar a serviço de si e dos outros o que apreenderam. Parece-me que este estímulo do qual Ronei nos fala seja nada mais, nada menos, que alguém que puxe o barco ou puxe o “carro de boi”. Por mais que a proposta de quem realiza o boi seja de emancipação das pessoas, que elas assumam a direção do “carro de Boi”, é importante lembrar da experiência de cada um nos mais diferentes momentos de criação e de formação no Arreda-Boi. Segundo Freire

A co-laboração, como característica da ação dialógica, que não pode dar-se a não ser entre sujeitos, ainda que tenham níveis distintos de função, portanto, de responsabilidade, somente pode realizar-se na comunicação (FREIRE, 1987, p. 166).

Ronei consolidou-se enquanto uma figura de autoridade. Sua fala nas reuniões do grupo de adultos tem uma força de quem já experimentou muitos ‘frios na barriga’, de quem teve que tirar coragem de onde não sabia que existia. De quem garimpou serralheiros dispostos a ajudá-lo a construir aros de ferro para que ele construísse tambores. De quem reconhece que, se apreendeu, é porque “*Ah!, eu aprendia mais do que ensinava, essa era a verdade, não sabia muito bem o que fazer, então eu estava aprendendo. Na real, as pessoas devem ter apostado em mim.*”.

Este reconhecimento do papel de ser humilde no processo de aprendizado faz bem e muito bem a quem se inicia no trabalho educacional. Ambos, educando e educador se mesclando num universo de ora educador do educando ora educador do educando-educador (FREIRE, 1987, p. 68). A experiência de Ronei nos lembra muito

as palavras de Paulo Freire quando se refere à relação que o educador e o educando tendem a estabelecer numa educação que visa problematizar a vida. Diz Freire que

O ponto de partida deste movimento está nos homens mesmos. Mas, como não há homens sem mundo, sem realidade, o movimento parte das relações homem-mundo. Daí que este ponto de partida esteja sempre nos homens no seu *aqui* e no seu *agora* que constituem a situação em que se encontram ora imersos, ora emersos, ora insertados (FREIRE, 1987, p. 73-74).

Este universo de pensar o que faz com que “a galera” continue a partilhar uma batucada, uma brincadeira de boi-de-mamão, nos leva a refletir sobre o papel que um simples objeto, o tambor, um simples boneco, o boi, vão fermentando nos corpos daqueles que participam deste universo. O estímulo fornecido foi o do ter experimentado.

Ter tocado o boi-de-mamão e no boi-de-mamão fomentou um desejo que, apesar de adormecido, estava ali, latente. A batucada que outrora se resumia a algumas linhas rítmicas, passa a ter nuances que extrapolam somente o ritmo da brincadeira do boi-de-mamão. Isto faz com que outra realidade se coloque à frente da própria brincadeira: avançar mundos subjetivos, sonhar com outros espaços de demonstração de seu trabalho, construir história.

O que me encanta é que esse estímulo do qual Ronei nos fala chega numa corrente contínua que vem de uma nascente de um grupo que nem tambor possuía. No desejo de querer ter tambores, construíram tambores, tocaram tambores, se apresentaram com seus tambores e sonham com outras proezas.

É interessante que, após todos esses anos de trabalho, o grupo tenha construído uma relação com a batucada na sua apresentação, de forma que os tambores estão por toda a parte. Muitos componentes do Arreda-Boi, além de tocar no Arreda com os tambores do Arreda, no ano 2000 sentiram a necessidade de possuírem seus próprios tambores. O tambor do Arreda e o meu tambor; o tambor do Arreda é o meu tambor; o meu tambor também é o tambor do Arreda.

Ronei fala dessa dinâmica na relação de construção e uso dos tambores e na relação de posse dos tambores. O que é do Arreda e o que é do participante do Arreda.

Mais do que pensar, aqui, os encontros para tocar, ele passa a refletir sobre a estratégia de se continuar a ter tambores no Arreda:

É o Valor. O que é do grupo, e o que é teu. O meu tambor, o tambor do grupo, o meu boneco, o boneco do grupo, o meu trabalho e o trabalho do grupo. É complicado fazer está separação, é difícil, às vezes se mistura. Por exemplo, eu tenho uma bateria, eu tenho vários tambores, então a criança ficou sem tambor ou um adulto ficou sem tambor (como aconteceu numa apresentação de boi), então eu dei o meu para ele, mas será que na cabeça dele aquele tambor era meu, ou era do Arreda, o que ele estava pensando, é isso que tem que conversar, mas estão começando a entender isso e uma hora alguém teria que inaugurar isso, a bola ficou comigo, agora foi minha vez.(...) o processo anterior foi importante, porque estava construindo um núcleo para o trabalho, era importante as pessoas terem identidade com aquilo, os tambores do grupo, no começo era importante fazer isso.

Quando Ronei lembra “*que a bola ficou com ele*”, lembra também o início de toda a trajetória do nascimento dos tambores no Arreda Boi. A “*bola*”, aqui, passa a ser o tambor. O objeto que nascia e oferecia sua força ao grupo acabava por se transformar numa das marcas deste grupo.

Ronei também nos fala que os tambores do Arreda são construídos com uma técnica que utiliza cordas, e quando estes tambores aparecem na rua, na comunidade, nas apresentações, eles são logo identificados como tambores do Arreda Boi. Ou seja, os tambores enquanto marca registrada de um grupo de boi-de-mamão, mesmo que os bonecos do boi-de-mamão não estejam presentes. A idéia de grupo de boi-de-mamão sem os bonecos do boi-de-mamão é aceita, se não por todos aqueles que assistem o Arreda Boi, pelos que fazem parte do Arreda Boi.

Nos tambores se lança o acontecimento do encontro para tocar, para cantar, bem próprio dos encontros que acontecem com os integrantes do boi-de-mamão. **A festa**, se não está completa pela ausência dos bonecos, está acontecendo e fomenta a possibilidade do **encontro** entre bonecos, pessoas e tambores a dançar boi-de-mamão.

Os tambores nascem enquanto um instrumento de iniciação musical para os integrantes do grupo. Os instrumentos que historicamente aparecem nas apresentações dos grupos de boi-de-mamão em Florianópolis, e mais especificamente no antigo boi-de-mamão da Barra da Lagoa, são a sanfona, o cavaquinho, o violão e a viola. Além destes instrumentos aparecem os de percussão: o pandeiro, o tambor; em grupos de bois-de-mamão nos morros de Florianópolis, região central, vão aparecer a caixeta (uma espécie de tamborim) e o maxete.

O Grupo Arreda Boi optou pelos instrumentos de percussão em virtude dos preços mais acessíveis destes no comércio local. Com o crescente número de crianças interessadas pelos tambores, a saída foi aprender como construí-los adequando os custos à realidade do grupo, ou seja, com custo perto do zero. Muito se fez para trabalhar com poucos instrumentos de percussão na brincadeira do boi-de-mamão em função da quantidade reduzida desses instrumentos e do número elevado de crianças; entretanto, as crianças encontravam no tambor também seu espaço de criação, e o instrumento exercia grande fascínio sobre as crianças.

Com a descoberta de como se constrói os tambores com a técnica a partir de cordas, os tambores começaram a nascer e com eles um monte de crianças tocando tambor. Nascia também um boi-de-mamão no qual a percussão mostrava a sua força.

Vejo como muito importante traçar os caminhos que levaram até o aprendizado da construção dos tambores no Arreda Boi. Já fiz menção aos tambores na minha dissertação de mestrado, em virtude da crítica que o cantador Zé Benta fez a eles quando de sua inclusão na cantoria do boi-de-mamão. Dizia Zé Benta que o tambor “*é muito brabo*”, ou seja, o tambor transpassava o som da cantoria, sobrepujava a voz do cantador e isso causava desconforto para quem cantava, para quem ouvia e para quem brincava. O tempo encarregou-se de lapidar os corpos que aprendiam a tocar “baixinho” o seu tambor, deixando a voz do cantador sobressair no meio daquele mar de sons com o tambor bem menos “brabo” (GONÇALVES, 2000, p. 157).

Gostaria de fazer uma espécie de parênteses e contar um pouco da história do tambor ou dos tambores no interior do Arreda Boi. Como já disse, no meu trabalho de mestrado, já pontuei sobre os tambores e muito do que escrevi apareceu como anexo. Neste trabalho, acredito que a discussão ao redor do tambor apresenta-se como uma discussão do corpo do trabalho. O tambor e sua relação na própria construção do grupo Arreda boi.

“Tambor, tamboi, tambom”

No início do ano de 1996, aportou na Ilha de Santa Catarina um tambor “Ashica”. Um tambor construído dentro de uma técnica que utiliza nós para afinar o couro no corpo do tambor. Veio dos Estados Unidos com um presente oferecido pela

artista plástica e ceramista Kathia Hak e foi colocado como objeto de estudo para o grupo de pessoas que coordenavam o “Alevanta”. Durante aproximadamente seis meses se tentou em vão “dissecá-lo”. O tambor, devido à complexidade nas amarrações, oferecia noites de insônia casadas com frustrações por parte de todos que estavam envolvidos na pesquisa de como fazê-lo. Era para nós um grande desafio. O que de antemão sabíamos era o que não fazer. Não podíamos em hipótese alguma desmontar o instrumento, pois tínhamos certeza que ele era muito mais útil montado do que desmontado, como se valesse mais “vivo do que morto”, numa analogia ao boi-de-mamão.

Os educadores Kathia Hak, Ivan de Souza, Elói Pereira, Ronei Gonçalves e Alexandre Linhares e eu acabamos propondo uma viagem de estudos à Bahia. Nosso roteiro começava no sul da Bahia. A primeira parada seria a aldeia dos índios Pataxós. Já no ônibus, Elói Pereira, um dos integrantes do Arreda, senta-se ao lado de uma adolescente. Conversa sobre o objetivo de nossa viagem e, para nossa surpresa, ela se apresenta como filha de Arauê, mestre de dança da Aldeia Pataxó (Arauê, segundo ele mesmo, significa na língua dos Pataxós ‘o mestre da dança’).

Chegamos na comunidade de Caraíva, próxima à aldeia. Hospedamo-nos naquela noite e, depois de um dia obtendo as informações sobre a localização da aldeia, seguimos a pé pela praia num percurso de aproximadamente quatro horas.

Quando chegamos à aldeia, encontramos um grupo de pessoas da igreja Assembléia de Deus realizando um culto dentro da casa do cacique. Esperamos e, após o término do culto, entramos. O cacique nos recebeu muito bem, de forma amável. Quando perguntamos sobre Arauê, o “Mestre da Dança”, disse que ele estava na aldeia, mas que Arauê cobrava para passar seus ensinamentos. Subitamente, Arauê entra na sala da casa do cacique; após as apresentações, os dois começam a conversar em sua língua. Quando acabam de conversar, Arauê coloca para o grupo que dançaria e contaria suas coisas pela quantia de dez dólares por pessoa. Éramos em seis pessoas e não tínhamos condições para pagar. O que fazer? Tentamos conversar sobre o propósito da nossa viagem, mas sem resultado. Depois de muito tentar, resolvemos propor que ele dançasse conosco nossas danças. Aceitou. No meio da sala da casa do cacique,

dançamos ciranda, cacuriá (danças que aprendi com Tião)¹⁷ e esboçamos um boi-de-mamão. Arauê dançou todas as danças conosco e abriu um sorriso.

Arauê nos convidou para conhecer a Aldeia e disse que deveríamos comprar algo em cada casa que visitássemos. Os índios faziam coisas maravilhosas: pratos, colares, talheres, todos de madeira. Ficamos o dia inteiro na Aldeia na companhia de Arauê e passamos em muitas casas de pau-a-pique, muito diferentes da casa do cacique, feita de madeira e alvenaria. O sol se preparava para ir embora e faltava apenas uma casa, a casa de Arauê. Chegando lá, não nos ofereceu nada para comprar, apesar de também fabricar tudo o que os outros fabricavam e até com mais capricho nos detalhes. Ele nos mostrou a sua arte. Foi num quartinho e de lá trouxe seu colar de Mestre da Dança e um **tambor todo amarrado com corda**. Entregou o tambor para mim. Pedi que mostrássemos à sua família as mesmas danças que fizemos com ele na casa do cacique. Eram cinco filhos, dois adolescentes e três crianças dividindo um espaço de vinte metros quadrados. Fomos para o pátio de sua casa e começamos a dançar.

O sol se pondo formava figuras nos coqueirais e nós dançando ciranda com a família de Arauê. No rosto dele um outro sorriso. As crianças dançavam enquanto seus filhos adolescentes apenas observavam. A esposa de Arauê com uma das crianças no colo fazia os passos da ciranda. Arauê já cantava, tinha memorizado a letra. Quando acabamos a dança, ele disse que deveríamos vir no dia 19 de abril, Dia do Índio, que poderíamos ficar na sua casa e ele ensinaria tudo sem precisar pagar nada. Um aperto de mão selou nosso contato e partimos daquele lugar sabendo que não aprendemos como se constrói um tambor, mas sim sobre *como* construir uma relação *com um* “Mestre da Dança”.

Nossa próxima parada era Salvador, onde ficaríamos no Pelourinho. Enquanto com Arauê foi preciso pouco mais de uma tarde, em seis dias que ficamos hospedados não conseguimos obter nenhuma informação sobre como se aprende a fazer tambores. Os que construíam tambores os vendiam, não ensinavam como fazê-los. Perguntei a um deles porque não ensinava. Ele levou-me até a janela do seu ateliê, apontou para uma loja e disse: “Tá vendo aquela loja ali? Foi aluno meu, aprendeu tudo comigo. Hoje

¹⁷ Em 1994, Tião Maranhão, coordenador do grupo Cupuaçu de São Paulo, esteve em Florianópolis a convite da professora Márcia Pompeu Nogueira a fim de ministrar uma oficina de Danças Populares Brasileiras. Participei desta oficina e, ao longo de 1994, Márcia Pompeu montou um grupo de estudo de danças populares em Florianópolis e posteriormente trabalhamos com essas danças em projetos de extensão da UDESC em teatro para crianças e adolescentes na comunidade de Ratonas, leste da Ilha de Santa Catarina, onde pude junto às crianças praticar bastante os passos das danças.

nem me olha na cara. Não ensino mais.” Talvez nosso encontro tenha acontecido num dia não muito bom para o construtor de instrumentos. Mas o certo é que nas andanças pela dita capital da música, não fomos muito felizes na obtenção do conhecimento. Acabamos voltando sem alcançar nosso objetivo, que era aprender a fazer tambores. A pergunta continuava: como se faz tambor?

No dia posto no calendário para homenagear os pais, meu avô, seu Paulo Trajano dos Anjos(em memória), vai almoçar na casa de meus pais. Homem de muitas histórias, pescador, construtor de casas e canoas de garapuvú, médium (pois diz ter visto muitas almas de amigos nas proas dos barcos). Entre tantas histórias, busco o tambor “ashica” e pergunto a ele se conhece os nós contidos no tambor. Seu Paulo começa a falar cada um dos nós: “Esse é o nó de guia, esse é o nó direito, esse é o nó de corno (o contrário do nó de guia)”. Fomos para o fundo do quintal e começamos a aprender os nós. Era uma alegria que não posso colocar aqui no papel, mas acredito ser possível de imaginar. Ir até à Bahia e descobrir o segredo no quintal de sua própria casa. Tínhamos o todo: o tambor. O avô Paulo Trajano dos Anjos: as partes, os nós. O que segue é uma seqüência de dias, noites, tentando ligar os nós para a *construção do* instrumento. Depois de três meses de trabalho, surge o primeiro instrumento, que existe até hoje como um amuleto, um ícone de todo esse processo.

Voltando

E muito tempo se passou. Os tambores ocuparam seu lugar na apresentação do Arreda e são uma das marcas de sua brincadeira. A música cantada pelo grupo ganhou uma força com o “peso” dos tambores. Por outro lado, essa disseminação de tambores ocasionou um problema para o próprio grupo. Onde guardar tantos instrumentos de percussão se não se tem espaço para guardar os bonecos?

Os tambores, segundo o próprio Ronei, ganharam um novo entendimento por parte das crianças e também por parte de muitos pais. O tambor agora pode ficar na casa das crianças que participam do trabalho; e mais, os tambores passam a ser das crianças que participam do trabalho. Interessante lembrar do processo e dos acontecimentos advindos dele. Como bem disse Ronei, já colhendo os frutos desta dinâmica dos tambores serem levados para casa,

(...) Num encontro, eu achei bem Legal, teve gente que veio com tambores, que foram pessoas do Arreda que ministrou oficinas por aí, e as pessoas apareceram no encontro para tocar com a gente e os tambores eram iguais aos da gente, do grupo. (...)

Uma boa história de como se processou este “problema” de uma quantidade enorme de tambores no grupo Arreda Boi é contada também por Ronei. O processo da existência dos tambores no interior do Arreda é fruto de desafios. Desafio de não existir tambores, desafio de existir tambores demais, desafio dos tambores continuarem a existir na vida das pessoas.

*Fomos fazer uma apresentação. Cada um pegava seu tambor, alguns eram do grupo, outros eram tambores de cada um, a maioria era cada um com seu tambor. E o lugar que a gente foi mais mal recebido, a criança chegou, abraçou o tambor e deu um beijo. Tinha um cara que morava em Montevideú, ah ele chorou. Um cara que vive em Montevideú, cidade grande sabe, esse tipo de coisa não deve ter, essa relação pessoal, **a Barra ainda oferece isso de as pessoas se conhecerem**. Na hora ele perguntou quanto custa o tambor e falou: **é para dar para aquela criança**. O Eloi pegou ele num dia e começou a andar com ele na Barra e foi lá na casa do Tico e o uruguaio apontou o Marquinhos, filho da Salete, que ficou muito feliz. Decidimos: **“então vamos entregar o tambor dele em forma de ritual”**, ele não está no Arreda mais, ele participou do Arreda e saiu, mas diz que o tambor dele está guardado no guarda-roupa, no quarto dele. A mãe dele falou que **ele cuida do tambor como se fosse um animal de estimação**. **E o tambor não é do Arreda, o tambor é dele, isso que é bonito de falar**, aí a gente foi tocar neste dia lá, para entregar o tambor, eu peguei o tambor, coloquei papel de presente e um laço e um monte de coisa. A gente foi tocar lá neste dia, a gente foi lá, no meio de um monte de gente, entramos no quintal do Sr. Tico. A batucada que a gente fez... eu pedi autorização para o Sr. Tico e ele disse: **“pode tocar meu filho”**, nos tocamos lá e demos o presente do Marquinhos. **Aí foi festa**.*

A idéia de um tambor que liga uma criança ao grupo, mesmo ela não estando mais fazendo parte deste grupo, que sensibiliza um estrangeiro (o uruguaio), que faz um pai autorizar sua casa a se tornar espaço de festa, que faz uma criança feliz. A idéia de um tambor, um simples objeto, que emana detalhes a serem percebidos e entendidos numa dimensão muito mais ampla do que somente reduzi-lo a função de instrumento da brincadeira do boi-de-mamão.

Tambor do Arreda? Tambor do Marquinhos? A pergunta latente e que fica a rondar deixa de ser foco central para se transformar no tambor de um garoto da Barra da Lagoa que o construiu nos domínios do Arreda Boi. Domínios no sentido do conhecimento adquirido, construído no grupo.

Marquinhos recebeu um presente construído por um integrante do grupo; este tambor foi para a rua, encontrou-se com Marquinhos; o tambor, Marquinhos e o grupo encontraram olhares atentos de um uruguaio; marquinhos ganhou o presente, sua família naquele momento era uma festa; o Arreda Boi, mais uma vez se fez presente na vida de um pequeno grupo de pessoas.

Ao longo de algumas de suas falas, Ronei fala de **estímulo**. Muito adequada esta expressão para situarmos este universo do trabalho do Arreda Boi. O estímulo constante de continuar na lida de ser tocador, construtor de tambor e, fundamentalmente, um educador. Pois rega a idéia de um boi-de-mamão que se renova nas mãos de educadores que se renovam nos desafios que a própria prática impõe. Como diria Freire

Para os seres humanos, como seres da *práxis*, transformar o mundo, processo em que se transformam também, significa impregná-lo de sua presença criadora, deixando nele as marcas de seu trabalho (FREIRE, 1987, p. 80)

O universo dos grupos de boi-de-mamão e mais especificamente, o universo do grupo Arreda-Boi, estão recheado de doações e entregas constantes e como não poderia deixar de ser, pontuados por emoções que se multiplicam e se renovam a cada dia. Talvez a existência do Arreda-Boi esteja confundida com a própria generosidade que ao longo dos anos ele foi recebendo e oferecendo. Uma dose “cavalar” de ideais e generosidade permanecem até hoje no entorno do Arreda como também no seu interior.

O tambor da brincadeira passa a desempenhar uma batida constante, imprime um ritmo que chama para brincar, mas também chama para pensar o boi-de-mamão e suas dinâmicas de construção de sentidos e significados. Um tambor, um simples tambor, que desenvolve naquele que o constrói, que o toca, que o presenteiam, relações com um grupo, mas fundamentalmente relações com outras pessoas e relações consigo mesmo. Uma descoberta do outro e uma descoberta de si. Um encontro com uma brincadeira que ao longo dos tempos foi se transformando num espaço de convívio, de descoberta, de afirmação por parte de quem fez dela parte de sua vida.

Um tambor que representa o “estar sendo” da brincadeira (FREIRE, 1987, p.73-74). Ao se formular a pergunta “o que você é na brincadeira do boi-de-mamão?”, a resposta surge de pronto: tocador de tambor. E se fizermos a mesma pergunta para mais uma, duas , três, cinco, dez pessoas, a resposta será a mesma: tocador de tambor. Um grupo que transformou o tambor em uma marca, uma referência do seu trabalho. Um

grupo que tem no tambor uma de suas vozes, representante que é de um passado sem instrumentos e de um presente que não deixa de existir e insistir no tambor. O “tum, tum, tum”, ritmo da brincadeira do boi-de-mamão, vem para marcar a presença do Arreda. Vem para abrir alas para a cantoria do seu boi-de-mamão.

Bom relembrar que a história dos tambores no Arreda se confunde com a história de todos que no Arreda fizeram sua história. O tambor enquanto marcador de um tempo, de um ritmo, de um território, de uma fala silenciosa. Um tambor que ao tocar vai chamando para dançar, para congregar, para aprender, para apreender, para silenciar na sua pausa, para ser tocado baixinho, para ser tocado alto, para ajuntamentos.

“Preciso de uma pessoa para fazer a segunda voz”

Para Gilson, o Arreda também representa um espaço de riqueza, de construção de significados, de afirmação de algo desconhecido para ele, pois a ele nunca foi apresentado o boi-de-mamão. O boi-de-mamão e o Arreda Boi aparecem concomitantemente na sua vida. Ele conheceu o boi-de-mamão ao fazer boi-de-mamão. Gilson lembra então sua chegada no Arreda:

Eu tinha onze, e aí eu comecei a participar e dali em diante pilhadão e já comecei a participar do boi-de-mamão mesmo. Eu gostava de tocar também e cantar música do boi. Aí eu comecei a tocar um tambor e acompanhar a música que o seu Zé Benta cantava, ele tocava ali e eu cantava junto. A história começou assim.

Gilson, já de pronto, apaixonou-se pela brincadeira do boi-de-mamão e principalmente pela idéia de cantar no boi-de-mamão. É importante ressaltar a postura de Gilson ao longo dos anos de sua presença no grupo, quando ele foi se enraizando na função de ser cantador da brincadeira. Desde o início no Arreda ele foi ficando muito próximo de seu Zé Benta, sempre ao lado do cantador, para ir “pegando no ar” as cantigas do velho cantador. Se o velho Zé Benta empunhava o seu famoso cavaquinho, Gilson foi aprendendo a cantar tendo como companheiro o tambor, e continua se construindo cantador com o tambor como companheiro.

Outro ponto importante nessa construção de Gilson no tocante à cantoria, de brincante que canta, está relacionado ao respeito pela autoridade-cantador Zé Benta.

Acompanho Gilson desde sempre no Arreda. Foi e continua sendo o substituto natural do cantador Zé Benta. Ensaia a cantiga, faz as suas improvisações, participa ativamente da vida do grupo. O que vejo como muito belo é a reverência dele – e, aliás, de todo o grupo –em relação ao cantador Zé Benta. Gilson, por muitas vezes, ensaiou para fazer sua apresentação na brincadeira como o cantador e, na última hora, Zé Benta, brigando com suas enfermidades, se propõe a cantar. Prontamente Gilson passa a ser mais um na cantoria, pois a idéia posta é que a cada apresentação da brincadeira do boi-de-mamão do Arreda Boi cantado por Zé Benta, há uma aula aberta em curso. Ganhamos todos.

Eu gostava de tocar, gostava de dançar, mas o que eu mais gostava era de cantar, tocava assim mas cantava junto, sempre gostava, aí eu procurava sempre estar perto do seu Zé, sempre, estar tocando mas cantando, entendeu?

O fato de ter participado do Arreda, de ter estado no Arreda, de ter vivido no Arreda, de ser Arreda, para Gilson tem um fator que ele mesmo pontua relacionado à experiência de ter o Arreda na sua vida. Uma presença simbólica que se manifesta nos tambores, nos bonecos, nas apresentações em que ele participa. Foi construindo seu saber fazer boi-de-mamão na medida em que foi ficando “pilhadão”, conforme ele mesmo disse. Esse “pilhadão”, traduzido aqui como alguém que começou a gostar e gostar muito do que estava fazendo. Além disso, de ter como “educador de Boi” o cantador Zé Benta que o ensinou a cantar o boi-de-mamão de uma forma das mais singelas: cantando junto.

A *educação popular* e o boi-de-mamão se fundem também neste universo de ensinar e de aprender quando o assunto é troca de saberes: fazendo junto. Como bem frisou Paulo Freire, ao analisar os camponeses no processo de alfabetização e da relação de sentido que o texto deveria ter com a realidade dos leitores,

Na alfabetização de adultos, como na pos-alfabetização, o domínio da linguagem oral e escrita constitui uma das dimensões do processo da expressividade. O aprendizado da leitura e da escrita, por isso mesmo, não terá significado real se se faz através da repetição puramente mecânica de sílabas. Este aprendizado só é válido quando, simultaneamente com o domínio do mecanismo da formação vocabular, o educando vai percebendo o profundo sentido da linguagem. Quando vai percebendo a solidariedade que há entre a linguagem-pensamento e realidade, cuja transformação, ao exigir

novas formas de compreensão, coloca também a necessidade de novas formas de expressão (FREIRE, 2001, p. 27-28).

Gilson foi experimentando essas ‘novas formas’ de se fazer no mundo e de estar conectado a outros aprendizados que faziam dele um sujeito novo, com curiosidade de saber, coragem de se lançar a apreender a linguagem de Zé Benta. *Um saber compartilhado é um saber semeado*. Os tambores, os bonecos, o canto do e no Arreda aparecem para unir pessoas em prol do querer-saber-fazer. Longe de querer buscar metodologias de ensino para colocar em prática, a prática de cantar e de escutar o cantador se mostrou enquanto metodologia: a *práxis* de que nos falou Freire ao longo deste texto e de suas nuances subjetivas e objetivas. O sonho de ser cantador fomentado no coração de Gilson fez com que ele se aproximasse de quem poderia lhe ajudar. Gilson foi se lapidando nesse fazer na medida em que Seu Zé Benta cantava e Gilson escutava, cantava e tocava o tambor que construiu.

A educação popular muito tem a nos ensinar com essas práticas de convívio duradouro e de enaltecimento. O respeito ao saber do outro e o querer saber elevam o desejo a um nível de humildade próprio de quem quer aprender. Como diria Freire, “o ato de estudar demanda humildade”. Os dizeres de Paulo Freire no seu belíssimo livro “Ação Cultural para a Liberdade” muito se assemelham aos desafios de Gilson no aprendizado de ser cantador (FREIRE, 2001, p.12).

Aqui parto do princípio de que a cantoria é um texto móvel. Um texto que dialoga com o que acontece na roda de apresentação. Um texto que parte de uma matriz mas que não fica presa à ela. Vamos a Freire

Se o que estuda assume realmente uma posição humilde, coerente com a atitude crítica, não se sente diminuído se encontra dificuldades, às vezes grandes, para penetrar na significação mais profunda do texto. Humilde e crítico, sabe que o texto, na razão mesma em que é um desafio, pode estar mais além de sua capacidade de resposta. Nem sempre o texto se dá facilmente ao leitor (FREIRE, 2001, p.12-13).

Na cantoria se coloca o desafio de versar o que acontece na roda de apresentação do boi-de-mamão, mas, para Gilson, se coloca o desafio de tentar, aos poucos, ser o representante de uma nova escola de cantadores. Escola esta que não é nova no sentido de uma novidade colocada por ele na música do boi-de-mamão. Não. A novidade a qual me refiro é o fato de, ao cantar a música do boi-de-mamão do Arreda, Gilson se

configurar como um modelo a ser seguido de aprendizes de cantadores. Seu Zé Benta, através de Gilson, perpetua a sua cantoria e o seu jeito de ensinar a cantar: fazendo junto ou, como diria Paulo Freire, “*fazer com*”

A educação autêntica, repitamos, não se faz de A para B ou de A sobre B, mas de A *com* B, mediatizados pelo mundo. Mundo que impressiona e desafia a uns e a outros, originando visões ou pontos de vista sobre ele (FREIRE, 1987, p. 84).

O *fazer junto* ou o *fazer com* do qual nos fala Freire, na brincadeira do boi-de-mamão e, mais especificamente, na cantoria do boi-de-mamão, perpassa a própria letra entoada pelo cantor, e deságua no enredo da brincadeira. Enredo este que na voz do cantor trata do que vai acontecer na roda. O papel do cantor, como já nos disse Zé Benta, “*de ser uma antena parabólica,(...) de pegar tudo no ar*” (GONÇALVES, 2000, p. 70)

O “pegar no ar” de que nos fala Zé Benta, para Gilson, no Arreda, tem um sentido que extrapola a própria dinâmica de captar os versos e versar na cantoria. Para Gilson, o Arreda foi um mergulhar em outros mundos até então desconhecidos, mas que passaram a fazer parte de sua vida. A cantoria do boi-de-mamão entoada por Gilson traz todo o conjunto desta construção de um ser humano. Uma construção que, acredito, não é departamentalizada. Gilson fala deste processo

Aí eu comecei a gostar das músicas do boi e do Arreda em geral, gostava de cantar também e até hoje tô indo com o grupo. Até ontem a gente estava conversando aqui em casa, eu, o binho e o Paulinho, sobre a gente desde pequeno, aí a gente começou a falar, o Binho, nós três, a gente não se vê, não consegue se ver sem o Arreda nas nossas vidas (...). Aí a gente começou a conversar sobre o Arreda, sobre a importância. Daí eu estava falando assim quanta coisa que a gente aprendeu no Arreda, quanta coisa que a gente viu no Arreda, quanto preconceito quebrado dentro do Arreda, entendeu? Estava falando para eles assim dos convívios que a gente teve, a Universidade Federal de Santa Catarina, quantas pessoas diferentes, o CIC¹⁸, o próprio TAC¹⁹, São Paulo, UNICAMP²⁰, entendeu? Quantos lugares a gente conheceu, quantas pessoas diferentes, então a gente aprendeu a sair um pouquinho desse nosso mundo, sim, porque a gente tem uma noção de mundo muito limitada, entende? As pessoas... a gente não conhecia muita coisa, então o Arreda nos proporcionou muito isso, ver essas coisas assim, que para nós era estranho, ver uma pessoa vestida de uma forma diferente para nós já era

¹⁸ Centro Integrado de Cultura, em Florianópolis, Santa Catarina.

¹⁹ Teatro Álvaro de Carvalho, em Florianópolis, Santa Catarina.

²⁰ Universidade Estadual de Campinas, em Campinas, no Estado de São Paulo.

meio estranho, é diferente da nossa forma, né?, e era tudo estranho mas aí a gente conviveu com isso e hoje a gente sai na noitada e vê coisas aí, que tudo bem, é comum, e esse aprendizado esse convívio foi, quem deu foi o Arreda, com certeza.

A fala de Gilson pede uma reflexão de nossa parte sobre o papel que o Arreda Boi desempenhou na sua vida. Mais do que se formar cantador, o que já é um desafio, foi aprendendo sobre o mundo, despindo-se de preconceitos e construindo uma liberdade de pensamento para poder olhar para o mesmo tema, para o mesmo objeto, para a mesma pessoa com outros olhos. Tarefa que nos coloca o desafio de mudar, de nos despir de alguns casacos que nos colocaram, outros que experimentamos e mais alguns que nos impuseram. Gilson continua falando sobre a mudança de valores:

É que na Barra, a gente tem nossas raízes, então meio que a gente tem as nossas opiniões, muitas das nossas opiniões estão presas a essa raiz. Muitos preconceitos, muitas coisas deste tipo, então estão amarradas. Muitas coisas a gente está procurando se livrar, e aí por exemplo, a gente viu um casal de homossexuais entendeu... aí a gente já larga este preconceito, e a gente tinha muito sabe, já olhava e começava “ah não sei o que”, e no grupo não. O convívio que a gente teve a partir do Arreda, as apresentações, as pessoas que a gente viu entendeu? A gente viu pessoas de todas as religiões, enfim, então a gente começou a conviver com essas diferenças, aprender e respeitando, entendeu? Foi legal isso. Até para o nosso crescimento pessoal e foi esse aprendizado aí. Isso com certeza já foi uma grande contribuição ao grupo assim para a gente enquanto pessoa também, não só quanto o geral, mas quanto indivíduo mesmo sabe, esse conhecimento para ver as coisas de outra forma.

Construo aqui um diálogo entre Paulo Freire e Gilson, no sentido em que ambos concordam que se despir de preconceitos é um ato de correr riscos, mudar valores, redefinir seu pensamento. Uma tarefa de se lançar ao risco

Quando se assume qualquer possibilidade humana de ser e fazer, você, necessariamente, assume um risco. Uma das coisas mais bacanas para o homem e para a mulher no mundo é saber que a gente é risco. Fora do risco não há criação artística, científica, criação de espécie alguma. Faz parte de todo o movimento criador o risco de não ser, de distorcer-se no meio do caminho (PASSETTI, 1998, p. 99).

O risco de que nos fala Freire é o de estar aberto ao novo e, por mais paradoxal que possa aparecer, o novo para Gilson era um boi-de-mamão que, mesmo na sua sonolência de décadas, encontrou nele um admirador e posteriormente um cantador. O Arreda, como bem frisou Gilson, na sua prática, foi mostrando a Gilson que no seu

mundo conviviam vários mundos paralelos e muitas vezes incomunicáveis. O cantador Zé Benta, no seu canto, pode ser colocado nesses mundos sem comunicação com o universo de Gilson e de tantos outros que ainda vêm na brincadeira do boi-de-mamão somente uma brincadeira de criança. Mas estes mundos, aos poucos, foram se aproximando de Gilson na medida em que o Arreda o levava pelo mundo, para conhecer novas gentes, novos ritmos, novas paisagens, novas paragens. Processos que se fazem democráticos, da aceitação do outro, da defesa de suas idéias e da escuta atenta às idéias do outro. Processos que “brigam” pela liberdade, de *ser mais* sem ser tolhido o direito de ser. Como nos disse Freire na entrevista a Passetti

Sem a liberdade o ser humano se perderia. Se eu considero que a liberdade faz parte da essência do meu ser e dos outros seres, primeiro, qualquer repressão a ela é imoral; segundo, a inexistência de limites a ela resulta também na imoralidade. Nesse sentido eu sou mais radical, a liberdade precisa de tal maneira de um limite que ela é inventora da autoridade. Em lugar de ser a autoridade que inventa a liberdade é a liberdade que reconhecendo a necessidade de seu limite para o que quer que seja, inventou a autoridade (PASSETTI, 1998, p.68).

A liberdade e o limite me levam à autoridade. Aqui faço esta reflexão da presença de Gilson no Arreda e da presença do Arreda na vida de Gilson. Mas penso também na autoridade de Zé Benta e na liberdade que Gilson foi conquistando ao seu lado, ajudando-o a cantar. Como já frisei, Zé Benta, ao lado de outros cantadores de Florianópolis, como Firmino do Itacorubi, Carlinhos do Sambaqui, Leleco do Pantanal, entre outros, é uma sumidade. O fato de Gilson cantar na ausência de Zé Benta oferece a ele, na sua juventude e com seus gostos pela música pop, a possibilidade de colocar o seu tempero na música do boi-de-mamão. Mas não. Gilson permanece firme na idéia de perpetuar a música entoada por Zé Benta, com suas nuances localizadas na sua voz de garoto. A espinha dorsal continua a mesma.

A autoridade da qual estava falando não diz respeito a questões de poder, de quem manda e de quem escuta e obedece. A isso chamaria de autoritarismo. Não. Falo da autoridade conquistada a constantes golpes de palhetas no cavaquinho e de noites e mais noites em claro animando a comunidade. Falo de Zé Benta, como também falo de Gilson. O tempo é um catalisador das experiências e essas surgem no sentido de clarear cada vez mais os passos adiante.

A liberdade de poder tocar, cantar e dançar na brincadeira do boi-de-mamão é fruto de aprendizado. Aprendizado este que está muito ligado ao querer-poder-fazer. Este querer-poder-fazer aparece no momento da ligação de Gilson com o Arreda e conseqüentemente com Zé Benta. Um velho se prontificando a cantar para os novos. Um velho que alimenta a sua própria vida viajando com o grupo para se apresentar. Um velho que conseguiu alimentar o gosto de estar presente na vida da juventude. Velho e novo se confundindo. Quem é velho aqui mesmo?

Nesta relação de velho e novo ‘mediados’ pela brincadeira do boi-de-mamão, um ponto a frisar diz respeito ao que poderíamos chamar mesmo de ‘velho’ e de ‘novo’. Velho e novo, colocados num mesmo recipiente, numa tigela de cristal, frágil e pedindo para que o provemos. Palavras soltas no ar ou depositadas num recipiente, numa analogia à concepção bancária de ensino, da qual Freire foi grande opositor (FREIRE, 1987, p. 59). A autoridade Zé Benta na relação com Gilson, uma autoridade em construção. O cantador Zé Benta na relação com o cantador Gilson. Uma colher de pau mexe esta tigela e descobre que o velho e novo estão sempre dialogando entre si. Muitas vezes dialogando na mesma pessoa internamente. Como nos diz Freire, numa bela passagem de sua reflexão sobre o que é ser um ser humano velho e o que é ser um ser humano novo. Diz ele a Passetti que

Para mim é o jovem que aponta o mundo. A juventude não pode ser avaliada em termos de chegada ao mundo. Eu falo do jovem de 20 e de 70 anos. O meu problema em relação à velhice e à juventude não está de forma alguma localizado na cronologia. Eu não aceito que Paulo Freire nasceu em 1921 e hoje, com 74 anos, seja velho; de jeito nenhum. Paulo Freire nasceu em 1921, está com 74 anos, e continua moço. Um homem que nasceu em 1970 está com 24 anos e diz que são os velhos que devem dizer aonde se deve ir; este sim é um homem velho. Eu procuro ver outros índices, por exemplo, a abertura ao novo, a coragem de examinar o novo sem querer fugir dele. Quem é jovem pega a novidade na mão, examina e testa. Quem é velho sai correndo. O jovem aceita discutir, provar, mudar. Ama a vida, a mudança. O velho reverencia o ultrapassado (PASSETTI, 1998, p.105).

Nesta reflexão que Freire nos oferece sobre o que é ser velho e o que é ser novo me reporto ao que o próprio Gilson me contou sobre sua investida na cantoria. Ao longo deste texto, ao redor das histórias que cada um desses integrantes educadores populares do Arreda Boi vão contando, fica latente a experiência acumulada no Arreda como também fica presente a idéia de **processo**, de **caminho**, de **aprendizado**. O velho

precisa do caminho para ser velho. O novo precisa deste mesmo caminho e, no caso de Gilson e Zé Benta, os dois estão juntos, fazendo juntos esta caminhada. Cada qual com sua experiência adquirida, trocada, partilhada. O que nos traz a esperança de uma brincadeira que se perpetua nas mãos desses e de outros que ousarem brincar de boi-de-mamão. Gilson sabe que a sua chegada no Arreda e mais especificamente na cantoria teve um processo que já o tinha ligado com o cantador, mas com cantigas outras que não a do boi-de-mamão:

*Eu acho que comecei a gostar de cantar assim, as **raízes**, foi na religião sabe, porque como eu ia muito para igreja e começou a partir daí. Eu gostava de cantar aquelas músicas lá da igreja, aqueles cantos eu gostava, isso com uns 5, 7 anos eu ia sempre à missa. Eu gostava de participar das coisas lá, até inclusive o seu Zé Benta também, ele tocava assim na igreja e eu gostava muito de estar perto dele, entendeu? Aí quando foi mais tarde, quando eu comecei a participar do Arreda, conheci a música do boi-de-mamão. Era o seu Zé que cantava também a música do boi-de-mamão, então a nossa aproximação foi mais fácil, porque eu comecei a me aproximar dele desde lá da igreja. Eu gosto de cantar, aí com ele eu gostava mais, parece que eu me sentia melhor do lado dele cantando as músicas. Ele fazia a primeira voz e eu a segunda, né, o back vocal e eu gostava, sempre gostei. Ele dizia “**preciso de uma pessoa para fazer a segunda voz**” e não tinha muita gente sabe, aí ele “ah, vem cá, eu quero que tu cante aqui comigo”. Era legal isso, sabe, era bom, era legal estar cantando com o Seu Zé. Hoje não consigo me ver, assim, eu toco, eu danço, danço um boi, qualquer coisa, mas a cantoria já faz parte de mim entendeu? A primeira coisa assim que eu me vejo fazendo é a cantoria. Se precisar outra coisa eu até faço entendeu, mas a cantoria eu gosto muito.*

Aqui volta a idéia de que a vida das pessoas, cada uma das vidas que vão compondo esse grupo, o Arreda, com suas histórias bem particulares, nos oferecem um perfil deste grupo. As diferentes relações humanas que seus integrantes estabelecem ao longo de suas vidas vão conduzindo-os para diferentes caminhos. Gilson fala de **raízes**, de **aproximação**, de **continuação**. O processo do grupo e o processo de Gilson. A cantoria, o cantar, já fazia parte do universo de Gilson e no Arreda foi o espaço que se mostrou como alternativa a ele para continuar “treinando” a sua voz. A igreja ainda recebe a voz de Gilson, mas este foi desejando outros cantos, outras músicas, outras melodias e, conseqüentemente, outros espaços de atuação de seu canto.

Essa experimentação no canto, que em Gilson teve seqüência no canto do e no Arreda, está marcada no seu corpo, na sua história de vida. No olhar para frente, nos seus projetos futuros, muito da sua trajetória e do jeito que realizou suas manobras na vida podem ajudá-lo na tomada de decisões futuras. “Eu vivi”, dirá ele.

O Ferro Forte

Outro que viveu e desse viver foi formulando uma caminhada ao lado do boi-de-mamão foi Elói. Na presença do dia a dia; na simplicidade do Arreda; nos ensinamentos dos mais velhos. Ele nos conta que

O Arreda me faz lembrar o simples, assim, me faz lembrar que não precisa ser complexa a coisa para acontecer, não precisa tá inventando mil histórias. O Arreda, eu acho, começou exatamente assim, começou com um tamborzinho aqui, um pano ali. Não precisa fazer grandes projetos, mandar para a lei de incentivo à cultura para trazer cetim, para trazer peles de plástico. Eu acho que esse é o grande ensinamento dos antigos: fazer com simplicidade e mostrar isso com simplicidade. Isso para mim é o grande ensinamento dos antigos, principalmente do Seu Zé Benta.

Elói vem falar de simplicidade, de lembrar o simples, e pensar o simples é pensar um caminho, um trajeto de ações que na sua execução nos mostram o quanto a brincadeira do boi-de-mamão é complexa. Parece-me que mostrar a simplicidade é apresentar uma caminhada que não se fez do nada. É mostrar o que se construiu tendo o privilégio de ter vivido o processo do trabalho. E a simplicidade que, à primeira vista, pode ser traduzida como “coisa fácil”, mostra-nos num segundo momento o quão trabalhoso e movediço é o caminho de compor uma brincadeira de boi-de-mamão e colocá-la na rua.

Elói diz que o Arreda “começou com um tamborzinho aqui, um pano ali, não precisa fazer grandes projetos”. **É verdade, mas seria interessante analisarmos o teor dessa “simplicidade”:** o que vem a ser “os panos”, senão lençóis velhos que as mães da comunidade doavam ao grupo para colocar sobre os bonecos; o que vem a ser as peles do tambor senão couros de boi doados gratuitamente pelos festeiros da farra do boi; o que vem a ser construir uma apresentação de boi-de-mamão senão, primeiramente, escutar um velho cantador. A princípio, pode-se admitir que fossem ações fáceis de executar. Doações e escutas de uma comunidade, de um grupo. A fala da simplicidade buscada e expressada por Elói nos remete a outros elementos que perfazem um caminho, mostrando que a busca da simplicidade é uma tarefa árdua.

Eu me alimentava muito especificamente na construção dos personagens. A coisa de fazer os bonecos e ver eles dançando, dando vida para eles. Jamais posso negar o meu

mestre que era o Valdir Agostinho²¹ que me ensinou muito a arte de confeccionar os bonecos através do bambu que era o que ele tinha ao redor da casa dele. Gosto de ver os bonecos prontos e poder manipulá-los. Ver os bonecos e os movimentos que estes personagens tinham. Estes bonecos eram feitos de bambus, eram reciclados, porque a gente não tinha dinheiro para comprar tecidos caros, brilhantes, então a gente construía toda essa coisa através da reciclagem. Isso me atraía muito. A história da construção e da manipulação e ver depois o produto feito assim, não o produto mas os personagens que a gente criava, que necessitava muitas vezes, que era o boi, a bernunça, enfim, todos os personagens do boi. Isso era o que me atraía bastante.

Dar vida aos bonecos é papel de quem brinca nos bonecos. Elói “especializou-se” na arte de construir bonecos do boi-de-mamão e também de manipulá-los. Um ponto importante na fala de Elói diz respeito aos materiais que o Arreda Boi utiliza para construir seus bonecos. Se “não precisa fazer grandes projetos, mandar para a lei de incentivo a cultura para trazer cetim”, precisa buscar estratégias, maneiras de fazer os bonecos.

Os bonecos do Arreda são feitos de materiais colhidos na natureza, e também dos jornais que, descartados no lixo, tornam-se as “peles” dos bonecos. Os bambus que, retirados da natureza, vão compor o esqueleto do boneco, sua armação. Os bonecos vão sendo construídos utilizando a técnica de papelagem ou papietagem, que consiste em sobrepor camadas de papel num molde que na maior parte das vezes é confeccionado em argila.

Elói gosta de fazer os bonecos, e a realidade que se apresentou a ele e a todos os integrantes foi da obrigação de fazer e refazer bonecos. Pois ao redor de uma brincadeira de boi-de-mamão gira também a necessidade de guardar seus queridos pertences: os bonecos, tambores, indumentárias. No Arreda, a construção dos bonecos mistura-se ao movimento de resistência da própria vida do grupo.

Desde o nascimento do grupo até hoje, os bonecos foram guardados sempre na casa dos seus componentes, com uma breve passagem pelo centro comunitário da Barra da Lagoa e pelo salão paroquial²². Construir bonecos e deixá-los nos beirais das casas

²¹ Valdir Agostinho é pandorgueiro, artista plástico, cantor, performático, dançarino, poeta, contador de histórias, enfim um multi-artista. Também é um dos grandes vencedores dos concursos de fantasias de carnaval em Florianópolis no quesito originalidade. Além disso, é filho de Zé Benta, cantador de boi-de-mamão e do boi-de-mamão do Arreda.

²² O Arreda, ao longo de seus sete anos, morou em vários lugares: num rancho de obras abandonado e depois na rua (1994); nos beirais das casas, em diferentes casas de componentes e no Centro Comunitário (1995- 1996); de volta à rua (1997); no salão paroquial da comunidade da Barra da Lagoa (1998); na casa de um componente (1999); no centro comunitário da comunidade (2000); na casa de um componente (2001 a 2003); na casa de componentes (2004 a 2006).

era uma prática constante do grupo. Bonecos que moravam nos beirais; chuva que os molhava; bonecos se estragando, definhando; construção de novos bonecos.

Bem no início do Arreda, os bonecos “dormiam” num barraco de obras abandonado. Com a destruição do barraco, os bonecos ficaram desalojados. Foram para os beirais e a cada chuva uma reforma nos bonecos se fazia necessária. Quem vem ajudar na lembrança dos bonecos e de suas seguidas construções é Nido

*Lembrar do Arreda no início é lembrar do barraco da D. Maria. Nós estávamos todos lá, foi muito legal aquela cena, eu lembro que os bichos eram guardados numa casinha, num barraco de obras, atrás da casa da dona Maria. A gente, em dia de chuva, tinha que sair correndo no outro dia para botar os bichos no sol para secar, era tudo molecada, 12 anos 9 anos, 13 anos, e a gente tinha uma preocupação com aquilo né. Vivemos mesmo a história do Arreda. Eu mesmo adorava aquela parte e depois a gente passou, pegou todos os bichos, que a gente achava que estava tudo meio jogado e levamos tudo para a casa da D. Sueli, e da D. Filomena. Toda noite a gente mexia nos bichos, todo dia a noite, era uma vivência nossa a gente arrumava trigo para fazer cola, ficava vivendo aquele momento assim, as vezes eu fico falando com o Nado, com o Zinho, pô que legal, a gente ficava até 11 horas da noite **fazendo a história** na casa. A gente sempre reformava os bichos. Tinha dia que os bichos não precisavam ser reformados mas a gente estava todo dia ali mexendo em alguma coisa .*

A tarefa de fazer e refazer sempre os bonecos construiu no Arreda uma prática que fez com que seus integrantes se apropriassem deste fazer e fazer bem feito. Muitas vezes os materiais que dispunham para a realização do trabalho eram escassos, mas as idéias fluíam e surgia uma outra proposta de utilização de materiais. Ou ainda a não utilização de nenhum material, comprometendo a resistência dos bonecos. Um jeito, uma forma de se dizer frágil também.

A construção dos bonecos no Arreda é uma *construção resignada*. Construção da teimosia, da paciência, do desejo de continuar brincando e construção de quem quer **fazer história**, a sua História. A construção dos bonecos no Arreda é a própria construção do grupo. Como cantar para o boi entrar em cena se não há boi no meio da roda?

A brincadeira do boi-de-mamão, plena de significados para quem a faz e também para quem a assiste, segue sendo construída de maneira complexa sem “*seus panos de cetim, sem seus brilhos*”, mas segue sendo construída. Até no lembrar, na sua ausência,

a brincadeira ocupa seu espaço. A brincadeira do boi-de-mamão e seus bonecos, mais do que uma necessidade deste grupo, é sua ‘intervenção histórica’. Se os integrantes do Arreda constroem e reconstroem seus bonecos é porque insistem em deixar o boi-de-mamão, o seu boi-de-mamão nos trilhos de uma história que deve ser contada por eles. Insistem em colocar a brincadeira do boi-de-mamão do Arreda como referência da construção de homens e mulheres que legaram a eles este patrimônio. Como bem frisou Edmir Perrotti, lembrando os dizeres de Paulo Freire:

Na verdade, já mostrou Paulo Freire há algum tempo, os seres humanos não necessitam ser objeto de intervenção cultural, mas, isto sim, ser agentes de sua cultura, de sua história, da História. Só assim eles se humanizam verdadeiramente (PERROTTI, 1990, p. 17).

Os integrantes do Arreda Boi, no seu início, às voltas com a construção dos bonecos, apresentam a **prática** de construir seus bonecos enquanto sua maneira de se fazer no mundo. Os bonecos são a representação viva da brincadeira. A cantoria desempenha também este papel, mas lhe faltam os bonecos assim como aos bonecos lhe falta à cantoria. Um não existe sem o outro. Neste ínterim, chegamos a um ponto que acredito ser chave nesta análise que faço sobre o universo do Arreda Boi. Refiro-me à prática deste grupo.

Refiro-me às diferentes práticas que o grupo foi construindo: construir tambores; ensaiar cantorias; brincar com os bonecos; fazer bonecos; dialogar sobre seu fazer. Os “agentes de sua cultura, de sua história”, nos termos de Perrotti (1990), são construídos neste fazer e refazer constantemente ao longo dos tempos, ao lado das tantas pessoas que ousaram acreditar na idéia de um boi-de-mamão que se faz fazendo. Nada pronto e acabado; sempre em processo.

Maristela Fantin, em uma análise pertinente do termo *prática*, vem nos ajudar a precisar o sentido deste termo quando o evocamos, e mesmo entender a *prática* deste grupo. Diz ela que:

Visualizo a prática como sendo então aquilo que as pessoas fazem (sublinhado da autora) e este fazer traz embutidos o como se faz e o que faz indissociavelmente. Vai desde as práticas miúdas do cotidiano até práticas de maior abrangência e relevância ao coletivo e à sociedade como um todo. Tal visão utilizo como um dos elementos que configuram as experiências, onde as pessoas vivenciam fatos e os resignificam no interior da própria prática, imprimindo mudanças na

sua cultura e na sua consciência. Sendo assim, é a base da prática social corporificada em ações coletivas (FANTIN, 1997, p.22).

O fazer os bonecos, o fazer os tambores, o se fazer brincante requer um exercício duradouro à frente da brincadeira. Uma experiência que requer presença. Uma lida com a brincadeira do boi-de-mamão voltada para a apropriação desta enquanto parte integrante da vida do ser. Por mais que o boi-de-mamão, por alguns instantes, semanas, anos, décadas, fique adormecido – como foi o caso do boi-de-mamão na Barra da Lagoa –, a ele fica reservado um espaço no coração. Aquela *prática* constante de brincar com o boi-de-mamão é gravada nos corpos dos brincantes, cantantes, simpatizantes do Boi.

O desejo de voltar a brincar só é possível para quem brincou. O desejo de querer brincar torna-se possível na medida em que o boi-de-mamão é apresentado aos futuros brincantes, tarefa que o Arreda vem realizando.

Retomar o caminho de volta à brincadeira é colocar os panos, bonecos, instrumentos, para quararem numa relva protegida do sol, secando à sombra para que não estejam tão retesados, duros quando da utilização destes na brincadeira. O mesmo pode ser dito sobre a prática de se escutar um velho cantador. Esta não se substitui pela escuta de uma gravação de sua cantoria, ainda mais quando o homem está vivo. O cantador tem que ser ‘secado’ à sombra. Deixá-lo fermentado e beber nesta fonte.

O fazer e se refazer constantemente na brincadeira vai construindo um caminho que leva para um espaço da vivência compartilhada. A construção do Arreda Boi foi e é uma vivência compartilhada. A prática de construir bonecos é também a prática de se fazer grupo, de se fazer construtor, de se fazer. Ao construir bonecos nos envolvemos na arte de dar vida àqueles bonecos que no futuro vão se transformar em brinquedos em nossas mãos e nas mãos de outros deste grupo. A arte de fazer bonecos no Arreda está precedida da arte de fazer combinações, como nos aponta sabiamente o cantador Pequeno do boi-de-mamão de Ratonés:

Uma pessoa só não faz isso (o boi-de-mamão). Duas não faz. Três não faz. São uma, duas, três, quatro, cinco, seis, sete, oito no mínimo. No mínimo é oito pessoas (grifo meu). “-Vamos fazer uma brincadeira de Boi? - Vamos. - Tem oito? -Tem oito.” -Aí o camarada diz: “-Brinca de vaqueiro? Não falha? - Não. - Brinca de Mateus? Brinca! Não falha? - Não. -Você, brinca no cavalo? Não falha? - Não. - Você, brinca na Joana? Não falha? - Não. -Você, canta? - Canto. - Não vai escorregar?- Não.” Assim

dá certo. Agora se começar: “Ah, não sei, eu tenho vergonha. Os outros vão achar que eu não tô bom. Não sei, vou pensar.” Aonde não tem combinação nada dá certo. No fim não dá mais nada certo. Se ninguém combinar, fica uma desarmonia. Acabou-se a paz, acabou-se tudo (GONÇALVES, 2000, p. 138-139)

Seu Pequeno é daquelas figuras que fazem falta nas brincadeiras de bois-de-mamão em Florianópolis. Ele morreu no ano 2000 e deixou saudades, mas deixou também dizeres da sabedoria de se alçar à tarefa de construir bois-de-mamão. O Arreda parece que pegou no ar esta fala e ficou a construir seus bonecos em grupo e fomentando idéias e ideais.

Sonhos de quem ao construir bonecos vão construindo o futuro. Sonho das combinações de se apresentar pelos quatro cantos da Ilha e sonho de ser respeitado na comunidade em que residem. Sonho de poder ter um espaço para seus bonecos e sonho de poder guardar os bonecos nas casas de seus integrantes. Sonho de dançar pelas ruas da Barra da Lagoa sem ser atropelado pelos automóveis, no direito de brincar, e sonho de brincar nas casas das pessoas. Sonhos que se transformaram em realidade.

Carnaval de Boi-de-Mamão

Quando da primeira investida do Arreda Boi durante o carnaval nas ruas da Barra da Lagoa, um ritmo novo se fez presente. Como salientou Mané Agostinho, “*uma música muito nova, mas também muito velha*”. A música do boi-de-mamão da Barra da Lagoa que o Arreda entoava vinha acompanhada de muita percussão. E esta percussão em nada lembrava o samba. Era ritmo de boi-de-mamão. Um ritmo com um andamento mais lento do que o ritmo do samba.

“*Toca um sambinha aí?*”, eram os pedidos que o grupo ouvia. Mas como tocar samba se o Arreda sabe é tocar Boi? O samba, ao longo do ano, não aparece nas aulas de percussão do Arreda. O que o Arreda tem como forte é o ritmo do boi-de-mamão. Carnaval do Arreda é boi-de-mamão.

“*Lá vem o Arreda*”, é a constatação das pessoas, não por o verem chegando e sim pelo seu som. O “tum, tum, tum” cadenciado vai se aproximando. Mas este som do Arreda, o som do boi-de-mamão, aceito no decorrer do ano, não o era no carnaval.

O interessante é que, no momento em que o Arreda colocou seu Bloco de boi-de-mamão na rua, a comunidade da Barra da Lagoa carecia de um carnaval de rua. Carnaval na Barra da Lagoa era no centro comunitário, no salão paroquial e com sons mecânicos na praia. Os blocos de rua na Barra da Lagoa tinham desaparecido.

Quanto a isso Nido lembra

E foi se passando os anos, o Arreda começou a crescer e fazer os carnavais que ninguém imaginava, e ele foi o primeiro a voltar os carnavais que tinham se acabado, quando o bloco da tia Rosa não saía mais, o bloco do Valdir, e através do Arreda começou a se formar os outros blocos na comunidade como o Istopor, o Diruba que é muito legal e é muito massa porque hoje tem várias opções para as pessoas.

Para entender este processo de repulsa ao boi-de-mamão durante o carnaval, é importante acrescentar o fato de que os antigos blocos de carnaval – que desapareceram – eram animados por marchas carnavalescas, ao ritmo do samba. O cantador Zé Benta lembrava que o carnaval para ele e para a toda a comunidade da Barra da Lagoa era o boi-de-mamão.

Então vejamos: o cantador Zé Benta deixou de cantar no boi-de-mamão no carnaval da Barra da Lagoa por meados da década de setenta. Os carnavais de blocos de samba desapareceram da Barra da Lagoa por meados da década de oitenta. O cantador disse ainda que:

Boi-de-mamão era aqui, a gente brincava desde o retiro (atual Joaquina) e vinha até à Barra. Parava nos engenhos, comia, dormia e continuava. Chegava na Barra tinha o carnaval no salão do Lamiro. Quem andava nos blocos andava também no boi-de-mamão. O povo queria era festa.

Partindo desta constatação de que o boi-de-mamão desapareceu do cotidiano da comunidade nos dias do carnaval e os blocos de samba continuaram por mais um tempo, é de se esperar que a exigência em relação ao toque do samba fosse de moradores que tiveram este convívio com o samba e não com o boi-de-mamão.

O público que no início acompanhava o Arreda Boi pelas ruas era, na sua grande maioria, composto por crianças, pelos pais dessas crianças, pelos idosos e pelos turistas que passavam o carnaval na Barra da Lagoa.

Aquele grupo com seus bonecos nas ruas da comunidade causava um certo estranhamento naquela época do ano. Mas o Arreda continuou firme na idéia de colocar novamente a brincadeira do boi-de-mamão nas ruas em pleno carnaval, apesar de todas as críticas que vinha recebendo. O Bloco de boi-de-mamão do Arreda foi então apelidado de “*marcha fúnebre*”. Nido comenta a respeito deste apelido com que o Arreda foi batizado:

*E a grande discussão no Arreda eu me lembro do carnaval é o batuque que umas pessoas da comunidade dizem que tem que ser o sambão e outros dizem que não, tem que ser o boi. E o Ronei já tá começando a colocar ritmos novos que é o sabá²³, e outros toques que estão dando certo. A bateria do Arreda faz uns ritmos muito legais. Antes diziam da batida do boi, que a gente estava morrendo. Nós íamos daqui para baixo tocando e a galera dizia que aquilo ali era muito **fúnebre** e a gente não estava nem aí né?, porque eu sabia só tocar isso mesmo, eu ia inventar o que? E hoje não, hoje tu vê as pessoas respeitando o Arreda com este batuque que é diferente. E eu acho que no momento que a gente marcou para ficar neste som que foi a **resistência do Arreda**. Teve também as pessoas de fora, os turistas, que gostavam, enquanto as pessoas da comunidade criticavam que isso não era carnaval, não sei o que. Os turistas gostavam demais, diziam: “que coisa diferente! É de vocês, né?” Os turistas que alugavam a casa da mãe no carnaval que iam ver e piravam, porque era coisa diferente, tudo diferente do que se via durante o carnaval, que era o sambão e a gente fazia outro ritmo. Eu acho que as pessoas procuravam isso, coisa diferente né?, não sei se era coisa diferente, mas procuravam conhecer a cultura local. O Arreda consegue transmitir isso através do carnaval que era com os bichos dançando no meio das pessoas; a bateria fazendo som de boi. O Arreda veio com toda essa história de recuperar o carnaval de Boi, né?*

Se a análise de Nido aponta na direção de uma resistência no fazer do Arreda, de não se curvar aos desejos de uma parcela da comunidade que gostaria de escutar samba, é importante frisar a humildade do grupo em reconhecer que para se tocar samba é necessário ensaiar, aprender, que não se pode fazer ‘de qualquer jeito’. Talvez aí uma falha, uma lacuna no Arreda. Ensaia-se ‘sabá’, mas não o samba. É correto afirmar que o ‘sabá’ tem o mesmo andamento musical que o boi, mas fica o registro de um ritmo que é por deveras amado pelos moradores da Barra da Lagoa. Um ponto relevante.

Para além da questão da recuperação do ‘carnaval de boi-de-mamão’, se é que podemos chamá-lo assim, talvez seja mais adequado dizer que o boi-de-mamão voltou a

²³ Sabá: ritmo africano, em sincopa. Foi ensinado a Ronei pelo professor de percussão Nicolas. Ronei por sua vez utilizou algumas células rítmicas do Sabá e as misturou com o ritmo do boi-de-mamão, tornando-o ainda mais dançante. Em realidade, Ronei utilizou o ritmo do Sabá nas aulas de percussão do Arreda Boi e o ritmo acabou se integrando a determinadas partes da música do boi-de-mamão.

brincar no carnaval. Mas, independentemente de ‘carnaval de boi-de-mamão, ‘bloco de boi-de-mamão ou ‘boi-de-mamão no reinado de Momo’, o que me interessa é o papel que o Arreda cumpriu ao continuar colocando o seu boi-de-mamão na rua, no sentido de realizar um carnaval aberto ao público.

Importante frisar que os boi-de-mamão da época de Seu Zé Benta quando jovem, brincavam dentro de casas ou nos quintais destas. Os blocos de samba dos quais Seu Zé Benta fala tinham como propósito desaguar um ‘mundo’ de gente num espaço privado, ou seja, os salões de bailes carnavalescos na comunidade.

Roberto da Matta, analisando a dicotomia casa/rua no carnaval, demonstra com clareza a semelhança entre o carnaval de rua e o boi-de-mamão no carnaval, assim como a diferença entre o carnaval de salão e o boi-de-mamão no carnaval. Diz ele que:

O carnaval reproduz o sistema de categorias da sociedade brasileira. Assim, as diferenças sociais mais generalizadas surgem claramente na oposição entre os ‘carnavais de rua’ e os ‘carnavais de clube’; ou entre um carnaval que é aberto (no sentido literal e metafórico da expressão) e um carnaval que é fechado e tem tendências aristocratizantes. (...). De fato, ele permite e obriga sempre a presença de dois carnavais: um para o povo (aberto e de rua) e outro para os donos de alguma coisa (fechado, interno e de casa). Tal como a oposição entre a rua e casa, dicotomia absolutamente fundamental no universo social brasileiro, o carnaval é também duplo, complementar, complexo (DAMATTA, 1981, p. 36).

Este processo que o Arreda iniciou no ano de 1994, quando saiu pela primeira vez com seu Bloco de boi-de-mamão, veio se juntar aos bailes de salão na Barra da Lagoa. Mas ao contrário de levar o público para dentro dos bailes, o Arreda levava-os para a praia, outro espaço. Com o passar dos tempos, os bailes de carnaval na Barra da Lagoa foram perdendo sua força, e hoje praticamente inexistem.

Por outro lado, ao lembrar Roberto DaMatta (1981), quando ele fala da representação simbólica da sociedade brasileira no carnaval, um outro movimento começou a nascer na comunidade. Com a recusa do Arreda em ser ‘movido’ a samba, uma grande parcela da comunidade da Barra da Lagoa começou a se organizar para ter seu bloco de samba. Cada morador na junção com outro, no desejo de ter um carnaval diferente daquele que o Arreda oferecia, começou a se movimentar para fazer seu carnaval, numa resposta ao silêncio do Arreda e de sua ‘teimosia’ em continuar

escrevendo na história da Barra da Lagoa e da cidade de Florianópolis o seu carnaval com boi-de-mamão.

Para Roberto DaMatta

No Brasil, como estamos vendo, rua e clube, pobres e ricos têm o direito de brincar o carnaval, na forma funcional que a festividade assume entre nós. Há até mesmo a expressão: “fazer o carnaval”, denotando com ela essa possibilidade de que cada um pode e deve ter o seu carnaval (DAMATTA, 1981, p. 36).

Surge assim, no ano 2000, o bloco *Istepô*. E, já no ano seguinte, o *Broqui da caraiadas*. Nos anos subseqüentes surgem os blocos *Carapicú da madrugada*, *Pipa pensa*, *Bloco da fortaleza*, *Diruba* e o *Bloco dos capoeiristas*.

O Arreda, por sua vez, cria o *Sereno da madrugada* e nele saem só os adultos do Arreda, pois o horário (de madrugada) inviabiliza a participação da criançada. No *Sereno da madrugada* a percussão passa a ser mais experimental e seu lado didático, na figura de um mestre de bateria (presente no *bloco do boi-de-mamão*), desaparece. O *Sereno da madrugada* acontece por dois anos seguidos e depois seus integrantes passam a fortalecer o *Broqui das caraiadas*.

Interessante frisar que, além do *Broqui das caraiadas*, muitos dos blocos citados passam a receber os ‘percussionistas do Arreda’, ou seja, a ‘galera’ do Arreda foi formada ritmicamente no boi-de-mamão, mas não ficou presa a ele. Além de fortalecerem outros blocos, fortaleceram o carnaval da Barra da Lagoa e fizeram outros vôos, outras investidas, como se fosse um boneco boi aprendendo outros ritmos e bebendo em outras fontes.

Nesse processo de afirmação do boi-de-mamão no carnaval e de retorno do samba ao carnaval da Barra da Lagoa, fica uma certeza: a comunidade da Barra da Lagoa ganhou um dos carnavais com mais opções na cidade de Florianópolis. Na brincadeira de fazer boi-de-mamão no carnaval, fazer samba, fazer jogos de capoeira também no carnaval, vem à tona muito do que o Arreda ‘teimou’ em mostrar nas ruas: brincar de boi-de-mamão. A rua estava lá para quem ousasse ocupar seu espaço e se fazer presente. Gilson analisa este fazer dos grupos que se lançaram na tarefa de colocar seus desejos na rua e com isto presentear a comunidade com um belo carnaval de rua.

*Eu acho que assim, samba no carnaval, na verdade, é uma imagem que a gente tem aí difundida no Rio e em São Paulo, porque tu vai em Pernambuco é frevo, Maracatu, é outra história, então não é samba na amplitude. Até uma vez eu vi na TV um lugar lá no interior de Goiás que o carnaval deles era uns caras que saíam mascarados de cavalo, eram os guerreiros que eles representavam alguma coisa lá da idade média; então na realidade não é só samba, mas a mídia aí difundiu o samba. Eu acho massa, acho o samba legal, eu adoro samba mas não é só isso, entendeu? Aqui na Barra, tem essa imagem de samba também, mas tem que ter uma coisa que é nossa. Carnaval não é só samba, ele tem que ter samba, maracatu, capoeira, boi-de-mamão, tem que ter tudo. Na verdade, **é uma resistência o que a gente faz**, mas não se pode é bater de frente com essas pessoas que querem só o samba. Se for pra fazer o samba, tem que ser o samba de raiz e mostrar que a gente toca samba também. Agora, o boi tem que se fazer presente. Eu penso comigo, não tem como passar o carnaval sem o boi, já faz parte do carnaval isso aqui na Barra. Se não tiver faz falta.*

Ronei também corrobora as palavras de Gilson ao colocar que

Tem gente que gosta de carnaval, de samba, de funk, mas tem gente também que gosta de boi-de-mamão, então eu acho que não pode ficar uma coisa unilateral, ter só uma coisa. Tem que ter várias coisas para as pessoas se divertirem. O melhor exemplo foi o que uma mulher falou para mim: o carnaval da Barra é o melhor carnaval que tem. O Arreda é cedo, a gente sai no Arreda e vai até o trevo, com o Arreda. Aí do trevo sai com o Istepor e acaba o Istepor sai com seu Neném no Broqui da caraiadas. É o melhor carnaval da Ilha, não tem outro melhor. Tem tudo. Tem o boi-de-mamão, tem samba e tem folclore. Que massa, né? Ela viu o boi-de-mamão e não viu nele o folclore. O folclore ela viu no seu Broqui da caraiadas, entendeu? Tem o boi-de-mamão, tem o carnaval e tem o folclore.

Nessas duas falas está colocada a questão do processo, de teimar neste processo, de acreditar na fala da memória e trazê-la de volta à vida. Recordo-me que, quando relatamos nosso desejo de trazer o boi-de-mamão de volta ao carnaval às pessoas de meia idade (que brincaram com Zé Benta nos carnavais de boi-de-mamão de outrora), as respostas não foram lá muito animadoras. Diziam que era muito difícil conseguir reunir gente suficiente para poder colocar uma brincadeira de pé. E essa ‘gente suficiente’ eram oito pessoas. E passado esta fase de conseguir as ‘oito pessoas’, um outro desafio foi lançado: o Arreda ser aceito como um integrante do carnaval. O Arreda enquanto integrante do carnaval de rua da Barra da Lagoa, enquanto bloco de carnaval, enquanto manifestação folclórica

Quando Ronei traz o exemplo da mulher que não reconheceu no Arreda o folclore é porque ele lembra ter havido um movimento de “folclorizar” a prática cultural

do Arreda. As pessoas que, num primeiro momento, não reconheciam no Arreda um Bloco de carnaval, num segundo momento o reconheciam como ‘folclore’, utilizando o termo de maneira pejorativa.

Gramsci sublinha o respeito e o cuidado que devemos ter ao pronunciar a palavra ‘folclore’. Ele rechaça os estudos que conferem ao folclore um carácter pitoresco e alerta que o folclore deveria ser estudado como “concepção do mundo e da vida”. Segundo ele

O folclore não deve ser concebido como uma bizzarria, mas como algo muito sério e que deve ser levado a sério. Somente assim o ensino será mais eficiente e determinará realmente o nascimento de uma nova cultura entre as grandes massas populares, isto é, desaparecerá a separação entre cultura moderna e cultura popular ou folclore (GRAMSCI, 2002, p. 136).

O Arreda é folclore, é cultura popular, é prática cultural, é manifestação popular, é educação popular. O grupo usa várias máscaras e sai brincando de fazer história. Não utiliza os espaços públicos para rebater as críticas vazias de conteúdo que pedem o seu silêncio. Tem um outro fazer, que se concentra na continuidade de sua prática e com ela, dialeticamente, faz morrer e faz ressuscitar as mais diferentes críticas.

O Arreda tenta, através de seus fazeres, o término da separação entre os ‘níveis’ de cultura erudita e popular, fazendo com que o conhecimento construído no interior do grupo possibilite a quebra desta dicotomia. Como bem frisou o modernista Mário de Andrade:

Ainda há outra praga, não sei se universal, mas que se especializou entre nós em prejudicar o folclore. É que além da indiferença dos governos e milionários, o folclore científico sofre no Brasil a concorrência impudica do amadorismo, escandalosamente protegidos pelas casas editoras e o aplauso do público (...). O folclore no Brasil ainda **não é** (grifo meu) verdadeiramente concebido como um **processo de conhecimento** (grifo meu). Na maioria das suas manifestações, é antes uma forma burguesa de prazer (leituras agradáveis, audições de passatempo) que consiste em aproveitar as artes “folclóricas”, no que elas têm de bonito para as “classes superiores”. Ainda não é a **procura do conhecimento**, a utilidade de uma interpretação legítima e um anseio de simpatia humana (FARIA, 1999, p. 64).

O Arreda destrincha memórias e faz delas generosa fonte de aprendizados que saltam aos olhos de quem o assiste e se anima a brincar com ele. Percebe que já

escreveu histórias na história da Barra da Lagoa e quer construir outras mais. Reconhece que sua prática, por mais longa que seja, ainda engatinha no aprendizado. Reconhece também que seu fazer é frágil, pois frágil também é a vida. Olha para frente e também olha para trás. Quanto a este olhar para trás, Gilson relembra

No último dia do carnaval do ano passado a gente foi lá dar uma olhada. Eu, o Ednaldo, o Marcelo, o filho aí da tia Nai e mais uma rapaziada. A gente estava caminhando e tinham vários sons pela praia. Tinha o bloco dos Istepô que estava na esquina. Tinha Broqui das Caraiadas. Várias coisas massas. Aí o Ednaldo falou assim para mim: “oh, tudo isso aí você sabe de quem que são filhos? São filhos do Arreda, tudo isso aí, tudo que tem de som na Barra hoje, tudo que tem de bloco, de festa de carnaval são filhos do Arreda”. E eu comecei a pensar assim e é realmente entende? Comecei a lembrar assim de os carnavais de 94, 95, 96, 97, 98(...), só tínhamos nós, não tinha outra coisa, de bloco na rua, o pessoal ia na rua para ver o Arreda, entendeu? Mesmo quem não gostasse ia lá na frente do portão para ver a batucada, ver o boi, ou a música, alguma coisa passar, entendeu? Era o Arreda que tinha. O que na praia o que tinha? No máximo era o bar do macacos e aquilo ali era um inferno, só briga. Mas quem deu o pontapé inicial foi o Arreda. O Arreda é a cabeça, entendeu?, e esses blocos foram tudo saindo, foram como é que se diz? Foram veias que saíram da cabeça, entendeu? E o Istepo está aqui, a Caraiada e o som mecânico na praia, o diruba. então, na verdade eu não vejo a Barra sem o carnaval do Arreda. Nem que tenha só uns três tamborzinhos e o boizinho entendeu? Mas tem que ter, faz parte, é importante porque mesmo que o boi esteja capenga, desarticulado, a gente tem que sair, ir pra rua e fazer um som e tem que estar presente porque o Arreda foi quem originou isso tudo aí, entendeu? Os blocos saíram tudo, todo mundo saiu cada um fez sua parte, mas o Arreda tem que sair. É o pai que quer ver como estão os filhos na rua, como os filhos se saíram no carnaval, é isso que eu vejo no Arreda, é o que originou, é o ovo.

Este ‘ovo’ descascou, gerou frutos e se lançou a construir outras histórias coletivamente. O Arreda Boi brincou de escutar histórias; ousou montar um boi-de-mamão a partir dessas histórias; trouxe o boi-de-mamão para o carnaval da Barra da Lagoa.

E agora? Para onde ir? Se “o caminho se faz ao caminhar”, o Arreda continua a fazer o que já sabe fazer e o caminho já traçado continua a ser percorrido. Tipo vaqueiro da brincadeira do boi-de-mamão, que ao chamado do cantador dirige-se ao dono da casa a fim de cumprimentá-lo. Gosta também de continuar a escutar outras histórias, contar as suas e continuar a fazer história pelas mãos de seus integrantes.

Baciaboiada ou encontro de bois-de-mamão

O garoto chega em casa correndo e pede para a mãe levá-lo ao baciaboiada. A menina solta a mochila pesada em cima da cadeira e mostra para a mãe um convite para ela e toda a sua família irem ao baciaboiada. O garoto pede para o pai não esquecer de trocar o dia da folga para ajudá-lo a segurar o cavalinho do boi-de-mamão. A menina pede à mãe que amarre bem firme seus cabelos para que não atrapalhe sua visão dentro da bernúncia. O garoto pega a roupa da última festa junina e a utiliza como roupa de cavaleiro. “Rouba” uma cortina de cetim da mãe e a faz de capa do cavaleiro. Sem combinar com ninguém, coloca uma máscara nos olhos e incorpora um cavaleiro justiceiro ou seria o Zorro? A menina pede ao pai que leve seu tambor, pois quando cansar de brincar na bernúncia vai tocar na bateria. Estamos no Baciaboiada e ele nem começou.

O Baciaboiada foi entre tantas construções do Arreda aquela que mais repercutiu na comunidade nos últimos tempos. Quem apostava que o bloco de boi-de-mamão seria a única produção do Arreda para além do próprio boi-de-mamão se alegrou com o que viu. Chamo Ronei para falar do desencadear do processo do Baciaboiada:

*O encontro do boi foi o seguinte. Um ano anterior quem organizou o carnaval foram dois adolescentes do Arreda, foi o Gilsinho e o Paulinho, foi eles que organizaram. Foi em 2001. Foram quatro dias de carnaval que eles saíram, foi tudo com eles. Eu só peguei meu tamborzinho, participei de algum ensaio, dei alguns toques para eles e nos dias de saída eu fui com eles, para ver o que rolava. E eles fizeram uma parada doida. Fizeram um samba-boi, mas as pessoas vinham me cobrar que tinha mudado a **concepção** do Arreda. Porque no dia da saída, apesar de eu não ter participado do processo eu saí com eles. E aí pensaram que eu continuava coordenando. Ficou bonito assim. Só que o samba acabava engolindo o boi porque é bem mais rápido. Na verdade eles aceleraram o boi. Eu achei legal. Aí a gente foi para a Barra. Lá estava o Istepor com aquela coisa gigante, com carro de som, um barco sobre o chassi de um caminhão. Uma coisa muito grande. E nós com um carro de som que era uma Brasília (risos), a gente estava com uma Brasília (mais risos). E quando passamos no trevo estava lá, uma coisa gigante dele, nem se compara, uma coisa com a outra e o pessoal do Arreda ficou assim meio jururu. Porque eles com aquela estrutura e nós ali. Aí eu fui convidado para dar aula de percussão para o pessoal, depois do carnaval e rolou. E só tinha eu e o Elói do Arreda.*

É muito importante situar cronologicamente este momento do Arreda. Ronei e Elói vinham desenvolvendo o trabalho à frente do Arreda. Vários participantes, neste momento, em 2002, tiveram que se ausentar: Elói foi cursar Artes Cênicas em Curitiba, Nido foi aprovado para o curso de Ciências Sociais na UFSC e eu mesmo tive problemas de saúde. Vários outros integrantes tiveram que buscar fontes de renda em outras atividades neste período, e o carnaval ficou, naquele ano, sem ensaio. Para um grupo que se acostumou a realizar suas proezas partindo de muitos encontros, a falta de ensaios foi um divisor de águas.

Nas aulas de percussão que Ronei ministrava à “rapaziada do Arreda”, alguns recebiam uma bolsa de estudos, mas poucos freqüentavam as aulas; sem meias palavras, acredito que não as freqüentavam por acreditarem já saber o que seria ensinado. Este pequeno grupo de percussionistas que freqüentava as aulas acabou formando o núcleo do que seria o primeiro Baciaboiada. Pessoas que com os ensinamentos de Ronei partilharam da experiência de tocar boi-de-mamão, apreender sobre o boi-de-mamão e ajudar o Arreda a ressuscitar no carnaval da Barra da Lagoa (com sua bateria de boi). Ronei continua a falar deste carnaval que o Arreda ajudou a ressuscitar

*O Elói foi fazer o vestibular de teatro lá de Curitiba e eu fiquei sozinho ministrando as aulas, mas eu estava com a idéia quando ele chegou de viagem, fomos caminhar, e começamos a trocar a idéia numa festa que a gente foi. Ali surgiu a idéia de botar em prática o encontro do boi. Quem teve a idéia eu não sei, de onde surgiu, quem teve a idéia, aí eu não sei, entendeu? Surgiu de **fazer** naquele momento. Aí falamos: “vamos fazer um encontro de boi para ver se rola mesmo”. Tudo bem que os bois que foram convidados foram os bois que eu conheço, foi da Costa da Lagoa, do Canto da Lagoa, da Katinha, Da Colônia Z11. Todos têm uma **relação de amizade** com a gente.*

Gostaria de me ater, ainda que de forma sucinta, à experiência de cada um desses grupos de boi-de-mamão presentes ao encontro, pensando como o baciaboiada intensificou um determinado processo em cada um deles.

Começo com o **Boi da Escola Desdobrada Costa da Lagoa**²⁴. A Escola municipal da Costa da Lagoa trabalha com ensino fundamental e todos os seus profissionais têm o boi-de-mamão como parte integrante de suas vidas.

Histórias sobre o boi-de-mamão na escola eram contadas pelos profissionais desta escola em suas casas após o trabalho para seus familiares que retornavam da

²⁴ A comunidade da Costa da Lagoa e seu boi-de-mamão trouxeram seis botes lotados de pessoas para prestigiar o seu boi-de-mamão.

pesca. Esses pescadores fazem parte de uma outra comunidade que não a escolar, mas acompanhavam religiosamente as apresentações do boi-de-mamão da Costa nas festas da comunidade, enquanto público. No encontro de Bois a história foi outra. Eles eram parte integrante do Boi, cantando, tocando, brincando nos bonecos, cuidando dos bonecos²⁵. A Rose durante o desfile disse que “esse encontro já valeu porque até ontem, na Costa, as pessoas diziam sempre ‘o Boi da Rose’, ‘o Boi da Escola’, e agora eles já dizem o ‘Boi da Costa’”. Rose segurava o estandarte do grupo no momento de sua fala.

Outro participante foi o **Boi da Escola João Garcez do Canto da Lagoa**, escola de ensino fundamental. O boi-de-mamão vem sendo brincado por essas crianças desde o ensino infantil. A diretora Marilde Jussara da Fonseca procura trazer o conteúdo da cultura popular do bairro para o universo escolar. Brinquei de boi-de-mamão com toda essa “rapaziada” desde a educação infantil e o gosto deles só fez aumentar.

Os pais demonstram há alguns anos a vontade de montar uma brincadeira de adultos. O desejo de voltar a brincar com seus filhos é o que os une à brincadeira. Os seus filhos ficam quatro anos estudando na escola. No dia do encontro de “Bois”, a Marilde estava tão feliz que as únicas palavras utilizadas por ela para falar do que estava acontecendo eram “legal, muito legal”.

Vejamos o processo vivido pelo boi-de-mamão **da Colônia Z11**, uma escola de educação infantil. A brincadeira do boi-de-mamão está por todo o colégio e principalmente nas crianças, na diretora Mari e na professora Roseneide. Roseneide, Mari, toda a criançada, pais e professores continuam a colocar o boi-de-mamão para brincar. Os pais das crianças organizavam o trânsito e ajudavam as crianças na troca de personagens; conversavam com outros pais sobre o que estava acontecendo naquele momento e sobre muitas outras coisas; lembravam da infância quando brincavam de boi-de-mamão e agora observavam os seus filhos fazendo aquilo que eles tanto gostavam de fazer; redescobriam o gosto de ajudar na brincadeira e na construção de uma prática na escola de seu filho. Ao final do encontro, Mari disse “que não deveria se esperar até o próximo carnaval e sim realizar um outro encontro no decorrer do ano”.

O **Boi do Espaço infantil**, um colégio que trabalha com crianças de zero a seis anos, também participou do encontro. Se, nas outras escolas citadas, as crianças eram de

²⁵ Durante o desfile do encontro muitas pessoas que assistiam se juntaram aos bois-de-mamão para brincar com eles ou para brincar neles. No segundo caso se formava em todos os grupos uma vigilância para com o “estranho” que queria brincar nos bonecos. Agora era nós e eles. Os moradores tinham, sem o consentimento de ninguém, assumido a responsabilidade pelo cuidado dos bonecos, das crianças, da brincadeira.

uma mesma comunidade, no Espaço Infantil as crianças chegavam de diferentes comunidades. A brincadeira do boi-de-mamão é apresentada nas festas da Escola e sua diretora, Kátia Agostinho, tem uma relação de ‘sangue’ com o boi-de-mamão. O cantador da brincadeira da Barra da Lagoa é nada mais, nada menos, que seu avô. Acrescenta-se a isto a participação das professoras do colégio que são atrizes e interpretam junto com as crianças durante a brincadeira.

Os pais foram convidados a brincar pelos seus filhos. Alguns se sentem um pouco envergonhados e acabam não ficando muito à vontade. As crianças com suas perguntas simples e profundas (“pai, mãe, vem brincar comigo?”), vão ‘obrigando’ os pais a cair na brincadeira ou a prometer que brincariam de outra coisa. A diretora Kátia, no dia do encontro, estava tocando tambor e num determinado momento se utilizou do microfone ligado a uma Kombi de som para mandar seu recado: “um outro encontro é possível”, dizia ela, numa referência ao *slogan* do Fórum Social Mundial realizado em Porto Alegre. A sua escola deu por encerrada suas atividades no encontro de Bois. A experiência fez uma pausa. No mesmo espaço onde funcionava a Escola, agora acontecem as oficinas de percussão que deram início a todo esse movimento. Um movimento cultural ao redor dos tambores e do boi-de-mamão começava a renascer.

Percebe-se aqui que cada grupo tem uma história, um processo muito próprio de ser e de viver sua “lida”. Os caminhos que cada um trilhou para se encontrarem no encontro de bois-de-mamão não foram os mesmos, mas um ambiente educativo permeou todos eles.

Esses grupos, mais do que ficar reclamando da falta de uma política cultural popular para a cidade de Florianópolis, para a Bacia da Lagoa e para a Barra da Lagoa, construíram a sua. Ronei descreveu o evento

Como uma festa de encontros, reencontros, confraternização. O sentido disso tudo é a união das comunidades da Bacia da Lagoa. A união de forças é que fez a história acontecer.

Gostaria, neste momento, de me ater a uma característica importante do encontro: a **quebra do espetáculo**, a diluição das fronteiras entre brincantes e público. Considero que a redução da distância entre público e brincante no encontro de bois-de-mamão da Bacia da Lagoa foi e é a maior contribuição para a memória de se fazer boi-de-mamão nesta cidade. O boi-de-mamão foi vivenciado neste evento enquanto espaço

de fazer de todos e não somente de uns poucos elegidos, escolhidos, iluminados. Cada um no seu tempo, no seu limite, na sua “*força de vontade*”, como nos diria seu Zé Benta, fez e refez um trajeto dos antigos bois-de-mamão nas ruas, agora reunidos²⁶ com um sentido da comunhão.

Os bois-de-mamão que se juntaram para celebrar o riso, a festa, a dança, enfim, a resistência de continuar fazendo boi-de-mamão, não delimitaram espaços e tempos de cada uma de suas apresentações; pelo contrário, suas apresentações viraram encontros; os pais e mães, que cuidavam de seus filhos e filhas durante o encontro de “Bois”, compunham o tripé de uma forma de educar, de cuidar e de rir, colocando o corpo inteiro no encontro de “Bois”.

Estes pais e mães, ao levarem seus filhos ao encontro, promoveram um processo muito maior que o simples ato de assistirem juntos a um boi-de-mamão; eles foram ‘sujeitos’ da brincadeira no boi-de-mamão. Diluiu-se o limite entre brincante e público. Quanto a isso, vejo as palavras de Guy Debord muito oportunas para analisar o encontro de bois-de-mamão, o ‘Baciaboiada’. Debord diz que

Toda a vida das sociedades nas quais reinam as condições modernas de produção se anuncia como uma imensa acumulação de espetáculos. Tudo o que era diretamente vivido se afastou numa representação (DEBORD, 1991, p. 9).

Ou ainda nas palavras de Augusto Boal para reforçar a proposta do ‘espectador’ se transformar em sujeito no boi-de-mamão. Boal diz que:

Espectador, que palavra feia! O espectador, ser passivo, é menos que um homem e é necessário re-humanizá-lo, restituir-lhe sua capacidade de ação em toda sua plenitude. Ele deve ser também o sujeito, um ator, em igualdade de condições com os atores, que devem por sua vez ser também espectadores. Todas estas experiências de teatro popular perseguem o mesmo objetivo: a

²⁶ Um dado importante diz respeito aos “encontros de bois” de antigamente. O cantador Zé Benta, Firmino, Pequeno e tantos outros vêm nos contar que os espaços para brincar o boi-de-mamão eram bem delimitados. Caso algum boi-de-mamão “invadisse” o espaço do outro, aconteciam brigas. E quando falamos de espaço, estamos falando de ruas dentro da comunidade. Na Barra da Lagoa, além do boi-de-mamão, figuravam na lista dos prováveis motivos para conflitos o futebol e os bailes de final de semana, conflitos que geravam divisões na comunidade. Esta divisão se ampliava para toda a Bacia da Lagoa.

libertação do espectador, sobre quem o teatro se habituou a impor visões acabadas do mundo.(...) (BOAL, 1983, p. 180).

O Arreda, com o Baciaboiada, trouxe um conjunto de bois-de-mamão para a rua. Esta forma de continuar a colocar os boi-de-mamão para brincarem nas ruas da Barra da Lagoa, na qual o público se relaciona com os bonecos, faz eco às idéias de Boal sobre a diluição da hierarquia entre sujeito e ator. Em eventos com a postura que se viu no Baciaboiada, forma-se um público de boi-de-mamão que é também brincante. O evento foi também uma contribuição no sentido de questionar os concursos de bois-de-mamão, que tentam homogeneizar as brincadeiras.

Para além da desconstrução de brincante e público, para além do questionar os concursos realizando encontros, os grupos que protagonizaram o Baciaboiada forneceram-nos algumas pistas das quais podemos tirar proveito. Primeiro, a importância de levantar a bandeira da **participação**, como fizeram as escolas, professoras e professores que levantaram a bandeira do encontro.

Segundo, a postura dos grupos de boi-de-mamão, dos professores e professoras, que se colocaram numa relação horizontal com o público, subvertendo a idéia de **espetáculo**.

Terceiro, a iniciativa do Arreda Boi, que, ao convidar os bois-de-mamão das comunidades, propôs o **diálogo** de construção de uma **prática** essencialmente **coletiva**.

Por último, mas de forma nenhuma menos importante, a “pista” que Mário de Andrade nos legou ao falar da cultura popular como **construtora de conhecimento**.

Como venho mostrando no texto, o Arreda trouxe os tambores e a força dos tambores para o boi-de-mamão, trouxe também o boi-de-mamão de volta para o carnaval e juntou muitos grupos de bois-de-mamão para brincarem no carnaval da Barra da Lagoa. Agora se coloca o desafio de pensar quais seriam os próximos passos de nossa empreitada. Sobre este processo de fazer e de continuar fazendo a partir daquilo que já foi feito Ronei diz que

*Tem que ser um trabalho de formiguinha, tartaruga, convida um, e, se em dez anos, vamos supor, vim cada boi, no último ano vai ter quinze bois na rua da Barra, aí, nossa, aí não tem, aí é um valor. Na verdade o encontro de bois está colocando um outro valor, um **valor de se encontrar**, de se encontrar e **fazer junto**, essa que é a história. E a criançada da Barra vê a diferença de outros “Bois”. De repente tem*

criança de outra comunidade: “Que legal essa musica deles ó, que massa a batucada deles.” De repente a criançada daqui vai ver o urso de um outro grupo: “o que é isso? Um urso óh, que legal Tem que ter urso no nosso boi também, eu gostei do urso!!!” Aí começa a ter essa comunicação. Esse diálogo entre os “Bois”. Eles se reconhecendo e também vai depender da energia que vai rolar, do contato que vai ter entre cada um. Mas não é só de fazer o encontro e pronto. Tem que avançar, ter algo mais. **Tem que colocar uma discussão em torno do ato de fazer o boi-de-mamão aqui na ilha, sabe.** Saber a situação do boi-de-mamão, como é que está. Qual é a função do estado? Da iniciativa privada? Qual é a função deles para o boi-de-mamão? Começar a pensar que não é só fazer um grupinho aqui, bota o boi na avenida, tudo e pensa no palco. Os “Bois” dançam na comunidade? Só dançam nos congressos, nos seminários? Que relação é essa que vai ter, eu acho que isso aí é um debate, entendeu. Fazer o encontro de “Bois”, propiciar isso, colocar em discussão esses temas e outros. Tem que mostrar as dificuldades que um boi tem, de manter um trabalho desse na comunidade, é difícil. Chegar para as comunidades e discutir o seguinte: “olha, trabalhar com o boi-de-mamão é gratificante, é prazeroso, é alegre. Também é difícil e é complicado. **A gente brinca, mas é sério, na brincadeira a gente fala as coisas sérias.**”

Ronei lançou a tarefa. Cinco bois-de-mamão apareceram para a primeira “empreitada”. Faltam convidar e ressuscitar os tantos outros grupos de boi-de-mamão para trabalhar nesta mesma direção.

Capítulo V

A formação de educadores e a brincadeira do boi-de-mamão

Se “*eu chamo pra ele vir*”
você responde
“*eu brinco meu boi oiá*”

O Diálogo e o Boi-de-Mamão

Quando escrevi sobre os cantadores de boi-de-mamão no meu trabalho de Mestrado, as falas destes sempre remetiam a uma perda do que o boi-de-mamão tinha sido, ao mesmo tempo em que falavam no que o boi-de-mamão se transformou. Muitas dores e muitas alegrias transitavam nas vozes desses homens: as mortes dos amigos que brincavam de boi-de-mamão e os novos componentes que surgiam para brincar; os bonecos que surgiam e as cantigas que teriam que ou serem criadas ou buscadas em outros “Bois”; a perda da voz e o desejo de ter uma segunda voz ao seu lado; os bonecos maltrapilhos e uma brincadeira que agradava o público; a vontade de voltar a cantar e a inexistência de um grupo onde pudesse usar sua voz.

Nas idas e vindas nas casas desses homens cantadores e brincantes, as suas falas foram seus cantos. Talvez aqui pudéssemos falar de cantos em dois sentidos: o canto que sai do coração, entoando uma emoção de poder cantar seu “Boi”, e o canto ligado ao espaço, o cantador no seu canto.

Neste canto que ecoa pelos ares e chega a “ouvidos atentos”, numa alusão a Ecléia Bosi, o cantador pede o direito de falar (BOSI, 1987, p. 21) . Fala para uma platéia atenta, para o público e para aqueles que brincam. Na fala, seu canto é seu principal instrumento. É bem verdade que a maioria dos cantadores sempre tem um instrumento musical a tiracolo, mas sua voz é seu guia. É esta voz que vem dialogar. Esta voz mergulha, adentra “cantos” e recantos e na maior parte das vezes gera encantos. A voz de quem pede o silêncio e a voz que se manifesta também no silêncio. O silêncio da pausa.

Essas pausas de grupos que param de brincar e essas pausas de cantigas que abrem espaço para a brincadeira sem cantiga. A pausa muitas vezes é o silêncio da escuta, é o desejo de perceber o que o outro tem a falar. A pausa acontece.

A pausa surge quando se estabelece o desejo de escutar. Lembrança de um tempo onde cantador e cantoria eram o simples pontuar de verso e coral, chamada e resposta.

A pausa do cantador era nada mais do que a espera pela resposta de seus companheiros de cantiga. Se “eu chamo pra ele vir” vocês respondem “eu brinco meu boi oiá”, vai dizer Seu Firmino. A cantoria é a voz na brincadeira do boi-de-mamão.

Uma cantoria que permanece viva nas mãos de um “guardião da tradição” (BURKE, 1989), levada pela mais pura vontade de cantar. O cantar é realizado porque cantar é seu jeito de “estar no mundo” (FREIRE, 1987) e de fazer o mundo um pouco mais bonito.

Cantoria que, por muito tempo, na ausência de um cantador, foi tocada por uma estratégia de utilizar tecnologias tais como discos de vinil, fitas K7, CDs. Máquina que mesmo sendo utilizada como ponto de partida, na brincadeira do boi-de-mamão, deveria ter seus dias contados.

“Eu não sei cantar” diriam os educadores que se lançam a brincar de boi-de-mamão. Os cantadores de bois-de-mamão, fazendo valer sua voz, vão dizer que também não sabiam. A consciência de saber que não sabem, para os cantadores, é o marco a partir do qual começam a buscar o saber. Uma busca, para os educadores que a fazem, que desemboca na transformação de sua própria prática de educador: partir da tomada de consciência de que não sabem para a busca pelo saber.

Ser educador de boi-de-mamão, reconheço, não é das tarefas mais fáceis. Muito pelo contrário. Talvez seja, no interior da brincadeira do boi-de-mamão, uma das tarefas mais difíceis. Ser educador de boi-de-mamão requer tempo de procura e de busca, requer erros e acertos, suor escorrendo pelo rosto e pelo corpo todo a cada nova apresentação. Requer aceitar as críticas e fazer delas alicerce para seu trabalho, como também requer uma autocrítica, pois sem ela a reflexão inexistente. É saber que educar no boi-de-mamão é o coroamento de sua trajetória e dos sujeitos envolvidos; é perceber que nesta trajetória muitos espaços foram sendo construídos e conquistados, muitos desapareceram e muitos outros estão por vir.

Ser educador no boi-de-mamão está para além do cantar. Educador é aquele que ao empunhar, ou não, um instrumento musical sabe degustar todas as fases do processo. Sabe também que a felicidade estará sempre em caráter provisório, em todas as partes de sua existência, não sendo diferente no mundo da educação popular.

Sabe que, ao experimentar o gosto de cantar, escutar a cantiga, ou ainda, assistir a apresentação, passos estão sendo dados no sentido de ir se transformando no estar presente na vida do grupo. Sabe que enquanto educador vai se formando no “se - fazer”

(FREIRE, 1987) como também vai formando no deixar de fazer; e, nesta sua ausência, outros mergulham nos fazeres de boi-de-mamão. Um espaço deixado aberto e ao qual ele deverá conduzir alguém para ocupá-lo.

Educador é daqueles que conquistam no riso. Não no riso fácil, mas no riso difícil de rir de si mesmo, de suas fragilidades. Um riso que vem carregado de reflexão, “um riso que traz nas alegrias das gargalhadas de uma ‘brincadeira séria’, desprezando as zombarias alheias e fazendo do prazer do gozo uma fonte de pensamento crítico” (LARROSA, 2003, p. 170). Este é o riso que o educador vem trazer para a roda no momento da chegada de seu boi-de-mamão.

Um boi-de-mamão carregado de significados construídos através do processo de trabalho. Significados que, para além do processo de construção do boi-de-mamão, surgem ali mesmo, no meio da apresentação, e que são ‘pescados no ar’, como nos diria Zé Benta em sua analogia as antenas parabólicas.

Os educadores do Arreda Boi que se embrenharam nesta empreitada de brincar de boi-de-mamão, e de fazer sua prática com um riso fácil no interior de uma brincadeira séria, construíram sua trajetória no universo do diálogo. A “antena parabólica” de Zé Benta foi um primeiro sinal da comunicação com o universo de boi-de-mamão. Um contato generoso e que gerou tantos diálogos.

É este o tema deste capítulo: o diálogo. Um tema que foi se mostrando a mim cada vez mais enraizado e enraizador no universo da brincadeira do boi-de-mamão. Se o cantador dialogava com seus brincantes, o boi-de-mamão na sua ressurreição, em diferentes espaços, tem no diálogo seu mais forte aliado.

Destaco aqui o quanto os educadores devem estar atentos para a complexidade desta brincadeira, aparentemente muito simples, chamada boi-de-mamão. Ao observar os ventos de uma educação popular que sopra ao mundo, Brandão diz que

(...)Fora alguns poucos especialistas de artes e ofícios, como os da religião primitiva, em algumas tribos, com pequenas diferenças todos sabiam tudo e entre si se ensinavam-e-aprendiam, seja na rotina do trabalho, seja durante raros ritos onde, solenes e sagrados os homens falavam aos deuses para, na verdade, ensinarem a si próprios quem eram eles, e por quê. Esta foi a primeira *educação popular* (BRANDÃO, 1986, p. 20).

Esta educação popular aparece como uma possibilidade de construir um diálogo com a prática das construções de boi-de-mamão pautadas no ensinar-e-aprender. Um diálogo de muitas vozes, de muitos silêncios, de muitos cantos e encantos, como também de muitos recantos para podermos ‘guardar’ nossos bois-de-mamão.

Quebra do Silêncio

Todas as vezes que me deparo com uma brincadeira de boi-de-mamão logo me vem a cabeça a idéia de um fazer coletivo implícito àquele momento. Aquelas brincantes que correm de um lado para o outro, brincam, fazem a platéia sorrir, nos demonstram, à sua maneira, uma forma de partilhar uma existência. A brincadeira do boi-de-mamão, naquele momento de apresentação, transfere para o todo reunido ali o desejo de ser coletivo, o desejo de também poder brincar, fazer parte. Os olhares se entrecruzam e a brincadeira segue adiante.

O fazer coletivo expande-se, adentra vários mundos, não nos permitindo observar de dentro, pois ele vai se transfigurando em cada casa, cada recanto onde o boi-de-mamão aparece. São crianças que, ao ver o boi-de-mamão, pedem ao seu pai um cavalinho de pau; são pais que, com uma caixa de papelão, fazem um boneco boizinho para o filho; são festas da comunidade em que a brincadeira do boi-de-mamão é tema das pautas na sua organização. O boi-de-mamão adentra os espaços e pede passagem.

O diálogo na brincadeira do boi-de-mamão é o diálogo registrado **em todas as suas etapas da construção** desta brincadeira: construção e manipulação dos bonecos, construção dos instrumentos, ensaio da cantoria. Enfim, um “corpo pensante” chamado boi-de-mamão, que com cada uma de suas partes vai compondo o seu todo. Ele se completa quando seu diálogo interno vai à rua, brincar e dialogar com quem não viveu este processo de construção: o público.

O diálogo está presente em **todas as etapas de construção** de bois-de-mamão que não querem nada mais do que edificar experiências participativas, socializantes. Aquelas que provocam naqueles que constroem o trabalho um sentimento de pertencimento: eu participei, eu partilhei, eu sugeri, eu ajudei. Experiências que nos mostram o caráter singelo e, ao mesmo tempo, transformador de uma breve frase proferida.

É este diálogo que abre espaço de criação e de apropriação, de experimento, de recusa e de aceitação, de defesa de direitos e reconhecimento dos deveres, de palavras e de silêncios. Diálogo que se faz no ir e vir. Na resignação e na aceitação, na possibilidade da busca e na “dita” impossibilidade de mudar o que já está dado como certo e acabado. Diálogos que avançam no sentido de “denúncia do mundo” (FREIRE, 1987), e nesta denúncia, visualizar algo novo através do sonho. Sonho coletivizado através do diálogo.

Diálogo que se pauta na reflexão teórica que faz Paulo Freire para entender as tensões de força existentes no interior das relações; reflexão que pode nos ajudar a entender a questão do diálogo no interior da brincadeira do boi-de-mamão.

Zé Benta acredita que ao cantar boi-de-mamão canta a vida da comunidade. Ele é ao mesmo tempo cantador de boi-de-mamão, folião do Divino Espírito Santo, cantador de terno de reis, cantador e tocador de violão e cavaquinho na igreja da comunidade, e ainda, líder comunitário. Não titubeava. Era na palavra que ele se fazia. A palavra como guia.

O Arreda Boi bebeu essa poção, esse caldo. Fez do diálogo com Zé Benta um marco na sua vida. Fez da existência de uma autoridade, Zé Benta, a demarcação do seu fazer. Se Zé Benta falava, os ouvidos tinham que se por de pé, tipo bicho boi que, ao escutar o berrante, move-se na direção do som.

Paradoxalmente, apesar da beleza de suas palavras, Zé Benta era uma voz silenciosa. Seu canto de boi-de-mamão por mais de vinte anos deixou de ser ouvido na comunidade. A inexistência de um boi-de-mamão da Barra da Lagoa fez sua voz se calar. Quem podia usufruir de seus ensinamentos e suas cantorias eram seus familiares. Não é à toa que seus filhos e netos se embrenharam pelo mundo da arte ou tem apreço por ela.

Essa voz silenciosa veio morar no Arreda Boi e tornou-se uma referência na vida do grupo. É um registro de uma voz que volta com força para brindar a brincadeira de todos. Como nos diria Paulo Freire,

Esta é a razão porque não é possível o diálogo entre os que querem a *pronúncia* do mundo e os que não a querem; entre os que negam aos demais o direito de dizer a palavra e os que se acham negados deste direito. É preciso primeiro que, os que assim se encontram negados no direito primordial de dizer a palavra, reconquistem este direito, proibindo que este assalto desumanizante continue (FREIRE, 1987, p. 79).

Este “silêncio” que o Arreda Boi quebrou, trazendo a voz de Zé Benta de volta aos microfones da brincadeira do boi-de-mamão, foi mais do que uma voz que voltava a ecoar. Foi um registro para a vida deste grupo. O Arreda Boi reconheceu nele a sabedoria de fazer boi-de-mamão.

Um diálogo que também anuncia os espaços de criação e re-criação da brincadeira que retoma a vida nas mãos de muitos: velhos, crianças, jovens. Diálogo este que no interior da brincadeira do boi-de-mamão erguida por muitos precisa destes muitos para crescer. O cantador é um deles, referencia obrigatória, com sua voz delineando os papéis, as entradas e saídas dos personagens, as pausas. Típica construção de sujeitos, que brotam desses silêncios quebrados; quebrados no sentido de esfarelar aquele vácuo da inexistência de uma brincadeira de boi-de-mamão e da conseqüente inexistência de seus brincantes.

Junto ao cantador, ouvidos atentos e cabeças “saltitantes”, meio boneco boi misturado à boneca cabra que aos pulos vão formando desenhos coreográficos no meio da roda de apresentação. Quem faz boi-de-mamão descobre com o cantador o desejo de continuar aprendendo, de poder criar novos personagens, de construir novos significados para ‘morar’ com os já existentes.

Neste diálogo entre o que foi e o que queremos que seja, surge algo novo, nem tão desconhecido para o cantador, mas muito desafiador para quem faz sua primeira investida. Para o cantador o desafio é a paciência, a calma em saber que o boi-de-mamão é feito desta forma, deste jeito, sempre inacabado, recomeçando sempre do último ponto. O boi-de-mamão propõe vírgulas, não pontos. Na sua ressurreição, o boi-de-mamão encontra um monte de crianças, jovens e um idoso que segue firme no desejo de deixar a brincadeira de pé. Como bem frisou Freire ao destrinchar este campo

Por isto, o diálogo é uma exigência existencial. E, se ele é o encontro em que se solidarizam o refletir e o agir de seus sujeitos endereçados ao mundo a ser transformado e humanizado, não pode reduzir-se a um ato de depositar idéias de um sujeito no outro, nem tampouco tornar-se simples troca de idéias a serem consumidas pelos permutantes (FREIRE, 1987, p. 79).

O “colocar idéias nas cabeças dos outros” surge como uma crítica à idéia de uma educação bancária, onde aquele que vai proferindo “suas” verdades encontra os que escutam, recebendo os dizeres para “encher” sua cabeça de informações. Na brincadeira

do boi-de-mamão, acontece o que poderíamos chamar de *encontros de fazedores*, nos quais o cantador, sozinho, não pode fazer muito do que deseja. Seus dizeres ajudam, encaminham, propõem ao mesmo tempo em que motiva o debate para “onde esse Boi quer ir”.²⁷ Como nos disse o cantador Pequeno, de Ratonés “para fazer boi-de-mamão, precisa pelo menos oito pessoas que se combinem” (GONÇALVES, 2000).

“Essas oito pessoas que se combinem” vão perfazendo um processo de trabalho que tem como foco o aprender e o ensinar boi-de-mamão. Pois, na difícil arte de se construir brincante de boi-de-mamão, está se transforma numa tarefa mais leve, mais coletiva, mais brincante ao lado de outros.

Brincar de boi-de-mamão é completamente antagônico a “estar sozinho no mundo” (FREIRE, 1987). Alegrias, conflitos, dúvidas, rupturas, erros, acertos, enfim, tudo aquilo que ao ser colocado para o grupo nem sempre será gestado pelo grupo. Este **movimento** nos move, nos faz estar criando, criticando, debatendo, construindo relações, se percebendo ‘sujeito’. Este movimento só é movimento porque um boneco boi e todos os seus “amigos”, seja a cabra, cavalinho, bernúncia, entre outros, saíram das sombras.

Freire coloca a palavra no centro da discussão; interessa-me especialmente o que ele diz sobre a transformação do mundo, ao mundo vivido

A confiança vai fazendo os sujeitos dialógicos cada vez mais companheiros na pronúncia do mundo. Se falha esta confiança, é que falharam as condições discutidas anteriormente. Um falso amor, uma falsa humildade, uma debilitada fé nos homens não pode gerar confiança. A confiança implica o testemunho que um sujeito dá aos outros de suas reais e concretas intenções. Não pode existir, se a palavra, descaracterizada, não coincide com os atos. Dizer uma coisa e fazer outra, não levando a palavra a sério, não pode ser estímulo à confiança (FREIRE, 1987, p. 82).

²⁷ Um debate maravilhoso aconteceu entre o cantador Zé Benta e o fato dos tambores abrilhantarem o som do Arreda. O cantador dizia que os tambores “eram muito brabos”, ou seja, tocavam muito alto. Dizia que as pessoas não escutavam o que ele cantava porque os tambores cobriam seu som. Com o aprendizado por parte das crianças e adolescentes do uso do tambor de forma a não tocar tão alto, o cantador pôde aceitar os tambores na cantoria do boi-de-mamão. Ronei tem uma análise bem pertinente sobre este conflito entre cantador e tambores: “*Eu estava pensando um dia sozinho, aqui em casa. Estava pensando no Seu Zé, pensando sobre a resistência do Sr. Zé, com os tambores, mas não tem como negar, porque o Arreda cresceu no carnaval, a força do Arreda veio também do carnaval e o carnaval é bateria, o carnaval é percussão e o carnaval sem bateria não dá. E os tambores vieram pra ficar, não adianta. Já faz parte da história da Barra. Mas o que é legal, que mesmo o Seu Zé não aceitando muito a história dos tambores, ele incentiva, ele participa da história, isso que é legal, é um exemplo. E os outros Bois que estão vindo, ainda engatinhando, mas vindo, estão vindo nessa mesma história dos tambores e o Seu Zé Benta tá sempre ajudando. Um exemplo.*”

Esta existência, “porque Humana”, como bem frisou Freire, é um bom ponto de partida para analisarmos a brincadeira do boi-de-mamão à luz de suas investidas na vida daqueles que o “seguram”. Um boi-de-mamão não representa um corpo inerte, esfacelado, maltrapilho, num canto de uma sala ou num canto de um barraco abandonado, mas representa sim a possibilidade sempre presente de voltar a brincar e a fazer história.

Ao modificar o mundo, ao *pronunciá-lo*, modificamos a nós próprios e desafiamos os que estão à nossa volta a participar em uma construção coletiva – um boi-de-mamão, por exemplo –, e vamos também nos fazendo cada vez mais, ou, como diria Freire, a “ser mais”

A existência, porque humana, não pode ser muda, silenciosa, nem tampouco pode nutrir-se de falsas palavras, mas de palavras verdadeiras, com que os homens transformam o mundo. Existir, humanamente, é *pronunciar* o mundo, é modificá-lo. O mundo *pronunciado*, por sua vez, se volta problematizado aos sujeitos *pronunciantes*, a exigir deles novo pronunciar (FREIRE, 1987, p. 78).

O boi-de-mamão, nesta ressurreição, faz “voltar a vida” cultural da comunidade a voz do cantador Zé Benta e provocar vozes de regozijo de quem o escuta. Confesso que reconheço na voz de Zé Benta uma das vozes mais carregadas de sentimento, de força, de paixão pelo que faz. Seu silêncio quebrado, ao cantar a música da brincadeira do boi-de-mamão, vai quebrando outros silêncios.

Este *pronunciar o mundo* de que nos fala Freire aponta para o desafio de viver criticamente nossa existência. Pensar o vivido, o presente. É depositar no outro suas esperanças de um fazer coletivo e analisar profundamente a experiência de partilhar uma história, de fazer junto. ‘Modificar o mundo’ não é ação que somente uma pessoa pode vir a fazer. É um primeiro passo querer mudar o mundo. Quebrar o silêncio do cantador é um outro passo. É se abrir para o mundo.

O mundo da brincadeira de boi-de-mamão é pautado pela troca constante entre os integrantes do grupo, como também pela necessidade sempre presente do respaldo de quem o assiste. O silêncio, uma vez quebrado, passa a desempenhar o papel de pausa ao invés de morte permanente da brincadeira. O silêncio que vem e volta nas brincadeiras de boi-de-mamão.

Quebrar o silêncio da brincadeira de boi-de-mamão é uma tarefa contínua. Um silêncio da voz do cantador e um silêncio da voz de quem responde em coro sua chamada; um silêncio do público ao qual não é dado o direito de cantar as cantigas, como também bater palmas ao final da apresentação; um silêncio das diferentes relações que poderiam advir da brincadeira de boi-de-mamão e o silêncio resultante do próprio silêncio: uma página em branco. Silêncio aqui visto como “desprezo ao mundo”, como nos disse Freire

Não nos referimos, obviamente, ao silêncio das mediações profundas em que os homens, numa forma só aparente de sair do mundo, dele “afastando-se” para “admirá-lo” em sua globalidade, com ele, por isso, continuam. Daí que estas formas de reconhecimento só sejam verdadeiras quando os homens nela se encontrem “molhados” de realidade e não quando, significando um desprezo ao mundo, sejam maneiras de fugir dele, numa espécie de “esquizofrenia histórica” (FREIRE, 1987, p. 78).

O silêncio quebrado diz respeito à volta de uma fala representante da volta de todo um mecanismo de movimento para a comunidade da Barra da Lagoa. Voltar a ter boi-de-mamão na comunidade representa voltar a ter uma brincadeira que há muito na saudade impera. O Arreda Boi foi atrás desse sentimento de saudade, desse “*ai como era bom*” proferido pelas pessoas idosas, ao lançar seus olhos para o alto e lembrar das brincadeiras de boi-de-mamão. Um silêncio que começava a ser quebrado nesses momentos de lembrança.

O falar daqueles que viram e brincaram de boi-de-mamão fez nascer o desejo de colocar na rua a brincadeira, tirar-lhe do tempo passado e trazê-la para o presente. O “*ai como era bom*” ainda permanece, mas agora convive com o “*ai, como tá ficando bom*”.

Costurando um pouco este “boi roto” que vai tomando forma nas falas da vida é que o Arreda foi começando a brincar, foi quebrando este silêncio. Foi possibilitando ao cantador Zé Benta um espaço para sua voz e foi fazendo a voz do cantador uma baliza para seu trabalho como um todo: *seu dono da casa, vou pedir licença, pra meu boi brincar na sua presença*. A licença foi dada, oferecida. Depois desses dez anos de trabalho ininterrupto, o cantador permanece de pé e o Arreda continua a cantar a vida e a morte enquanto vida no boi-de-mamão.

O Boi que vem de dentro

Na trajetória que podemos chamar de trilha, caminho, vamos nos deparar com algumas tarefas que foram sendo impostas ao Arreda Boi e, conseqüentemente, àqueles que o seguravam.

As vozes do cantador e daqueles que um dia brincaram de boi-de-mamão estabelecem um marco por onde começar a construção da brincadeira. Vozes que nos movem no sentido de poder imaginar, visualizar o que se escuta. Fechamos os olhos por alguns momentos e nos reportamos para aquele mundo com todas as suas belezas contadas e todas as dificuldades vividas. Dificuldades como a simples possibilidade de contar sua história, a história do boi-de-mamão.

Um boi-de-mamão que vive presente dentro de nós, ainda que a sua concretude, representada nos seus bonecos, nos seus instrumentos e na constituição de um grupo, ainda seja um sonho. A brincadeira do boi-de-mamão, no momento da escuta, veio morar no coração, movendo um desejo que foi sendo partilhado pelos integrantes do Arreda Boi. Uma voz que veio de fora e se alojou dentro de cada um daqueles que puderam escutar, refletir e agir.

Esse “Boi que vem de dentro” é a partilha do mesmo sentimento que o cantador traz para o meio da roda. Ele, só ele, sabe o que é guardar uma cantoria por tantos anos junto a si. Primeiro ensinamento que o cantador traz para o centro da roda: fazer boi-de-mamão implica gostar de boi-de-mamão e gostar muito. Como nos diria Freire (1987), as experiências educacionais que se fundam na relação amorosa ao mundo e aos homens possuem a capacidade de transformar os sujeitos envolvidos. Recordo-me da fala do cantador Zé Benta: “*ninguém planta laranja pra colher abacaxi, quem planta amor, colhe amor* (GONÇALVES, 2000).” Freire corrobora as palavras de Zé Benta dizendo que

Ao fundar-se no amor, na humildade, na fé nos homens, o diálogo se faz numa relação horizontal, em que a *confiança* de um pólo no outro é conseqüência óbvia. Seria uma contradição se, amoroso, humilde e cheio de fé, o diálogo não provocasse este clima de confiança entre os sujeitos.(...) (FREIRE, 1987, p. 81).

Esse “Boi” que vem de dentro já se alojou num canto ou, como falei anteriormente, num recanto. Ele ocupou seu espaço e precisa de um segundo momento, qual seja, a sua construção. A possibilidade de um grupo de pessoas, ainda que pequeno, vir a gostar da brincadeira do boi-de-mamão já não é mais projeto, é realidade. O boi-de-mamão chegou com seus bonecos, cantorias, danças, estripulias, risadas, mortes e ressurreições, ou como diria-cantaria Nelson Amorim: *chegou, chegou, chegou o nosso Boi*²⁸.

“*Chegou o nosso Boi*” e chegou num universo de palmas, gritos, risadas, corridas, medos, brincadeiras. Chegou no universo da **participação**. O boi-de-mamão que adentrou a roda é um boi-de-mamão construído ao sabor das mãos que mexeram na cola feita de trigo, na água e no fogo; das mãos que colaram papel sobre a armação dos bonecos do boi-de-mamão.

Aquele boi-de-mamão que por um momento foi registro de uma voz que silenciou outras vozes para poder ouvir a história contada pelo cantador, agora está marcado no coração. Um desejo, ainda que pequeno, ainda que tímido, ainda que difuso, no querer e no não saber o que querer, veio morar no coração não de uma, mas de muitas pessoas. O desejo de **participar** de um boi-de-mamão aparece no rol de tantos desejos com os quais aprendemos a sonhar. Desejar.

Esta participação que “vem de dentro”, que traz nela embutida o desejo de partilhar conhecimentos, de anunciar a entrada da brincadeira, de sua volta à vida, sai de uma escuta e chama o cantador para a partilha. “*Chegou o nosso Boi*”, porque ele é nosso e é feito por nós. O canto do cantador foi nosso primeiro passo e muitos outros passos precisam ser dados para que ele continue a caminhar. Passos que devem ser dados em conjunto, coletivamente. boi-de-mamão não combina com trabalhos solitários e sim com trabalhos coletivos.

Interessante é que este poder da participação demanda que sejamos integrantes de um barco no qual cada um possa segurar o leme, içar a vela, fazer a manutenção no barco. A idéia de participar não esta colada à possibilidade de vir a assumir as idéias dos outros que compõem este grupo. Pelo contrário. Participar é sugerir, questionar, negar, aceitar, silenciar, ajudar e sobretudo compor uma idéia central, balizadora para este

²⁸ Cantoria do boi-de-mamão da Fazenda de Dentro, município de Biguaçu, Santa Catarina, cantada por seu Nelson Amorim.

grupo. Para onde vamos, o que queremos, como faremos, por que estamos aqui reunidos?

Perguntas que acompanharam o mergulho do Arreda Boi no universo do boi-de-mamão. Para o Arreda Boi, o caminho é a chegada, o fato de ir à frente, meio sem saber o que fazer, era e ainda é o que o move à frente, adiante.

O boi-de-mamão do Arreda Boi se fantasia, utiliza máscaras e vem falar através delas de temas que dialogam com o fazer coletivo. Para o Arreda, fazer boi-de-mamão é construir participação. O Arreda, no seu trabalho com o boi-de-mamão, convida à participação para falar sobre boi-de-mamão. Chama público, chama brincantes, chama cantadores, chama o boi-de-mamão ‘que vem de dentro’ de cada um. Estes chamados acabam por fortalecer laços, entrelaçando pessoas em prol de um bem comum.

Para todos esses que se envolvem com a brincadeira do boi-de-mamão, no sentido de participar de sua feitura, como brincantes, cantoria ou público, vale lembrar a colaboração que Maristela Fantin nos traz

O processo de participação popular é um processo de construção, de disputa e reconstrução da capacidade, do saber, da dignidade e da cidadania dos grupos marginalizados. A experiência de participação é entendida como aproximação com outros valores, culturas, conhecimentos e práticas. Resulta em trocas que potencializam a apropriação de novas práticas, com maior coerência entre o projeto da cidadania e o seu fazer cotidiano (FANTIN, 1997, p. 28).

Um fazer cotidiano que vem com o boi-de-mamão no universo de trocas entre aqueles que o fazem. Trocas de idéias, de danças, de cantorias. Trocas e criações, pois a brincadeira do boi-de-mamão no Arreda Boi, aos poucos, foi “pincelando” novas cores na vida daqueles que o fizeram e na história do boi-de-mamão.

Participar, no Arreda Boi, surgiu de um sentimento de falta. Uma falta sentida por uma história ouvida. A falta de não ter uma brincadeira e ao mesmo tempo perceber que possuía todos os elementos para construí-la: seres humanos com um boi-de-mamão já plantado dentro; um gostar de fazer estripulias; estar **junto com** outros.

Este *boi que vem de dentro* me traz memórias de um tempo, também meu, ainda criança, de querer brincar de boi-de-mamão, de querer fazer parte de um grupo e não o ter.

Este *boi que vem de dentro* nada mais é do que um plantar dentro das pessoas uma semente em estado de dormência. A quebra da dormência acontece nesses estados de procura, típicos de quem quer “ser mais”, ou quem descobriu o querer “ser mais” de Freire (1987). Este *boi que vem de dentro* pede e não exige, para que ele continue a se exteriorizar. Precisa de estímulos, próprios de quem trabalha em grupo, de quem aprendeu a ser **coletivo**.

Este *boi que vem de dentro* veio morar no Arreda.

Boi-de-mamão na rima com grupo

Partindo da idéia de um boi-de-mamão que *mexe com as pessoas* e as incentiva a montar seu boi-de-mamão, vamos nos embrenhando por outras paragens. Uma *rima* que vai costurando uma espécie de “pasquim das caranhas”²⁹, onde o que fala deve ser respondido pelo desafiante e, caso o desafiante não responda, o “pasquim” perde o encanto. Uma rima de grupo, dessas de cantorias afinadas, dessas de cantorias desafinadas, dessas de cantorias cantadas ao vivo, mas fundamentalmente dessas onde a cantoria existe.

Uma rima que vem falar para quem puder ouvir da **idéia de se construir ‘sujeito’ ao se construir grupo**. E alerta para o fato de que estou falando de uma experiência de um grupo de boi-de-mamão que fez do seu trabalho uma rima com a educação. Lembrem? **Boi-de-mamão rima com educação?**

Este boi-de-mamão que movimentou as “escutas atentas” (Bosi, 1987), que se viu cambaleante e maltrapilho pelas ruas, agora se depara com pessoas alimentando-se deste fazer. Um alimento para a vida cotidiana de cada uma das pessoas envolvidas pela

²⁹ Pasquim é uma espécie de cantoria de trabalho entoada pelos pescadores artesanais indo ao mar. Nos Pasquins com os quais tive contato, não indo para o mar, pois não é mais prática cantar nos botes de pesca artesanal, mas nas falas, um deles me chamou a atenção. Trata-se de um Pasquim cantado enquanto crítica a uma pescaria que retirou do mar oitenta toneladas de tainha, peixe muito presente no inverno na Ilha de Santa Catarina, e depois tiveram que enterrar o peixe pois a população era muito pequena para tanto peixe. Isso na década de sessenta. Diz o Pasquim o seguinte: *o pescador da prainha/teve uma sorte mesquinha/no meio de tanto peixe/só pescaram as tainhas/ depois do peixe pescado/se mexia e doía/de ver tanto peixe pescado/ de enterrar pra não feder/ deviam deixar o peixe/ir embora e voltar/ no ano seguinte/outros peixes visitar/ agora ninguém sabe/ o que vai acontecer/se os peixes que enterro hoje / vão faltar pra eu comer.*

brincadeira. Pessoas que aprenderam um fazer coletivo; aprenderam a se fazer ‘sujeitos’ no diálogo com o companheiro de empreitada.

Aprenderam uma ‘rima’ de dizer: eu vou; eu posso; eu estou; eu ajudo; eu estive. Uma ‘rima’ de ser sujeito no processo.

Um dos autores que me ajudam a entender este movimento de ‘rima’, de fazer junto e dar significado para este fazer é Eder Sader (1988). Segundo Fantin (1997), ele foi um dos “sociólogos contemporâneos que soube usar criativamente o conceito de sujeito coletivo para analisar o movimento operário em São Paulo”. Associava seus estudos a duas noções básicas que o mostravam para onde estava caminhando todo este processo efervescente que aquela região vivia, e por que não dizer?, o Brasil vivia de maneira geral na busca pela redemocratização nos anos 70. Sader analisava todo este movimento de participação e organização nos bairros e nas fábricas na construção do que ele chama de “sujeito coletivo”. Uma análise bem pertinente para falar também do processo de construção do boi-de-mamão do Arreda. Dizia ele que

um traço comum é o fato de a noção de “**sujeito**” vir associada a um projeto, a partir de uma realidade cujos contornos não estão plenamente dados e em cujo devir o próprio analista projeta suas perspectivas e faz suas apostas.(...) (SADER, 1988, p. 53)

As experiências, no seu nascedouro, querem somente a possibilidade de estar fazendo, e nesse estar fazendo “estar sendo” (Freire, 1987). Esta **experiência** pode ser definida pelo fator tempo no sentido da permanência ao lado de outros que vão construindo juntos seus afazeres no grupo. Experiência que vai fortalecendo nossos fazeres presentes e futuros através das idas e vindas ao que esta ‘impresso’ no nosso corpo. O pouco que cada um sabe é o ‘pontapé inicial’ para a ação, para o desafio de tentar.

Ao analisar o “fazer” da classe operária, Thompson leva em conta a experiência desse fazer. Diz ele que

Os homens e as mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo - não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida ‘tratam’ essa experiência em sua consciência e sua cultura....das mais complexas maneiras (...) e, em seguida (...) agem, por sua vez, sobre sua situação (THOMPSON, 1981, p.182).

A experiência é movida através de mãos que seguram outras mãos enquanto vão formulando seus fazeres. *Agir sobre o fazer* é tratar de perceber em que medida vamos nos fazendo e refazendo enquanto ‘sujeitos coletivos’; no desejo de se juntar a outros, promovemos a mudança em nós e também no outro. Promovemos também o desejo de dar voz ao silêncio, nosso e daqueles que estão conosco nesta empreitada.

Esta formulação de um grupo de boi-de-mamão que se cristaliza por uma década e vai mantendo vínculos, laços entre os seus componentes, além de reforçar a tese da necessidade de junção, reforça a necessidade de formar **amigos**. A brincadeira do boi-de-mamão não pode deixar de formar seus laços e laços duradouros enquanto vai construindo as suas ‘macaquices’.

Esses ‘sujeitos coletivos’ surgem movidos pela identificação no se relacionarem ao redor de carências e desejos comuns. Carência que, através dela, partem em busca do ‘ter’. Se Sader analisou a “carência de casa própria, de carnes de sol, de sapatos, de escolas para os filhos, de televisão” (SADER, 1988, p. 58), é interessante notar que esses quereres foram sendo levados para uma discussão das necessidades do todo, de todos os sujeitos, os sujeitos envolvidos, os ‘sujeitos coletivos’. No desejo de ter a sua casa própria, o sujeito vê-se confrontado a lutar por uma política de moradia para todos naquela região.

Parece-me muito interessante este conceito que Sader nos traz, pois, ao refazer o caminho de um boi-de-mamão que retorna à vida, este deve ser ‘talhado’ por todos e ser de sobremaneira de todos. Aquela idéia de um boi-de-mamão com **uma só** cabeça pensante e de certa forma um corpo cansado por tamanha tarefa de segurar tanta responsabilidade e tanto peso (que ele mesmo não deixa sair de suas costas) não cabe aqui. O que Sader propõe é o desafio de formular políticas construídas por todos, que abranjam os desejos da coletividade ali reunida.

O boi-de-mamão, um bom exemplo. Os grupos de bois-de-mamão, para que se fortaleçam cada vez mais, devem pensar nessas práticas coletivas, desses ‘sujeitos coletivos’, como bem frisou Sader

Quando uso a noção de sujeito coletivo é no sentido de uma coletividade onde se elabora uma identidade e se organizam práticas através das quais seus membros pretendem defender seus interesses e expressar suas vontades, constituindo-se nessas lutas (SADER, 1988, p. 55).

O Arreda Boi surge desta luta da qual fala Sader. Partiu da premissa do querer fazer e desembocou no universo do viver experiências e compartilhar desafios que vão surgindo desde a primeira hora de uma brincadeira que deseja avançar oferecendo toques, batuques, cantorias, coreografias. Desejo de poder contar histórias, de uma vivência calcada na luta por ter um boi-de-mamão, e de poder lembrar o quanto foi e é difícil continuar a tê-lo. Um processo constante de lutas, muitas lutas.

A experiência de se constituir um grupo de boi-de-mamão na perspectiva de fazê-lo porta-voz de nossos anseios, de nossas formulações, de nossas investidas no mundo da brincadeira parte do pressuposto, como diria Zé Benta, de “*que teremos que brigar com nós mesmos. Chamar a nós mesmos de malandros, dar umas tapinhas de leve na cara e tocar pra frente*”(GONÇALEVES, 2000, p. 80). Para Zé Benta, o estímulo já está plantado dentro, e como nos disse o outro cantador, Pequeno, “*tem que ter oito no mínimo, um só não faz boi-de-mamão*” (GONÇALVES, 2000, p. 132). A constatação do não ter e a necessidade de ter fomentam o desejo por fazer, fazer a ‘rima’. Esta ‘rima’ de se construir participante do Arreda, de ser integrante de um grupo, vai sendo definida pela própria participação no grupo.

O tempo de vivência vai delineando caminhos que levam as pessoas a partilhar experiências no interior do grupo. Paulinho fala de algumas dessas experiências no campo da educação popular que ele viveu no interior do Arreda Boi.

*Eu acho que falando por mim a primeira coisa que eu aprendi com o Arreda, estou aprendendo, acho que uma das principais características do Arreda é trabalhar em grupo, e trabalhar em grupo não necessariamente ir ali e fazer uma apresentação, se encontrar não, mas um grupo na constituição desses valores assim de **amizade e companheirismo** através do conflito, não aquele conflito de briga, da violência física, mas do conflito de idéias, das concordâncias, das discordâncias, das oportunidades que são dadas para se discutir os diversos assuntos, as diversas idéias e propostas que se tem e eu acho que esse é um ponto primordial do Arreda que é uma construção de um grupo através do **diálogo** assim, eu e tu assim na relação do grupo assim, da discussão do boi de como deveria ser, o porquê que deveria ser e o porquê que não deveria ser, e dessa maneira foi assim construindo o grupo, o Arreda e se criou uma série de **amizades, de companheirismo**.*

Paulinho traz o diálogo para bailar no trabalho do Arreda. Sinto no ar o cheiro de uma combinação: muitas vozes e escutas atentas. Muito próprio de quem reconhece no

outro um ‘sujeito’ com quem pode dividir suas angústias, medos, seus projetos. No Arreda Boi este espaço se construiu.

Esta ‘rima’ que vem chegando de mansinho é a ‘rima’ de amizades que brotam, de gostos que se encontram, de combinações cumpridas, de confiança mútua, de ‘mãos na massa’. Um sentimento que alimentamos e que nos alimenta.

Este grupo, o Arreda Boi, vem ‘rimando’ sua vida na tentativa cotidiana de continuar a apreender com suas experiências. O olhar para trás é olhar para frente. A experiência de formular este grupo, de estar num grupo, de ser grupo é uma tarefa que nos coloca o desafio de pensar a prática, refazê-la e afirmá-la. É neste sentido que as palavras de Carlos Rodrigues Brandão, nos ajudam a entender a força que está contida nos encontros entre seres humanos em torno de projetos comuns. Diz ele que

As práticas da educação popular representam, desde já, a vontade de criar espaços autônomos nos quais o manejo do poder se realiza de forma compartilhada, dentro de uma crescente relação de iguais. Nestas perspectivas as opções metodológicas adquirem uma relevância especial.(...) A busca de formas educativas de caráter participativo, de reflexões coletivas da prática dos próprios atores, do desenvolvimento de relações de solidariedade entre os membros, a superação de dogmatismos e preconceitos, etc., constituem chaves neste sentido (BRANDÃO, 1986, p. 72).

É no fazer e refazer no e do grupo que as pessoas vão se fazendo e se refazendo enquanto ‘sujeitos’, ou como diz Sader, enquanto ‘sujeitos coletivos’. No grupo se cruzam pessoas com as mais profundas singularidades e neste encontro unem forças em busca da realização de seu projeto comum. Representa um corpo que se movimenta através de suas carências, de seus desejos e da descoberta de suas potencialidades. O fazer do grupo é o fazer miúdo de cada um de seus componentes que na junção formam o todo, possibilitando o contar a história do grupo e a história de si próprio dentro do grupo.

Nos grupos de organização popular, segundo Freire é aberto o canal para o diálogo, voltado para repensar a “forma como as pessoas participantes do grupo observavam o mundo e os homens”. Freire entendia que a própria construção de grupos possibilitava uma perspectiva transformadora para os sujeitos envolvidos. Esta “anúnciação transformadora”, segundo Freire, ressaltava e privilegiava no grupo sua **dimensão educativa** (FREIRE,1987).

O grupo que vem ‘rimar’ no interior da brincadeira do boi-de-mamão, o Arreda Boi, teve sua história construída ao sabor de uma experiência de educação popular. Seus sujeitos, que chamo de ‘coletivo’, apropriando-me da reflexão de Sader, aprenderam a rir e sofrer das mesmas alegrias e dores. Souberam partilhar os desejos e aceitar o silêncio na impossibilidade do ter. Se os clubes de mães ousaram lutar pela qualidade de vida de uma vida negada, como bem frisou Sader (SADER, 1988, p. 204), o grupo Arreda Boi ousou negar a vida inexistente: a brincadeira do boi-de-mamão da Barra da Lagoa.

Desta brincadeira se desenhou um boi-de-mamão que cantando, dançando, pulando, tocando, fazendo ‘macaquices’, dialogou com os seus e descobriu que educação popular e boi-de-mamão são ‘companheiros’ de uma bela rima. Uma ‘rima’ singela, pequena, terna, amiga. Sobre este ‘rima’ que fala de companheirismo, Maristela Fantin afirma que

Mais importante do que a força do coletivo é a capacidade de fazer coletivamente, mesmo frágil, sem clareza da sua força, convivendo com a dúvida desse próprio fazer, entre acertos e erros, enfrentando grandes e pequenas tarefas, e manter a capacidade de continuar juntos (FANTIN, 2005, p. 167).

Nesta reflexão de Maristela Fantin reside muito do que o Arreda Boi foi experimentando como fazedor de um processo de construção da brincadeira do boi-de-mamão. A “capacidade de continuar juntos” da qual ela fala foi alimentada pelas investidas desses “fazedores de boi-de-mamão” na Barra da Lagoa.

Uns “fazedores” que, com seus bonecos maltrapilhos; com seus tambores tocando mais alto que o cantador; com a rua como único espaço de ensaio; não esmoreceram. Se ficarem os “*oito brincantes*” (Pequeno sempre falava que com este número de pessoas pode-se dar início à brincadeira), a brincadeira estará sempre ressurgindo nas ruas, nas casas, nos cantos, nos recantos. E se ainda ficar ausente de todos esses espaços, a memória ainda reside como um local de visitação. Seu Zé Benta, na junção com o Arreda Boi, mais do que ter gerado sementes, criou raízes.

“Boi Amigo, Amoroso”

Falar de boi-de-mamão no universo da ‘feitura’ de uma educação popular é continuar a falar de diálogo. E do diálogo que nos alimentou Paulo Freire. Um diálogo transformador, emancipador e revolucionário. Diálogo de ‘dentro para fora’ que “se faz no amor ao mundo e aos homens”, um diálogo amoroso, um diálogo da ‘rima’ na cantoria do boi-de-mamão (FREIRE, 1987, p. 80).

Um diálogo de todos querendo saber mais e melhor como se construía uma brincadeira de boi-de-mamão. Seja no diálogo com o cantador, seja nas construções dos bonecos para dialogarem com o cantador na apresentação do boi-de-mamão, ou ainda no diálogo ao redor de cordas e couros no construir tambores. Diálogos que, na sua construção, foram sendo elaborados pela vontade de escutar o outro e pela vontade de poder falar ao outro. Nesses diálogos, segundo Freire, o homem se recria permanentemente (FREIRE, 1987, p. 80) e a brincadeira do boi-de-mamão do Arreda não está fora deste processo.

Diálogos que no Arreda Boi geraram o espaço da alegria de aprender a fazer, pela possibilidade de ensinar, pela comunhão no apresentar. Uma alegria que demonstrada na voz do cantador perpassava todos os integrantes da brincadeira e fazia dos ensaios do grupo Arreda Boi um espaço de comunhão. Espaço onde se celebrava o divertir, o riso, a brincadeira.

Respeito pela complexidade de fazer o boi-de-mamão e de fazê-lo bem feito. Respeito por tudo que foi contado pelo cantador e a consciência de que a tarefa de reproduzir sua fala em ações práticas não é tarefa fácil. Respeito por nós mesmos, no sentido de não nos engessarmos no fazer boi-de-mamão e procurar entender a feitura séria não como uma feitura sisuda, tensa, mas sim como alegre, vibrante, educativa. Respeito por quem assiste a apresentação e tem o direito de aplaudir e vaiar.

Destes aplausos, vaias e risos vamos nos embrenhar pelo que Larrosa vai chamar de “um componente dialógico do pensamento sério”. Larrosa trata o riso como fundamental nas práticas pedagógicas e aqui coloco o processo de trabalho da brincadeira de boi-de-mamão do Arreda Boi como um exemplo vivo disso

O riso que me interessa aqui é aquele que é um componente dialógico do pensamento sério. E um elemento essencial da formação do pensamento sério. De um pensamento que, simultaneamente, crê e

não crê, que, ao mesmo tempo, se respeita e zomba de si mesmo. De um pensamento tenso, aberto, dinâmico, paradoxal, que não se fixa em nenhum conteúdo e que não pretende nenhuma culminância. De um pensamento móvel, leve, que sabe também que não deve se tomar, a si mesmo, demasiadamente a sério, sob pena de se solidificar e se deter, por coincidir excessivamente consigo mesmo. De um pensamento que sabe levar dignamente, no mais alto de si, como uma coroa, um chapéu de guizos (LARROSA, 2003, p. 170).

A partir desses risos, que Larrosa entende como um espaço de gestar a educação, volto meus olhos para o alto, para uma pandorga que voa para bem longe, quase fora do alcance de nossos olhos. Vou puxando sua “rabiola” para trazer um entre tantos temas que a brincadeira do boi-de-mamão nos oferece: a questão do diálogo e um diálogo que transforma, um diálogo que brinca, um diálogo brincante. Um diálogo que, apropriando-se da alegria de brincar boi-de-mamão, foi também educando. Como nos diz Maristela Fantin ao analisar o movimento “*Abraçando a Vida*”³⁰

na descoberta dos **diálogos brincantes** que trazem a brincadeira para nossa ação política e levam a política para o espaço da brincadeira (FANTIN, 2005, p. 17).

Vamos identificar estes **diálogos brincantes** no interior do grupo Arreda Boi, na sua feitura de educação popular. Construir Bonecos, construir tambores, cantar a música do boi-de-mamão e outras músicas do grupo, assim como ensaiar a brincadeira eram atividades processadas nos **diálogos brincantes**. Tarefas imantadas por muitas brincadeiras e muitas risadas ao redor dos acontecimentos que eram gerados nos ensaios e apresentações do grupo. Brincadeira que foi estabelecendo uma relação amorosa entre os brincantes.

Uma brincadeira que foi construindo o desafio de educar brincando, ou, como nos disse Paulinho, “*uma educação menos chata, menos dura, menos formatada, uma educação mais solta*”. Esta educação que Paulinho observa na prática do Arreda foi

³⁰ O movimento *abraçando a vida* foi um movimento que surgiu no momento em que vidas de crianças estavam sendo ceifadas na cidade de Florianópolis. Ao lado de uma política da Prefeitura Municipal de Florianópolis que anunciava o cuidado com as crianças, o Movimento percorria as comunidades de Florianópolis para conhecer a realidade dessas mesmas crianças. O que o Movimento encontrou foi um retrato doloroso, cruel. Uma cidade que perde a cada dia seus espaços públicos, uma cidade que não acolhe as crianças que andam pelas ruas, uma cidade que projeta seu futuro focando no privado em detrimento do público. O *abraçando a vida* montou sua estratégia dialogando com as crianças e educadores da comunidade e com os líderes e moradores da comunidade. Realizou mostra fotográfica, calendários do movimento, carta manifesto à prefeita Ângela Amim, passeatas e no último ano, 2005, seu trabalho foi sistematizado no livro “Tempo de Abraçar”, de Maristela Fantin.

sendo ‘talhada’ ao longo dos anos por uma relação de amizade. Relação que foi sendo construída neste ir e vir de brincadeiras. Esses **diálogos brincantes** foram alimentando ‘o bichinho boi’ com danças, piruetas, bonecos, cantorias. Formulação de uma vivência de amizades. Esta educação “mais solta” da qual nos fala Paulinho tem eco no que Gilson vem falar sobre as relações que o próprio Arreda Boi foi construindo ao longo de sua prática. Gilson diz que:

*É, de **amigo** assim sabe, é, eu acho que é muito família assim sabe, porque um é primo do primo de sei lá quem, e aí vai, vai, vai fechando. E tem alguns que não têm parentesco mas a relação com as pessoas é diferente, é diferente de outros amigos que eu tenho, parece que a coisa é mais saudável, as **brincadeiras** são mais legais assim sabe? As coisas da gente, a relação do grupo é mais legal, parece assim uma relação muito mais de amigo mesmo sabe, posso dizer que são de irmãos o grupo, parece que são todos uns irmãos do outro, a gente, todo mundo brinca. A gente de vez em quando rolava alguma discussão e um xingava o outro e a gente sabia que xingava mas era só naquele momento, entendeu? Mas se tinha que falar, falava mesmo, porque isso que é amigo. Então a gente tinha esse negócio de amigo, de irmão.*

A possibilidade de fomentar no grupo por muito tempo a experiência de ser grupo, de se fortalecer como indivíduo nos faz lembrar de Paulo Freire (1987). Muito do que Freire escreveu faz lembrar entre educadores e educandos que as experiências coletivas pautadas na relação horizontal vão compondo uma sinfonia na qual o desafinar de um compromete do grupo, desafina o grupo como um todo. Lembrar também, que ao se estabelecer um “diálogo brincante”, a amizade aparece como um pré-requisito para colocá-lo em prática.

O Arreda Boi coloca a **amizade** no centro do trabalho e fico a refletir sobre as relações que educandos e educadores estabelecem no interior da prática do ensinar e do aprender. Francisco Ortega, ao analisar a amizade no século XX, ajuda a entender este processo de relação de grupo e de amizade; uma relação que vai alimentando a outra onde possa “experimentar novas formas de vida”. Diz ele que

Somente um deslocamento da ideologia familialista pode promover a variedade, a experimentação de formas de vida e de comunidade, e a multiplicidade de escolhas. Um deslocamento que deveria revitalizar o espaço público, recuperar a atratividade que ele tinha antes da total familialização do privado. Diante de um ideal de felicidade (“*o ninho como o melhor cantinho*”) que não se reflete na vida de uma grande parcela da população, o que provoca inexoravelmente todo tipo de frustrações e insatisfações, talvez seja o momento de apostar em outras formas de sociabilidade, tal como a **amizade**, que, não

substituindo a família, possam coexistir com ela, e fornecer um apoio material, emocional e cognitivo que permita uma superação solidária dos riscos (ORTEGA, 2002, p.161).

A experiência de se construir brincante ao lado de amigos possibilita um riso solto e verdadeiro sobre nossas fragilidades, um riso de nós mesmos. Destrincha um pouco do que somos ao mesmo tempo em que vamos querendo mais de nós mesmos: o querer de si, o querer do outro, o querer coletivo, o querer do grupo.

A amizade que, construída aqui nesses diálogos entre os componentes do Arreda, vai se mostrando também um jeito de se fazer boi-de-mamão. Como nos disse Pequeno, “*não adianta brincar de boi-de-mamão para os outros, tem que brincar pra si, brincar com os amigos*” (GONÇALVES, 2000). Este brincar para si, com os amigos, coloca a **amizade** no centro da questão na medida em que ela é o motor da presença das pessoas ao redor do boi-de-mamão do Arreda.

Este fazer de boi-de-mamão e educação popular no Arreda tem muito do que Zé Benta e Pequeno falam. Eles próprios partiam pela comunidade nas noites de verão, brincando de boi-de-mamão com seus parentes e **amigos**. O que o Arreda vem colocando em prática é mais uma prática corrente dos grupos de boi-de-mamão que existiram na Barra da Lagoa e em Ratoles. Nada de novo, mas algo um tanto esquecido: a **amizade**. A amizade que vem carregando a junção desses sujeitos que compõem este grupo.

Representa uma contribuição valiosa para estas linhas que escrevo o que diz Hannah Arendt, uma crítica à sociedade de massas, sobre essas ‘junções de pessoas’ decididas a criarem algo, a lutarem por algo:

A liberdade de externar opinião, determinante para a organização da *polis*, distingue-se da liberdade característica do agir, do fazer um novo começo, porque numa medida muitíssimo maior não pode prescindir da presença de outros e do ser-confrontado com suas opiniões. É verdade que o agir também jamais pode realizar-se em isolamento, porquanto aquele que começa alguma coisa só pode levá-la a cabo se ganhar outros que o ajudem (ARENDDT 2004, p. 58).

A forma como Hannah Arendt trabalha o conceito de política reflete os dizeres de Gilson no tocante ao seu fazer no Arreda Boi e conseqüentemente na sua vida. A política no e do Arreda se faz de dentro para fora e na junção de seus membros ao redor

das idéias que foram herdadas pelo cantador e das novas idéias que surgem. As idéias de Hannah Arendt ajudam a pensar o contexto vivido pelo próprio Arreda Boi na sua ‘vida’. A ‘vida’ a qual me refiro se inicia no contato com a primeira ‘vida do boi’, o cantador. Avança para aqueles que o ouviram e lançaram-se na tarefa de brincar de boi-de-mamão. Agrega mais ‘vidas’ na medida em que o Arreda Boi vai fazendo-se referência na comunidade e passa a ser ouvido ou rechaçado por ela.

O Arreda enquanto ‘vida’ passa a ter voz na comunidade, em um mundo de pessoas que ouvem a história do Arreda e se integram ao grupo, transformando-se assim em vozes deste grupo. A estas ‘vidas’ que são acolhidas pelo Arreda deve ser dado o direito de conhecer a história do grupo.

O Arreda Boi é uma voz, uma ‘vida’ na comunidade, e nestes “diálogos brincantes” vai sendo representado por aqueles que o construíram, pelos seus sujeitos. Um boi-de-mamão que se propôs a dialogar com a construção da **vida** cultural da comunidade. Um boi-de-mamão que mostrava nos seus ensaios um “diálogo brincante” como precursor de um processo de construir e solidificar **amizades**.

O Arreda Boi mostrou-se ao longo de dez anos um espaço de constituição de sujeitos que experimentaram o gosto da amizade. As diferentes investidas desse “Boi” naqueles que brincam com ele faz com que suas “galhadas” marquem seus corpos. A amizade que, vestida com a roupa da interação, chamou a comunidade para brincar. As amizades que surgem vão construindo outros mundos, construindo novos significados e estabelecendo outras relações e contatos. Iron vem dizer que a amizade dos integrantes do Arreda tem muito da formação de cada um na comunidade da Barra da Lagoa. Diz ele que

Nós todos fomos criados jogando bola na praia, andando no mato, subindo em árvore, fazendo ‘guerrinha’ no meio do morro, voltava para casa de noite só, com os pés sujos de areia, fomos criados assim, não tinha maldade, uma influência maravilhosa. O boi-de-mamão é isso, ele ainda trabalha, ele tem esse envolvimento, não há maldade, inocente né, e nosso grupo é inocente, mas o boi-de-mamão ainda oferece a oportunidade de a gente ainda sustentar essa inocência. É importante para a gente ter uma vida com qualidade, viver bem, ô maldade pentelha, não é saudável. Todo mundo está consciente que a gente tem que preservar essa inocência. Nesse sentido o trabalho do boi-de-mamão ajuda bastante.

A amizade da qual Iron nos fala, mais do que ser talhada no Arreda, foi sendo talhada ao longo da sua existência. O Arreda veio para alimentar este jeito de ser e de viver. O Arreda veio para construir o espaço que Iron afirma ter sumido do seu

cotidiano: *a inocência*. Pressuponho que esta inocência nada mais é do que a preservação dos valores que marcaram a sua identidade como morador da Barra da Lagoa. No Arreda ainda permanece esta “inocência”, pois o grupo é fruto da amizade, constrói e conquista amizades; o Arreda continua a amizade.

Estas brincadeiras, esta “inocência”, estas amizades permanecem vivas no cotidiano do Arreda, nos seus ensaios, apresentações e inovações. O Arreda Boi soube continuar o legado “boi-de-mamão” através de um processo cujo cerne sempre foi o diálogo. Esta brincadeira de boi-de-mamão foi sendo segurada e alimentada ao redor de um processo de educação popular. Sobre isto, diz Brandão

Então as pessoas aprendem. Como ensinar-e-aprender torna-se inevitável para que os grupos humanos sobrevivam *agora* e *através* do tempo, é necessário que se criem **situações** (grifo meu) onde o trabalho e a convivência sejam também momentos de circulação do saber (BRANDÃO, 1986, p. 17).

Este “ensinar-e-aprender” sobre o qual nos falamos tanto Brandão quanto Freire é um aspecto importante da vida, do aprendizado e do ensino no Arreda. Os “diálogos brincantes” que fizeram com que as pessoas do Arreda Boi fossem descobrindo uma forma de se relacionar com o conhecimento; fossem descobrindo que na brincadeira podemos, como nos disse Ronei, “falar coisas sérias”.

Elói também descobriu este ‘tesouro’, esta dinâmica de ensinar-e-aprender da qual nos fala Brandão. Elói ressalta a relação amorosa no Arreda. Relação que Freire poderia definir como baseada “no amor ao mundo e aos homens” (Freire, 1987). Trata-se de um “diálogo amoroso”. Nas palavras de Elói:

O Arreda tem uma metodologia, tem um ensinamento. Não são pessoas que se reuniram de ontem para hoje e vamos fazer um grupo de boi assim: vamos dançar, vamos ganhar dinheiro. Não. É um trabalho de muito tempo, é um trabalho educacional do meu ponto de vista, é um trabalho de arte e educação, que foca muito a dança, a música, o teatro e as artes plásticas. Olha, para fazer isso tudo, usar todas essas linguagens... isso é conhecimento, isso é vida. Eu acho que o importante é que a gente faz isso com amor, a gente gosta de fazer isso e o amor pelo que a gente faz está em primeiro lugar.

Neste falar de amor e de diálogo no mundo do ensinar e do aprender, as palavras de Elói percorrem os ‘caminhos do coração’ e sustentam um boi-de-mamão com carícias, olhares, toques, brincadeiras e batucadas. Um Arreda amoroso.

Sendo fundamento do diálogo, o amor é também diálogo. Daí que seja essencialmente tarefa de sujeitos e que não possa verificar-se na relação de dominação. (...). Amor porque é um ato de coragem, nunca de medo, o amor é compromisso com os homens. Onde quer que estejam estes, oprimidos, o ato de amor está em comprometer-se com sua causa. A causa da sua libertação. Mas, este compromisso, porque é amoroso é dialógico (FREIRE, 1987, p. 80).

Se for amoroso, é dialógico. Se for dialógico, no Arreda, é brincante. O fazer amoroso, um fazer comprometido com a transformação do sujeito, com a transformação do grupo como um todo. Traz embutido o comprometimento, o cuidado com as pessoas na defesa de seus quereres. Um querer compartilhado.

Neste querer compartilhado, de ver os integrantes do Arreda construírem projetos coletivos, é que seus integrantes vão dialogando em torno das estratégias para se chegar aos objetivos. E nessas estratégias permanece o “diálogo provocador” (Fantin,2005), no sentido de querer “ser mais” (Freire,1987). Diálogos que apontam no reconhecimento mútuo de que a ‘galera’ do Arreda não se impõem limites no ajudar: “eu quero. Você me ajuda?” é diálogo recorrente no mundo do Arreda Boi. Diz Elói

*O Arreda teve uma importância fundamental na minha ida pra faculdade. A galera sempre incentivando. O Ronei sempre incentivando: “pô cara faz uma faculdade, tens que estudar mesmo”. Não era só comigo, era com todo mundo, com as crianças também. Eu via lá o Ronei: “pô galera e a escola?” Os componentes do Arreda estão sempre incentivando o estudo, dar livros pra leitura, ou abrindo caminho para a biblioteca, pegando livros. Ir à biblioteca. Ir à Universidade Federal (de Santa Catarina), nossa, aquilo lá era um mundo, para mim que passava uma vez por ano na Universidade. Ver aquele monte de gente trabalhando e estudando era outro universo e aquilo dava vontade de estar lá dentro, de estar fazendo parte, passou o morro da Lagoa já era uma loucura e eu acho que é isso a possibilidade de estar **saindo dali da casca** mesmo, não ficar ali. Tem que freqüentar a Universidade, a cidade, estar em contato com o mundo. Isto estimula também as pessoas a vir fazer uma Faculdade ou vir fazer um curso, uma graduação. Hoje eu agradeço muito ao Arreda, pela amizade, por tudo isso assim, de estar sempre dando força.*

Elói traz um agradecimento ao Arreda na sua fala. Amigos agradecem. Amigos apontam. Amigos cobram. Amigos pedem. Amigos reúnem-se. Amigos discutem o

futuro e lembram do passado. Atualmente Elói esta em Curitiba, Paraná, fazendo faculdade de Artes Cênicas, e, de um grande educador do Arreda, transformou-se em conselheiro. Movimento de quem é amigo.

A amizade que Elói evoca como componente fundamental da construção do Arreda se assemelha em muito ao que Jorge Larrosa nos traz. Ele que, ao analisar o ensinar e o aprender em torno do processo da leitura, nos traz uma contribuição valiosa para reforçar as palavras de Elói. Diz Larrosa (2003:145) que

(...) A amizade de *ler com* implica-se na amizade de *aprender com*, no se en-con-trar do aprender. E, nesse caso, o aprender não é apenas um meio para o saber. Ler não é o instrumento ou o acesso à homogeneidade do saber, mas o movimento da pluralidade do aprender. Dar-se como texto para ser lido por muitos- e não como doutrina a ser assimilada- é oferecer-se como abertura para o múltiplo. E responder, lendo com outros, ao texto é encarregar-se de algo comum e constituir uma comunidade que não é a do consenso mas, sim, a da **amizade** (grifo meu). Porque esse algo comum que congrega os leitores está, de saída, dividido em si mesmo, distendido, esparramado, disseminado, pluralizado, heterogeneizado (LARROSA, 2003, p. 145).

Este “aprender com” representa a partilha no processo. Fazer coletivamente, em comunhão. Um “ler com”, representante da possibilidade de um saber compartilhado. Saberes que Elói foi “lendo com” suas possibilidades do momento. Possibilidades dele e daqueles que ao seu lado ousaram simplesmente brincar de boi-de-mamão como um aprendizado. Tarefa que foi gestada no turbilhão que é fazer sem saber muito bem como fazer.

Eu acho que botar o bloco de Boi na rua, às vezes com 30, 40 pessoas, às vezes até só com o próprio grupo eu acho isso uma coisa bem marcante. De a gente sair com aquela meia dúzia de tambores, meia dúzia de bonecos. Eu acho isso muito marcante, acho isso de muita coragem nossa, assim de olhar, nós vamos botar o bloco na rua porque nós somos de resistência. E a galera pegava junto. A gente fazia pra nós mesmos.

Estes “diálogos amorosos, brincantes, de amizades” foram ensinando ao Arreda Boi a lição do encontro, do olho no olho, do compromisso com o grupo e consigo mesmo. O fazer pequenas ações é a marca do Arreda. Já realizou grandes feitos - o baciaboiada, por exemplo - mas se diverte com a possibilidade de sair com “meia dúzia de tambores, meia dúzia de bonecos”. Diverte-se na possibilidade de estar com os seus.

Brincar de fazer boi-de-mamão ou “o riso de nós mesmos”

Nas apresentações do Arreda, as estripulias dos brincantes são o resultado das *combinações*. A apresentação é o resultado de todo o processo de construção do Arreda, e ela aparece também como processo que foi construído no universo dos diálogos.

Continuo a falar sobre os “diálogos brincantes”, pois vejo esta idéia como algo central para entender o que o Arreda é atualmente. “Diálogos brincantes” que, no meio das brincadeiras, foi criando as condições para que o boi-de-mamão do Arreda crescesse. “Diálogos brincantes” que, ao provocar risos e mais risos, faziam deles fonte de união e de reflexão. Um chamado para brincar chamando para pensar a prática do Arreda.

Freire e Shor afirmam que a educação precisa do riso, do humor como componente do projeto libertador em curso. Freire acreditava que uma educação mais “leve”, mais “divertida”, mais “bem humorada” poderia caracterizar uma sala de aula mais vibrante, mais sedenta pelo ensino.

Os alunos têm que fazer humor também a partir de sua compreensão do objeto que está sendo estudado. Levanto esta questão por perceber que a sala de aula carente de emoção sabota o projeto libertador. A sala de aula descolorida não satisfaz ao professor nem ao aluno (FREIRE e SHOR, 1986, p. 195)

Esta falta de satisfação é antagônica ao que é praticado no Arreda. Como um grupo de boi-de-mamão pode alegrar ao público que o assiste se ele no seu interior é recheado de gente sisuda, descrente da vida, cansada do seu fazer? No Arreda a brincadeira é levada a sério. Gilson manifesta sua opinião a respeito

E aí eu fico pensando assim o que o Arreda contribuiu para isso, pra essa história de trabalhar com as mãos, fazer as coisas assim, o Arreda tem essa coisa da arte. Então o Arreda está cheio de artista, é verdade, tem artista plástico, tem artista cênico, tem músico, tem dançarino, tem de tudo um pouco. Na hora de uma apresentação todo mundo coloca este lado para fora. Mas na verdade, a gente convive com isso lá dentro dos ensaios. Isso o Arreda proporcionou, de estar sempre cantando, sempre tocando, sempre dançando. A gente aprendeu a não ter vergonha disso, vergonha de fazer nada, essas coisas de música, de dança, já é comum para a gente, mas antes a gente tinha, tinha um certo receio de dançar ou de cantar. A gente ficava meio assim: “será que isso aí é coisa de homem?” A gente ficava meio cabreiro de fazer esse negócio. Mas com o Arreda a gente aprendeu a se “jogar”: a gente cantava, a gente fazia de tudo.

Neste “*aprender a se jogar*” aparece o processo de se fazer brincante de boi-de-mamão. Quanto à dificuldade de conseguir “*se soltar*”, no Arreda era construído o espaço para ultrapassar este obstáculo. “*Fazer com*” a ‘galera’, “*fazer para*” a ‘galera’ fornecia força e personalidade para quem fazia.

Por mais que as cenas criadas no interior do grupo e depois levadas a público pudessem ferir a ‘imagem’ dos seus componentes, no sentido de sua masculinidade perante à comunidade, elas se transformavam em grandes debates. Debates que traziam à tona o papel da brincadeira do boi-de-mamão na comunidade, o papel do grupo Arreda Boi na comunidade, o papel de cada um daqueles que fazia esse grupo existir.

Se algum homem deveria se vestir de Xandoca, em nenhum momento ele deixa de ser homem e sim vai interpretar a Xandoca. Pode parecer fácil, mas se pensarmos que o personagem Joana desapareceu de muitos grupos de boi-de-mamão, pois também era um homem vestido de mulher, constatamos que não é tão fácil sustentar determinados personagens. Este sustentar no Arreda aconteceu em muitas apresentações, mas, fundamentalmente, na forma como o tema foi tratado. Num primeiro momento quem fazia este personagem, a Xandoca,³¹ era uma menina, mas o personagem perdeu sua força. A solução foi retomar a Xandoca sendo interpretada por uma pessoa do sexo masculino, e a tarefa coube a Ronei.

Esta, entre outras ações, foi construindo no Arreda a percepção, destacada por Gilson, de que “*o Arreda está cheio de artista*”. Se está cheio de artista é porque se propôs a construir uma prática onde a arte e a educação popular ‘embalaram’ a brincadeira do boi-de-mamão. Ronei vestiu roupas de mulher para fazer o personagem e despiu-se dos preconceitos que giravam em torno daquele fazer. Fica a certeza ao estar no Arreda: brincar de boi-de-mamão é, muitas vezes, brincar de ser o que não se quer ser; é brincar daquilo que quiser ser; é brincar de ser o que se é; é descobrir no fazer o “ser”.

O Arreda apareceu na vida dos que dele fazem parte como um espaço de formação. Um espaço onde puderam experimentar e se alimentar do fazer popular. Um experimento de si mesmos e de boi-de-mamão, um alimentando o outro. O boi-de-

³¹ O personagem Xandoca, no início do Arreda, não era bem vindo, pois era um homem vestido de mulher. Optou-se então por fazer com que meninas fizessem o personagem. Com isto ele perdeu sua força do riso, do algo mais que somente pedir uma “ajuda”, uma quantia em dinheiro para ressuscitar o boneco boi. Num segundo momento, Ronei passou a fazer o personagem, arrancando risos da platéia e dos membros do Arreda, nos ensaios e nas apresentações.

mamão alimentando quem brincava com ele e nele; um grupo alimentando a história de cada pessoa envolvida com ele.

Este alimento veio recheado de muitas brincadeiras e de muito processo dialógico. O diálogo no Arreda aparece nas suas brincadeiras; e as brincadeiras fazem do Arreda o que ele é hoje. Quanto a isso, Paulo Freire e Ira Shor nos ajudam a entender esta “brincadeira” que provocava risos e reflexões.

O humor não é uma habilidade mecânica que você acrescenta ao método dialógico, como uma cobertura de bolo. Tem que ser um dos ingredientes. Mas frequentemente penso que os professores podem se beneficiar de seminários de teatro, voz, movimento e comédia. Não que esses exercícios dramáticos vão transformar os professores em homens e mulheres novos, mas sim porque os talentos cômicos e criativos são por demais ignorados. Não são considerados de forma séria como recursos de ensino (FREIRE e SHOR, 1986, p. 194).

No Arreda, um dos “recursos de ensino” que o boi-de-mamão nos oferece é a brincadeira que faz rir e faz pensar. Esses “diálogos brincantes” que geram um universo de encontros, de combinações, de construções coletivas. Gera também a consciência de que você pode tratar de temas muito complexos de uma maneira séria e isso não quer dizer que seja com o seu semblante “fechado”, sisudo.

A educação dialógica é uma prática de mão dupla. E nestas duas mãos muitos corpos se encontram, muitas histórias vêm à tona e muitos interesses afloram. Como disse Larossa, “a verdadeira seriedade só se produz através de um interesse substancial por uma coisa” (LAROSSA, 2003, p. 174). Ou, como disse Freire e Shor

Para mim, não se trata de convencer as pessoas porque consigo fazê-las rir. Trata-se de saber se consigo examinar os temas seriamente. No entanto, se sou capaz de fazer isso, então posso fazê-lo com humor. (FREIRE e SHOR, 1986, p.193)

No mundo dos risos, das brincadeiras e dos “diálogos brincantes”, o Arreda foi se fortalecendo e foi fortalecendo os seus. Nas rodas de brincar de boi-de-mamão que ludicamente faziam com que aquele sujeito, silencioso no seu dia a dia, pudesse cantar junto com todos. E este mesmo sujeito foi aos poucos fazendo valer a sua voz no meio do todo.

Gilson foi um desses que aprendeu a falar e, num segundo momento, teve que aprender a escutar. Talvez a sua responsabilidade de substituir o cantador o tenha feito extrapolar nas palavras, entretanto o seu senso crítico também foi trabalhado.

O nosso trabalho sempre começava com uma roda, todo mundo olhava, se olhava um no olho do outro e isso eu achava legal. Eu sempre falava demais, não conseguia ouvir muito as pessoas e eu ainda estou aprendendo na verdade, mas foi uma coisa que eu aprendi muito dentro do Arreda é essa questão de escutar, entendeu?

Iron é mais um desses educadores que foram modificando e sendo modificados pelo Arreda Boi. Ele gostava de rock pesado e incorporou o gosto pelo boi-de-mamão. Um contato que lhe rendeu um novo “estar no mundo”. Diz ele:

Porque quando tu estás no boi, tocando e cantando, nas poucas vezes que eu toquei e cantei, aquilo me ajudou a superar os meus limites pessoais, de convivência, de auto-estima, como também de eu saber me colocar em público, de me expressar, eu me mostrar para os outros. Porque eu sou uma pessoa introspectiva, então nisso aí, era um motivo de eu me colocar para fora. Foram vários os momentos. Como o momento do carnaval, eu saí cantando com o microfone, eu saía cantando o boi num bloco de carnaval, passava nas casas, assim, as crianças, as pessoas que moravam na casa, agradecia a recepção delas, este foi um momento que me marcou bastante na minha formação, na minha vida.

A formação de Iron no Arreda foi importante, no sentido de criar coragem ao saber que teria um grupo para sustentar sua prática. O Arreda o interpelou, provocou Iron a fazer. Mesmo com todas as dificuldades que advém de um não saber fazer, surge uma força que sabemos de onde vem: do fazer coletivo. Este fazer coletivo alimenta o fazer de si, individual. Aquele momento que levamos para casa, para nosso espaço íntimo e ficamos a lembrar o gosto, os cheiros. Um momento que nos renova, nos fortalece e que nos coloca: o fazer **do** Arreda é o meu fazer e o meu fazer é o fazer **no** Arreda. Um momento de lembrar dos desafios que enfrentou.

Para Larossa, este enfrentar os desafios do não saber são bem próprios daqueles que, na vontade de saber, lançam-se no processo da formação e sabem que ela é eterna.

Somente o estudo ameaça o estudante. Porque no estudo, no seu abandonar-se ao estudo, o estudante renunciou também a tudo que poderia tranquilizá-lo. Não apenas às pequenas seguranças da vida prática, desse mundo diurno da ação e do trabalho, desse mundo seguro em que cada um é o que é, e sabe o que fez ontem e o que fará amanhã, mas também às outras seguranças da verdade, da cultura e da significação. O estudante renunciou àquilo que o próprio estudo

poderia tornar seguro. O estudante, no estudo, perde o pé, perde-se. Por isso, o estudo é aquilo que o coloca em perigo, no máximo perigo (LARROSA, .2003, p. 200)

Este processo de formação pelo qual passaram Iron e tantos outros integrantes do Arreda nos remete ao “se jogar” do qual falou Gilson. Um “se jogar” apoiado por várias mãos. E o “se jogar” de Iron lembra bem os shows de rock pesado dos quais ele tanto gosta. Nestes shows a platéia sobe ao palco e se lança no ar, tendo na multidão a segurança que ela irá lhe segurar. Parece-me que, no Arreda, Iron tem também esta segurança. No entanto, Iron teve que dar o primeiro passo. Teve que se lançar, perder o medo e falar: “eu quero, eu posso, eu faço”.

O Arreda proporcionou a Iron este “poder fazer”, segundo ele mesmo, no sentido de mostrar que o grupo, o fazer coletivo, acabam fomentando um querer viver diferente daquele que vem sendo vivido. Um viver no Arreda que vai alimentando o viver. Para Iron, no seu início no Arreda, mais do que um trabalho de educação popular, era uma “folia”, uma “festa”. Com o tempo de convívio ele foi se deparando com outros significados para além destes. Iron então nos conta que:

A rapaziada se juntava e fazia a folia. Depois que começamos a estudar, a se enveredar pelo lado de educação. Aí eu vejo que a coisa começou mais séria, no sentido de a gente refletir sobre isso, sobre aquela atividade que a gente fazia. O que era folia passou a ser uma coisa maior, nosso entendimento sobre folia começou a aumentar. Por trás da bagunça tinha algo mais. As pessoas estavam ali, juntas, se divertindo, interagindo, conhecendo seus defeitos, suas virtudes. Até hoje a gente está aí, a gente brinca, a gente se diverte, se entende, às vezes se desentende. A vida do boi-de-mamão é isso aí, como se fosse uma obra, é um teatro, no fazer mesmo da parada, às vezes a gente desconta a raiva até um no outro, e as emoções afloram, a alegria também, a generosidade. A gente se conhece fazendo música, fazendo a dança, fazendo os bonecos, vendo as pessoas com os olhares assim, perceber que nós somos o Brasil, que somos Santa Catarina, mais precisamente, Florianópolis, Barra da Lagoa. Somos a nossa cultura, assim, que somos bem singular.

Este fazer comprometido com sua alegria, com seu lazer e com seu tempo livre foi transformando-se num fazer reflexivo, que colocava em discussão a brincadeira do boi-de-mamão e a prática de seus brincantes.

Os “diálogos brincantes”, parece-me, começaram ali. Ainda que sem este nome, foram sendo gestados naquele fazer de brincantes. Brandão nos ajuda a refletir sobre esta fala de Iron, no sentido de mostrar que muitas experiências de educação popular têm seu nascedouro nestes contextos

O que justifica a Educação Popular é o fato de que o povo, no processo de luta pela transformação popular, social, precisa elaborar o seu próprio saber... Estamos em presença de atividades de Educação Popular quando, independentemente do nome que levem, se está vinculando a aquisição de um *saber* (que pode ser muito particular ou específico) com um projeto social transformador. A educação é popular quando, enfrentando a distribuição desigual de saberes, incorpora um saber como ferramenta de libertação nas mãos do povo. (...) (BRANDÃO, 1986, p. 68)

Este “saber” do qual Brandão nos fala foi sendo elaborado no fazer. Um fazer brincante. Um fazer que, de um desejo de poder ter sua brincadeira de boi-de-mamão, foi se desdobrando em querer ter uma história para contar, ter também um instrumento de mudança nas suas mãos. O Arreda Boi transformou brincantes em educadores-brincantes, em educadores-cantadores, em sujeitos de seu próprio processo e em sujeitos que faziam o processo do Arreda continuar. Um jeito de fazer, que por mais que tenha se transformado, tenha “bebido” da reflexão, não deixou de ser brincante, um “diálogo brincante” consigo mesmo.

Nido também fala sobre esse jeito de se formar educador no Arreda, sobre esta política de dialogar no universo da brincadeira, como caminho para o aprendizado. Diz ele que

O Arreda na verdade preenche uma lacuna que existe entre a adolescência e quando a gente se torna jovem, adulto. Ele completa assim, ele oferece idéias, discussões. O Arreda contribui muito para mim na hora das discussões com outras pessoas, para discutir vários temas, discutir política de outra forma, e o Arreda abriu espaço para eu ter contato com outros mundos.

O que Nido coloca como uma grande contribuição do fazer do Arreda é a passagem de um movimento interno de silêncio, de medo de falar o que se pensa, ou ainda, de não ter o que falar porque ainda não lhe foi oferecido o direito de pensar, para um novo momento, no qual fazer, pensar e falar andam juntos.

A formação brincante no Arreda foi construída no processo desta brincadeira que aos poucos foi tomando ares de conscientização, de descoberta que o boi-de-mamão era muito mais do que uma brincadeira. Esta brincadeira que fazia pensar na vida e nos caminhos que gostaríamos que a vida tomasse. Um Boi que carregava a vida que por sua vez carregava o Boi. Um alimentando o outro.

Boi-de-mamão que foi traduzindo em ações os desejos de cada um dos seus participantes. Um Boi que, brincando com seus cavacos, pandeiros, tambores, ao som da cantoria e com os movimentos de seus bonecos, foi formando educadores populares.

Foi formando e continua a formar estes mesmos educadores populares, pois as exigências do Arreda Boi são construídas no processo. Se o sonho era o de colocar a brincadeira do boi-de-mamão na rua – e esta ação era de grande complexidade –, hoje, com alguns **diálogos**, este Boi já se coloca de pé. Este Boi que se colocou de pé foi colocando pessoas na rua, no mundo da educação popular. Foi transformando brincantes em educadores populares, sem que eles deixassem de ser **brincantes**. Educadores populares que alçaram vãos para além da rua com seu boi-de-mamão, como bem frisou Maristela Fantin ao dizer que as experiências de educação popular, hoje, buscam muito mais alimentar as raízes para gestar as sementes

O compromisso com uma prática educativa que instigue práticas políticas libertárias e construtoras de sujeitos participantes, e o poder de ação e reflexão inspirados pela arte produziram uma liga forte, pulsante, que, marcada pela relação entre arte e educação popular, inventava e reinventava novas formas de ser um coletivo (FANTIN, 2005, p. 72).

Freqüentar uma instituição superior de ensino talvez seja parte deste alimentar as raízes. É o caso de Elói na Faculdade de Artes Cênicas. Boa parte do seu desejo por continuar no mundo da educação popular está plantado no Arreda. Uma plantação que foi sendo adubada por ele, num processo que incluiu conflitos, muitos não que foi recebendo, como também a afirmação dele para si mesmo. Raízes que vão buscando outras terras, outras gentes com o boi-de-mamão no peito. Elói comenta que

Muitos trabalhos apareceram e na hora pediram meu currículo e aí cadê o meu currículo? Perguntavam: “qual é a tua formação?” Eu dizia: “a minha formação é o Arreda”. O Arreda não era uma faculdade para eles, mas pra mim era. Para eles não. Daí surgiu a oportunidade de fazer o curso técnico de Educação Física lá no Instituto Estadual de Educação³². A minha história acadêmica começou ali. Comecei a trabalhar com a dança; com o boi; com a recreação. Tinha tudo a ver com o boi e também continuei sempre em contato com a galera do Arreda.

³² O Instituto Estadual de Educação fica localizado no centro da cidade de Florianópolis e é o maior colégio público do Estado de Santa Catarina. Nele funciona o curso de magistério em Educação Física para séries iniciais.

Histórias pessoais que se mesclam e, como já frisei, acabam formando educadores populares ao redor de um grupo de boi-de-mamão. Como nos diria Paulo Freire:

Às vezes, ou quase sempre, lamentavelmente, quando pensamos ou nos perguntamos sobre nossa trajetória profissional, o centro exclusivo das referências está nos cursos realizados, na formação acadêmica e na experiência vivida na área da profissão. Fica de fora como algo sem importância a nossa presença no mundo. É como se a atividade profissional dos homens e das mulheres não tivesse nada que ver com suas experiências de menino, de jovem, com seus desejos, com seus sonhos, com seu bem-querer ao mundo ou com seu desamor à vida. Com sua alegria ou com seu mal-estar na passagem dos dias e dos anos (FREIRE, 2001, p. 79-80).

Nesta “presença no mundo” dos educadores do Arreda, estes foram aprendendo a brincar e a educar a si próprios e ao outro; e mais: foram pensando e fazendo de um boi-de-mamão um espaço também de educação. Foram “teimando”, assim como o “*Movimento Abraçando a Vida*” teimava em defender a vida das crianças em Florianópolis. Os educadores do Arreda teimaram em defender o boi-de-mamão e sua prática de diálogo, de “diálogo brincante”, leve, solto, com seus “despropósitos” de futuro, com seu propósito de viver aquele presente. Presente que foi demonstrando a união, as feitura e a comunhão .

Os educadores do Arreda ‘voaram’ e voltam a ‘aterrissar’ sempre no Arreda. “Hoje voltar para Florianópolis e não ir correndo visitar o grupo, estar em contato com o grupo que me formou, eu acho isso impossível, eu fico agoniado”, disse o educador Elói. Estes vôos levaram-nos para outros mundos, um deles foi o mundo acadêmico. Paulinho terminou a faculdade de Pedagogia e é professor de séries iniciais; Nido cursa Ciências Sociais; Gilson está cursando Geografia; Ronei terminou o curso de Educação Física, completa uma especialização em Educação Física Escolar e coordena um projeto de “boi-de-mamão nas escolas”; Iron terminou a faculdade de música e trabalha com a música do boi-de-mamão nas escolas da rede pública de Florianópolis; Seu Zé Benta continua dando ‘aquela força’ para o boi-de-mamão e frequenta a Universidade Federal de Santa Catarina como palestrante em diversos eventos científicos; e eu, que aqui me encontro na enorme responsabilidade de tentar escrever este caminho.

O boi-de-mamão do Arreda, por mais que ainda não tenha um espaço seu para guardar bonecos e tambores, está guardado no coração destes e de todos aqueles que aprenderam com o Arreda a gostar dele.

Considerações finais

Ao chegar ao final deste trabalho, fico com a sensação de uma obra aberta, inacabada. E este inacabado é muito análogo ao próprio tema de pesquisa que escolhi. O boi-de-mamão é uma brincadeira inacabada. Apesar de ter tantos fazeres que foram se perpetuando ao longo de séculos ao redor da “cultura do Boi”, muitos elementos desapareceram, enquanto outros ficaram. O resultado deste processo é este boi-de-mamão que aí está para ser sentido, olhado, provado, criticado, um Boi para ser vivido. Talvez este seja o primeiro movimento do Arreda no seu desabrochar: viver o Boi.

Viver o Boi na sua plenitude. A brincadeira é a “mola mestra” desta manifestação de pessoas que, no desejo de brincar, cantar e tocar, além de dialogar com os seus, têm no boi-de-mamão um forte aliado, experimentando aquilo que Frange vai chamar de

(...) um estado indagante, comprovacional de sujeito aberto e predisposto a se transformar, ...constatei, pelo acontecimento sentido, vivenciado, que a arte na educação é dimensão mais ampla em todos os níveis de ensino, sujeito que se modifica pela estesia e pela experiência atualizada, Ser-do-Ser (...) (FRANGE, 2001, p. 225).

Este sentimento do belo, do *Ser-do-Ser*, que o Arreda Boi veio trazer, para um pequeno grupo de pessoas, já é um primeiro ensinamento: o fazer pequeno mas aberto.

Não se trata de um ‘fazer pequeno’ porque o Arreda quer. É pequeno porque assim nasceu, e suas portas são as ruas. Amontoam-se seus integrantes em uma pequena mesa de bar, em um canto na cozinha ou em uma sala sem móveis para poder fazer o Boi brincar. É um Boi que forma educadores na primeira lição de uma cartilha não construída: fazer nas dificuldades.

O Arreda começou e é pequeno. Ele continuará pequeno e acolherá quem gostar de trabalhar nas dificuldades e na lógica que o perpassa: ser um ‘ferro forte’. Desses ‘ferros fortes’ que seguram os barcos atracados em um trapiche na beirada do rio da Barra da Lagoa em noite de forte vento sul.

Um ‘ferro forte’ que faz e refaz bonecos como o pescador refaz suas redes colocadas na água para buscar seu sustento e de sua família. Se os bonecos do Boi molham por não ter uma casa, dificuldade maior é não ter quem brinque com ele, ou não

ter quem brinque nele. Mas, por favor, não quero construir aqui um muro das lamentações e tampouco balões de São João: dez anos se passaram e um novo rumo para os galhos do Boi precisa ser dado.

E não falo em jogar os dados ou procurar ajuda nos búzios. Falo de buscar no tudo que já foi feito o sentido de retomar algumas práticas que foram abandonadas e dar novo significado a outras.

(...) a significação é a condenação do homem, assumimos que é essa, portanto, o grande sentido das buscas ou como diz Eric Landowsky: *a única coisa que, sob uma forma ou outra, poderia nos estar presente, é o 'sentido'.* Nunca estamos presentes na insignificância. (...) A sua significação está na sua busca de uma vida inteira a nos educar para viver pelo e para o prazer da busca, que a arte jamais abandona. (FRANGE, 2001, p.13)

O Arreda quer “beber” desta fonte de buscas, de procuras pela própria busca, refazendo caminhos e desenhando outras trajetórias; quer desenhar com o lápis sobre o papel e tentar ocupar os espaços que ainda estão vagos. A busca aqui não é apenas desenhar o projeto do próximo Boi, mas também, fortalecer as raízes dos que estão vivos, de pé. A busca por si mesmo. A busca por descobrir quem é este Boi e de que tipo de “trato” ele precisa.

Se o Boi de Seu Luzair ensaia dançando, para o Arreda isso não é o bastante. Fica um “buraco” na alimentação deste Boi. O Arreda gosta de ruminar e rumina muito. Este ruminar é acompanhado de seus companheiros de “pasto”. O cantador tem o berrante.

O Arreda construiu-se neste universo “ruminante” que, ao longo do trabalho, chamei de “diálogos brincantes”, a partir da leitura que Maristela Fantin faz de Paulo Freire, e na prática de tentar salvar vidas de crianças em Florianópolis. O Arreda também esteve lá. O Arreda continua lá.

Triste sina daqueles que ousam entender um grupo tão pequeno, tão frágil, singelo, como um grupo que aparece quando aparece o todo do grupo. No Arreda se constrói algo novo. Seus integrantes poderiam muito bem falar seu nome de batismo, mas preferem o Arreda como sobrenome: sou o Ronei, integrante do grupo Arreda Boi. Aquele que o evoca passa a representá-lo. No Arreda, quem chega e vai deitando raízes

vai se descobrindo envolvido por elas. Não é tarefa fácil, pois suas raízes não são nada leves de suportar para quem quiser suportá-las sozinho.

O Arreda, tem raízes que se transformam em rendas, dessas das rendeiras da Barra da Lagoa a tilintar seus bilros sobre suas mofadas de marcela. Quem quiser se envolver no Arreda, procure suas raízes e não os seus frutos. Quando achar uma pista, comece a cavar. Nada de furar a terra, maltratar a “mãe terra”. Nela, cavamos para plantar. Raízes não se arrancam tampouco colocamos a mostra. A escavação é uma espécie de arqueologia dos sentidos.

Diálogo. Esta é uma idéia chave para quem quiser trilhar o caminho que leva ao passado³³ do Arreda e é ele uma dessas raízes que estão aí, à mostra; idéia chave também para quem continua fazendo os caminhos **no e do** Arreda.

(...) que possibilidades o nosso sistema educacional oferece aos adolescentes para uma consciência interrogante? É preciso que o adolescente tenha a possibilidade de se apoderar do ser único que ele é, das suas aptidões, sonhos, angústias e indagações. Penso que ele pode conseguir, se puder expressar ou construir de forma significativa, a reflexão sobre seu “assombrar-se de ser (FRANGE, 1995, p. 320).

Os adolescentes do Arreda transformaram-se em adultos e, hoje, seguem sua vida de educadores levando no corpo a tatuagem de um boneco Boi. Ela é invisível, você não a vê. Mas a tatuagem se faz sentir. Um boi-de-mamão que nos seus despropósitos, para lembrar Manoel de Barros, foi transformando em proposição de uma vida ao lado da brincadeira do Boi. Uma causa. E olha que estamos falando de brincadeira.

Quando lembro que estamos falando de brincadeira, é para situar a dificuldade que representa para uma brincadeira de boi-de-mamão chamar para perto de si adolescentes. Os motivos seriam vários para que eles não se aproximassem: o mercado de trabalho, namoros, preconceitos, valores, uma nova fase da vida, etc. Mas eles se aproximaram. O Boi resistiu, os adolescentes resistiram, ou ambos?

³³ A palavra ‘passado’ aqui tem um duplo significado. Passado de tempo passado, de memória, de construção do conhecimento ao longo dos anos. Passado também no sentido das pegadas deste Boi, de seu ritmo, de seu andamento.

Todos nós já tivemos a visão de nossa existência como única, intransferível e muito preciosa. O descobrimento de nós mesmos é saber que somos sós, que somos singulares. Entre o mundo e nós, abre-se uma impalpável e transparente muralha, a nossa consciência. Consciências e realidades são intrínsecas. O adolescente vacila entre a infância e juventude, fica suspenso ante a infinita riqueza e as possibilidades de mundos; assombra-se de ser. (FRANGE,1995, p. 220)

Lendo o que Frange escreve, volto a convidar Nido para dialogar com o texto e com ela. Diz ele:

Porque o Arreda na verdade preenche uma lacuna que existe entre a adolescência e quando a gente se torna adulto, jovem que ele completa assim, ele dá idéias, discussões, o Arreda contribui muito para mim na hora das discussões né, no contato com as pessoas, discutir vários temas, discutir política de outra forma, as pessoas tem outras oportunidades, e o Arreda abriu espaço.

Esta fala de Nido, assim como a colocação de Frange, traz o Arreda para o centro da discussão na medida em que ele se apresenta como um espaço para a “rapaziada” *vir-a-ser*. Um *vir-a-ser* acolhido. Um *vir-a-ser* que zomba de si próprio zombando do outro. Lembrem-se que, na brincadeira do boi-de-mamão, você tem que ir se preparando para fazer de tudo: tocar, brincar em todos os bonecos, cantar, encenar. Sendo assim, no momento em que satiriza um colega, você está satirizando a si mesmo. A singularidade de cada um no boi-de-mamão é por demais respeitada e o *assombrar-se de ser* de cada um é por deveras dividido com os colegas. Todos se assombram.

Mas gostaria de voltar a falar desses *assombrar-se de ser*, dessa *singularidade*, desse *prazer da busca*, desses *sonhos*. Não vou me ater sobre cada um destes temas em separado, mas sim sobre o todo dessa experiência no universo **do fazer** do Arreda Boi.

Gostaria de falar destes temas tendo como pano de fundo o cenário dos movimentos sociais. Trata-se de um fazer pequeno, de se utilizar de novas tecnologias e suas ‘virtualidades’, mas sem esquecer do olho no olho, dos abraços, do toque, da oralidade.

O Arreda Boi, por sua condição e pelo momento histórico em que foi criado, em 1994, foi marcado pelo diálogo direto. Era o que de mais poderoso tínhamos e, por incrível que possa parecer, com as múltiplas formas de comunicação, é o maior poder que temos.

O Arreda Boi partilha do local, proximidade com o outro, ousadia de querer mudar a si mesmo e de alguma forma contribuir na mudança do outro, seu companheiro (se assim ele o quiser). Tem na brincadeira do boi-de-mamão um espaço de mediação e uma referência em termos de tempo. Para Paulinho, o seu passado de garoto era correr atrás de couros de boi mortos na farra do boi para confeccionar tambores no Arreda. Hoje, leva tambores para alfabetizar seus alunos no Colégio Municipal da Comunidade da Barra da Lagoa, constrói seus próprios tambores e ensina as crianças a fazê-los e a tocá-los.

David Slater, ao refletir sobre esses “novos movimentos sociais”, diz que movimentos como este, que é gerado também no Arreda, estão ligados a novas formas de entendimento dos processos sociais. Slater diz que estes movimentos

tem sido a característica de algumas das novas formas de mobilização, de resistência e movimento – movimentos que foram contextualizados como “nômades do presente”(Melucci, 1989), captando um senso importante de fluidez e flexibilidade. As resistências e oposições têm sido vistas cada vez mais como independentes de qualquer discurso universalista encapsulador. Em muitas sociedades diferentes surgiram arquipélagos de resistência e discursos inversos que têm o potencial de se conectar através dos espaços, mas que são também distintos, específicos e arraigados em contextos locais e regionais, encorajando, em alguns casos, o uso da expressão “novos movimentos sociais” (SLATER, 2000, p. 503).

Vejo com muito bons olhos este *tempo*, esta *fluidez e flexibilidade* das quais Slater nos fala. Este fazer miúdo, sem muito enfrentamento, do Arreda. Com este jeito de brincar com seu boi-de-mamão mesmo sabendo que não era bem-vindo em determinados espaços da Barra da Lagoa.

O Arreda optou pela rua e nela enterrou qualquer possibilidade de conflito. Construiu e ressuscitou admiradores ou público para suas apresentações. No universo das estratégias de movimento, mobilização e resistências que Slater coloca como chaves de um novo movimento, o Arreda fez de seu “diálogo brincante” peça-chave para as suas investidas no mundo da brincadeira, nas relações que foi estabelecendo com as pessoas da comunidade. Tambores, cantorias, bonecos, mortes e ressurreição do Boi eram e são seus instrumentos de luta.

Um outro elemento destacado por Slater está relacionado ao *tempo*. Este movimento social que ele descreve trabalha com a questão *tempo*. A paciência histórica

que muitos movimentos sociais no Brasil e no Mundo vão alimentando, construindo, nesta dinâmica, ela também é recorrente, porém os seus ganhos são do tamanho dos movimentos: pequenos.

Num primeiro momento nossa análise apontará para este pequeno como pouco, sem força. Mas logo num instante posterior descobrimos que este ‘pequeno’, quem o define como tal, somos nós mesmos.

A revolução é vista como tomada de uma nova ordem de ação, um novo jeito de ver as mesmas coisas. De perceber que o futuro, a transformação, pode estar contido na realização pessoal e do grupo de conseguir, com muito custo, colocar o Boi novamente na rua. Ufa! E talvez isto demore tempo. Na Barra da Lagoa demorou quinze anos e hoje é freqüente aparecer crianças com caixas de papelão fazendo o papel de Boi e outra sendo o vaqueiro. Brincando. Um Boi “presente”.

Este Boi de caixa de papelão foi um presente que o Arreda ofereceu para a comunidade ao ir teimando em colocar seu boi-de-mamão na rua, durante os carnavais, nas festas. Um Arreda **presente** e um Arreda de **presente**.

Um Arreda que sempre, ao longo de sua vida, dialogou com a sua própria morte e foi sendo seguro por muitas mãos e corações. Ele está aí, muito mais vivo do que morto. Se não aparece, faz falta. Se aparece, é querido, criticado. Ele é um brincante. Seus brincantes dialogaram com ele brincando, num “**diálogo brincante**”. E assim o Arreda vai brincando com a vida. Uma contribuição para a vida de diferentes grupos de boi-de-mamão que afloram pela Barra da Lagoa, por Florianópolis, por Santa Catarina, pelo Brasil, pelo mundo afora.

Espero que este trabalho possa contribuir não somente ao boi-de-mamão do Arreda mas a muitos outros Bois que aceitem continuar pensando um boi-de-mamão que rima com educação, um boi-de-mamão brincante. Meu muito agradecido.

Bibliografia

- ANGIOLETTE VIEIRA, Carlos A. **A Dança do Boi-de-Mamão**. Florianópolis. *Boletim da Comissão Catarinense do Folclore*. Ano XV, nº 29, dez., 1975.
- ARENDRT, Hannah. **A Condição Humana**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2004.
- _____, Hannah. **O que é Política?** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. **Comunidade: a busca por segurança no mundo atual**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2003.
- _____, Zygmunt. **Em busca da Política**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2002.
- BENJAMIN, Walter. **A criança, o brinquedo e a educação**. São Paulo: Summus, 1984.
- BOAL, Augusto. **Teatro do Oprimido e Outras Poéticas Políticas**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1983.
- BOSI, Alfredo. **Dialética da Colonização**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____, Ecléia. **Memória e Sociedade: Lembrança de Velhos**. São Paulo: TAC/EDUSP, 1987.
- BRANDÃO, Carlos Rodrigues. **A cultura na rua**. Campinas-S.P.: Papyrus, 1989.
- _____, Carlos Rodrigues. **Educação como Cultura**. São Paulo, Brasiliense, 1985
- _____, Carlos Rodrigues. **O Que é Folclore**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- BURKE, Peter. **A Cultura Popular na Idade Moderna**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- CANCLINI, Nestor Garcia. **As Culturas Populares no Capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1982.
- _____, Nestor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1998.

- CASCUDO, Luiz da Câmara . **Dicionário do Folclore Brasileiro**. Rio de Janeiro: Edições de ouro, 1969.
- CERTEAU, Michel. **A Cultura no Plural**. Campinas - São Paulo: Papyrus, 1995.
- CERTEAU, Michel. **A Invenção do Cotidiano: artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.
- CUCHE, Denys. **A Noção de Cultura nas Ciências Sociais**. Bauru - São Paulo: EDUSC, 2002.
- CHAUI, Marilena Souza. **Cultura e Democracia: o discurso competente e outras falas**. São Paulo: Cortez, 2003.
- DAMATTA, Roberto. **Universo do Carnaval: reflexões e imagens**. Rio de Janeiro: Pinakotheke, 1981.
- FANTIN, Maristela. **Construindo Cidadania e Dignidade: Experiências Populares de Educação no Morro do Horácio**. Florianópolis: Insular, 1997.
- FANTIN, Mônica. **No Mundo da Brincadeira: jogo, brinquedo e cultura na educação infantil**. Florianópolis: Cidade Futura, 2000.
- FARIA, Ana Lúcia Goulart de. **A contribuição dos Parques infantis de Mário de Andrade para a construção de uma pedagogia da educação infantil**. *Educação e Sociedade*: revista quadrimestral de ciência da educação, n.º. 69, 1999. Campinas: CEDES.
- FERNANDES, Florestan. **Folclore e Mudança Social na Cidade de São Paulo**. Petrópolis – R. J.: Vozes, 1979.
- FLEURI, Reinaldo Matias, FANTIN, Maristela. (orgs.). **Culturas em Relação**. Florianópolis: MOVER, 1998.
- FRANGE, Lucimar Bello Pereira. **Noemi Varela e a Arte**. Belo Horizonte: C/Arte, 2001.

- FREIRE, Paulo. **Ação Cultural para a Liberdade**. São Paulo: Paz e Terra, 2001.
- _____, Paulo. **Educação como Prática da Liberdade**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1965.
- _____, Paulo, SHOR, Ira. **Medo e Ousadia**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1986.
- _____, Paulo. **Pedagogia da Esperança: um encontro com a Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.
- _____, Paulo. **Pedagogia do Oprimido**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987.
- GARKOV, Adriana F. **Jogos Tradicionais na cidade de São Paulo: recuperação e análise de sua função educacional**. Dissertação de Mestrado. Campinas-S.P.: UNICAMP, 1990.
- GEERTZ, Clifford. **A Interpretação das Culturas**. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos Editora S.A., 1989.
- GIDDENS, Anthony. **As consequências da Modernidade**. São Paulo: Ed. da UNESP, 1991.
- GONÇALVES, R. M. **Cantadores de Boi-de-Mamão: velhos cantadores e educação popular na Ilha de Santa Catarina**. 2000.173f. Dissertação (Mestrado em Educação) – Centro de Ciências da Educação, Universidade Federal de Santa Catarina, Florianópolis.
- GRAMSCI, Antônio. **Cadernos do Cárcere (volume seis)**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- HENRIQUES, Maria de Lourdes. **Boi-de-Mamão**. Florianópolis. *Boletim da Comissão Catarinense do Folclore*. Ano II, nº 05, set., 1950.
- LARROSA, Jorge. **Pedagogia Profana: danças, piruetas e mascaradas**. Belo Horizonte: Autêntica, 2003.

LAGO, Mara Coelho de Souza. **Modos de Vida e Identidade: sujeitos no processo de urbanização da Ilha de Santa Catarina.** Florianópolis: Ed. da UFSC, 1996.

MELO FILHO, Osvaldo Ferreira de. **Notas e Pesquisas Sobre o boi-de-mamão.** Florianópolis: Boletim da Comissão Catarinense do Folclore. Ano IV. Junho/Setembro de 1953.

MEYER, Marlyse. **Pireneus e Caiçaras....da comédia dell'arte ao bumba-meu-boi.** Campinas- SP: editora da UNICAMP, 1991.

OLIVEIRA, Paulo de Salles. **Vidas Compartilhadas: cultura e co-educação de gerações na vida cotidiana.** São Paulo: Hucitec- FAPESP, 1999.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira.** São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

PASSETTI, Edson. *Conversação Libertária com Paulo Freire.* São Paulo: Imaginário, 1998.

PEDROSA, Mário; Otilia Arantes (orgs.). **Política das Artes: textos escolhidos.** São Paulo: EdUSP, 1998.

PERROTTI, Edmir. **A Criança e a Produção Cultural.** In: **A Produção Cultural para a Criança.** [por] Tatiana Belinky [e outros]. ZILBERMAN, Regina (org.). Porto Alegre: Mercado Aberto, 1990.

PESSOA, Fernando. **O Guardador de Rebanhos.** São Paulo: Princípio, 1993.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.

SEIXAS NETO, A. **O Auto do Boi.** Florianópolis. *Boletim da Comissão Catarinense do Folclore.* Ano XIX, nº 34, dez. de 1981.

SLATER, David. **Repensando as espacialidades dos Movimentos Sociais: questões de fronteira, cultura e política em tempos globais.** In ALVAREZ,

Sônia. DAGNINO, Evelina. ESCOBAR, Arturo. (orgs.). **Cultura e Política nos Movimentos Sociais Latino-Americanos**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2000.

SOARES, Doralécio. **Boi-de-mamão Catarinense**. *Cadernos de Folclore*. nº27. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1978.

_____, Doralécio. **Folclore Brasileiro**. Santa Catarina: FUNARTE, 1979.

STEIN, Maurice R. **The Eclipse of Community: an Interpretation of American Studies**, Nova York: Harper and Row, 1965.

STRINATI, Dominic. **Cultura Popular: uma introdução**. São Paulo: HEDRA, 1999.

VELHO, Gilberto. **Projeto e Metamorfose: Antropologia das Sociedades Complexas**. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1999.

WEBER, Max. Comunidade e sociedade como conceitos analíticos. In: FERNANDES, Florestan. **Comunidade e Sociedade: leituras sobre problemas conceituais, metodológicos e de aplicações**. São Paulo: Editora Nacional/Editora da USP, 1973.

ANEXOS