

## Musicalidade e disputas identitárias nos bois-bumbás de Campina Grande - PB

*Musicality and identity disputes in the bois-bumbás of Campina Grande - PB*

**Tiago Fernandes Alves**

Graduado em Ciências Sociais e Mestre em Sociologia pela Universidade Federal de Campina Grande (UFCG)

E-mail: tiagofernandesbatera@hotmail.com

### RESUMO

A busca por legitimação e afirmação identitária percorreu todo o pensamento intelectual em nosso país. As manifestações populares foram tomadas como arautos representativos do caráter identitário nacional nas formas mais legítimas e puras possíveis. O ímpeto preservacionista e inócuo de tais percepções foi aqui redirecionado para um olhar crítico sobre os embates socioculturais que emergem como elementos significativos para a apreciação dessas manifestações. O folguedo do boi-bumbá da cidade de Campina Grande - PB é analisado com foco nas disputas por legitimação e afirmações identitárias tendo como fio condutor as lutas dos brincantes pela continuidade de suas manifestações e pela institucionalização de suas práticas. A inventividade e a criatividade cultural se destacam na busca pela demarcação de um caráter próprio do boi campinense, onde a musicalidade aparece como o substrato que consubstancializa o principal aparato material artístico elaborado pelas comunidades que brincam o boi.

Palavras-chave: boi-bumbá; identidade; musicalidade.

### ABSTRACT

The search for legitimacy and identity affirmation went through all the intellectual thought in our country. Popular demonstrations were taken as representative heralds of the national identity character in the most legitimate and pure forms as possible. The preservationist and innocuous impetus of such perceptions was redirected here for a critical view of the socio-cultural conflicts that emerge as significant elements for the appraisal of these events. The folkloric party called boi-bumbá, or "hit my bull", from Campina Grande - PB is analyzed with a focus on disputes over legitimacy and assertions of identity on the basis of the struggles of revelers for the continuation of its manifestations and for the institutionalization of its practices. The inventiveness and the cultural creativity are highlighted in the search for the demarcation of a proper character for the bull from Campina Grande - PB, where the musicality appears as the substrate that gives substance to the main artistic material apparatus elaborated by the communities that take part in this popular regional festival.

Keywords: "hit my bull"; identity; musicality.

## Introdução

Neste artigo, abordamos o folguedo dos bois-bumbás da cidade de Campina Grande, estado da Paraíba. Buscamos na musicalidade presente na manifestação desse folguedo elementos que exprimem sua legitimidade identitária enquanto expressão dos contextos político-ideológicos e dos embates socioeconômicos que permeiam os bois, desde sua construção e elaboração, até os ensaios e brincadeiras pelas ruas dos bairros periféricos da cidade, culminando nos desfiles oficiais nos dias de carnaval.

Dentre os vários caminhos percorridos para que compreendêssemos o universo de elementos que permitem a existência dos bois, merece destaque a percepção do modo como a criação da ACESTC (Associação Campinense das Escolas de Samba e Troças Carnavalescas), em meados da década de 1970, modificou a própria percepção que os brincantes de bois-bumbás têm de si mesmos em contextos de disputas e de legitimação identitárias. Tal *evento*<sup>1</sup> aponta para a modificação da noção de boi-bumbá ao institucionalizar e normatizar certas práticas e ao tornar obrigatória a utilização de alguns personagens para contar o enredo do folguedo.

Contudo, o estudo focado na musicalidade de maneira alguma deve ser aqui percebido em seu conteúdo analítico musical como que refletindo os contextos acima citados. O estudo da música do boi campinense foi tomado e dialeticamente contextualizado com as diversas substâncias culturais que permitem a existência do boi em Campina Grande – PB, de forma peculiar e única, percebendo-o não como um mero reflexo da estrutura ou das condições materiais de existência dos brincantes (BLACKING, 1991 *apud* FINNEGAN, 2002).

A busca pela identidade desses sujeitos que brincam o boi passou pela compreensão da maneira que a sonoridade – mais que um reflexo das continuidades e descontinuidades históricas, das disputas político-ideológicas e dos conflitos e desigualdades sociais – mostra-se pertinente à entendimento dos vários elementos que permeiam os contextos que abarcam o folguedo do boi campinense.

O objetivo aqui foi traçar elos entre as várias possibilidades que as sonoridades estabelecem com os contextos socioculturais em disputas – os bois institucionalizados que lutam pelo reconhecimento, a luta dos *bois espontâneos* pela sobrevivência e, muitas vezes, pela inclusão junto à ACESTC, entre a associação e os associados, e entre os associados e as mídias, juntamente com as forças político-ideológicas – depreendendo a necessidade de afirmação de identidades em peleja contra uma política cultural hegemônica alicerçada, muitas vezes, pelos meios midiáticos de comunicação, por interesses eleitorais e empresariais corporativistas. Objetiva-se, neste artigo, superar a visão do folguedo do boi como uma manifestação meramente folclórica, ou como expressão inócua de cultura popular. Mais do que isso, assim como apontou Pereira (2006), em seu estudo sobre o *fandango* sulista, o momento é de “superar essa visão obtusa e restrita” para atingir a compreensão socializadora que possui o folguedo do boi.

Nesses termos, devemos perceber que os conflitos foram tomados como elementos importantes para a compreensão e consecução dos objetivos traçados. Em consonância com Van Velsen (1987), procuramos tomar os conflitos existentes nos processos sociais em contraponto a uma busca por homogeneidade ou relativa estabilidade. Mais do que irrupções desestabilizadoras da harmonia social, os conflitos devem ser vistos como parte das relações sociais, do estabelecimento de normas e dos processos que levam às transformações institucionais (*idem*, p. 360).

Dessa maneira, temos por atingidos os objetivos propostos ao percebermos que a musicalidade, além de ser fruto das disposições criativas dos sujeitos que brincam o boi e das tensões presentes nos contextos socioculturais, é em si mesma um elemento que distingue este folguedo dos demais. Além disso, é na musicalidade que

encontramos a pulsão que dá sentido à brincadeira, às coreografias e às danças, aos enfrentamentos entre o boi e o personagem Mateus. Encontramos na musicalidade o substrato cultural que une os vários elementos em sua performance, em sua práxis.

### Abordando o boi-bumbá em Campina Grande

De modo geral, a condução da pesquisa seguiu uma perspectiva analítica que foi desde o geral ao particular, passando criticamente pelos primeiros estudos e conceitos cunhados pelos folcloristas, regionalistas e modernistas, em suas buscas por um conteúdo cultural que representasse a identidade nacional brasileira diante das transformações socioculturais a partir do contexto político de consolidação do Brasil República, culminando na musicalidade proporcionada pelos brincantes de bois-bumbás de Campina Grande - PB como característica fundante de seu caráter inventivo e criativo no processo de afirmação identitária.

A musicalidade do boi foi amparada dialeticamente como modo de reconhecer os vários elementos que contextualizam essa sonoridade, como ponto de reflexão sobre as identidades presentes em disputas, e em contrapontos com elementos políticos e ideológicos que circundam tal manifestação. Assim, o estudo sobre a musicalidade dos bois-bumbás finda um processo analítico da pesquisa que sugere a visão dessa manifestação como fruto da inventividade e imaginação das comunidades que delas afluam, como também das várias disputas que nelas se apegam.

A pesquisa foi feita em seis meses. Iniciada em novembro de 2009 até fevereiro de 2010, e retomada em novembro de 2010, sendo finalizada em março de 2011, período no qual os brincantes iniciam suas práticas culturais terminando nos desfiles carnavalescos, durante a disputa pelo título de campeão do carnaval. Contudo, esse período se refere meramente aos desfiles, passeios e ensaios. A busca pelos endereços, ateliers, garagens e sótãos das casas dos brincantes, averiguando o processo de elaboração e preparação das vestimentas e apetrechos, formam o caráter preparatório da pesquisa. Tendo em vista que poucos são os que possuem registros na ACESTC, como endereços e telefones, muitos dos brincantes foram “encontrados” em “passeios” pelos bairros, perguntando aos moradores das comunidades.

As reuniões na ACESTC, que ocorrem toda última quinta-feira do mês, estão incluídas no processo de pesquisa. Elas duraram todo o ano de 2010, fazendo a pesquisa desviar de seu ponto focal originário. Foi percebido que o processo de institucionalização, assim como os processos e decisões institucionais afetavam diretamente todo o folguedo do boi, mesmo os não institucionalizados, aqueles que não se encontram associados, mas que brincam pelas ruas em caráter *espontâneo*<sup>2</sup>.

Foram efetuadas entrevistas semidirigidas para a compreensão das noções e dos sentidos que são atribuídos pelos sujeitos que participam da festa dos bois-bumbás. Dessa forma, poderíamos evitar a homogeneização e universalização de conceitos que poderiam distorcer o sentido atribuído por eles dentro da pesquisa. Tomando os conceitos utilizados pelos entrevistados, pudemos evitar certos problemas de compreensão entre palavras tomadas como universais ou sinônimas. Esse problema foi levantado por Kofi Agawu (1995) quando relata questões de compreensão entre idiomas distintos e entre pesquisador e pesquisado. Estudando a percepção ocidental das estruturas rítmicas africanas, esse autor apresenta todo um agravamento da incompreensão que pode ser atribuída à utilização de termos e conceitos, assim como da própria noção de estrutura musical clássica europeia, que se quer universal. Distorções semânticas entre palavras iguais, mas que quando deslocadas de seus contextos culturais aparecem ressignificadas, confluem para uma percepção errônea sobre determinados termos utilizados pelos pesquisados (idem, p. 380-95). Em concordância com o autor, pudemos perceber que conceitos como *folguedo*, *tradição*,

*cultura, raiz, festa, brincadeira, boi-bumbá, bumba meu boi, autenticidade* possuem sentidos diversos entre os brincantes, não podendo ser tomados como conceitos semanticamente fechados.

Além disso, uma metodologia comparativa conduziu este artigo para uma perspectiva na qual, “a diferença e a diversidade podem ser conceptualmente transformadas em um campo de variabilidade, levando progressivamente à construção de um conjunto de dimensões de variação para facilitar a descrição de qualquer forma observada” (BARTH, 2000, p. 193).

Constrói-se, assim, um conjunto de conhecimentos locais que possibilitam uma dimensão das covariações entre as várias formas interpretativas que recebem certas práticas culturais e certos símbolos quando deslocados de seus contextos originais, sendo ressignificados, dando-lhes novas conotações pelos novos agentes em suas práticas habituais.

Essas formas descritas serviram de base comparativa entre as mesmas no intuito de compreender o modo e a base que as geraram, como certas práticas culturais possibilitam a transformação de sentido pelos atores sociais, transfigurando estruturas simbólicas, desvinculando de seu eixo central, permitindo vislumbrar o processo de reelaboração da cultura enquanto dinamicidade, enquanto cosmos possível de diversidades interpretativas e de aglomerações de sentidos (MARCUS, 1991).

É assim que o próprio conceito, ou noção, de boi-bumbá foi compreendido, levando-se em consideração o contexto local no qual se encontra inserido, assim como as forças sociais que o representam e o modo como os sujeitos atribuem sentido às suas práticas (BARTH, 2000). A cultura, assim como as manifestações que dela eclodem, não pode ser apreciada como um consenso, tampouco devem os estudos sobre cultura vislumbrá-la na busca por uma visão coesa em uma totalidade (GEERTZ, 1998). Deve sim ser percebida e compreendida em sua diversidade tanto de representação quanto de captação.

Nesse sentido, devemos pensar os indivíduos não como repetidores, mas como criadores da cultura, inclusive no que se refere à utilização dos valores da cultura material, que expressam a *autenticidade*<sup>3</sup> da cultura que a produz (SAPIR *apud* GRÜNEWALD, 2002).

A tradição, segundo Halbwachs (1992), não pode ser considerada um elo fixo entre um passado estabelecido e um presente e futuro que se interligam sem nenhuma desconexão. O passado, nesse caso, não é preservado, mas continuamente reconstruído, tendo como base o presente. Esse passado sofre, portanto, um contínuo processo de reelaboração individual, porém fortemente amparado pela coletividade e pelo social (HALBWACHS, 1992). Pensando a tradição como memória coletiva, devemos pensá-la, ainda mais no caso do boi de Campina, como reinterpretção de acontecimentos passados sendo continuamente reconstruídos pelos sujeitos em suas práticas, conformidades e descontinuidades presentes.

Nesse movimento inventivo e de descobrimento de quem se é dentro de sua própria cultura, elementos de um passado que se quer tradicional são selecionados para objetivos futuros (GRÜNEWALD, 2002). Nesse sentido, o movimento seletivo de certos elementos como constitutivos da representação cultural de um determinado povo reforçam a ideia de cultura como algo dinâmico, no qual os sujeitos reelaboram e recriam tradições e identidades a partir de lutas e disputas dentro dos círculos sociais dispostos.

### **O boi-bumbá de Campina Grande - PB: institucionalização e musicalidade**

Ao estudar as práticas empresariais e do Estado na construção de uma hegemonia cultural baiana em Porto Seguro - BA, a *baianidade*, Grunewald (2002)

demonstra que existem esforços para consolidar uma noção reducionista de certas localidades através da seleção de certos elementos que se tornem representativos de uma determinada comunidade ou população étnica. Disso resultam disputas entre grupos oprimidos tidos como de menor expressão cultural dentro desse bloco hegemônico, e as forças institucionais. A exaltação de certos elementos culturais por parte desses grupos ou comunidades busca a diferenciação identitária através da persuasão da existência de diferenciações étnicas e identitárias dentro desse conjunto hegemônico. Segundo o mesmo autor, podemos vislumbrar a busca por uma diferenciação étnica e, no caso dos bois campinenses, comunitária, como uma “comunidade que se imagina” (idem, p. 50). Uma construção que se “fixa”, que se “estabelece” sempre em consonância com os movimentos das práticas cotidianas. Nesse sentido, que não se quer pensar a identidade como rígida e sim como fluxo, são nas práticas cotidianas que os sujeitos buscam inserir-se no mundo, “adotar uma postura no contexto de circunstâncias mutáveis e contingências incertas” (LAYNE, 1994, p. 29).

A normatização do folguedo do boi campinense não se limita a mera continuidade de um passado por via da repetição cabal. A institucionalização do carnaval, ou seja, a criação da ACESTC, não se refere de imediato a um elo a esse passado que se quer vivo e imutável. É a própria institucionalização, uma ação cravada no movimento histórico do folguedo que abre uma enorme fenda na concepção do que é o boi-bumbá campinense. A normatização modifica drasticamente o folguedo em toda sua estrutura física e até mesmo ideológica, em que os próprios *brincantes de rua*<sup>4</sup> chegam a não se reconhecerem como os “verdadeiros” e “autênticos” representantes do boi-bumbá do mesmo modo como os que desfilam por via do reconhecimento da associação. No discurso dos *brincantes das ruas*, naqueles que não possuem agremiações e nem participam dos desfiles oficiais fica um vazio identitário ao não se reconhecerem, do mesmo modo como o fazem os já institucionalizados, como “verdadeiros” representantes da cultura local. Essa percepção sobre si mesmos demonstra que o *verdadeiro* boi de carnaval é aquele que está apto ao desfile, à apresentação pomposa das ruas delimitadas.

Em consonância com Foucault (1992), vemos o processo institucionalizador em termos de acumulação ou aglutinação de discursos que se querem legítimos frente a outros que efetivamente ser-lhes-ão ceifados a veracidade e a legitimidade. Cria-se, dessa maneira, o verdadeiro para sobrepujar o falso, aquilo que deve ser tomado como norma socialmente aceita em um discurso que deslegitima qualquer outra forma de ato discursivo.

Tal processo se enquadra com o pensamento de Bourdieu (2007), que percebe a institucionalização como um véu que encobre os processos de disputa onde estão as relações de poder. Essas relações de força que se ocultam ao instaurar um poder de violência simbólica ao impor significados legítimos, deslegitimando a outros não convenientes, contrários, a outra parte da relação, fortalecem o exercício do poder ao ocultar a origem do poder. Pensando a tradição como invólucro que envolve o sentido e as práticas dos costumes, podemos pensá-la como discurso que se quer legítimo, ensejando, como em Bourdieu (2007), forjar, criar um véu que recobre, através das facetas institucionais, as forças e disputas de poder, legitimando-as na busca por uma afirmação não contestatória de suas práticas normatizadas.

Dessa maneira, o processo de institucionalização busca a normatização e legitimação das práticas e dos discursos que se referem ao que o folguedo do boi campinense é ou deve ser, desvinculando as demais práticas, deslegitimando-as de seus referenciais como sendo verídicos ou legítimos. Legitimar o boi através de sua institucionalização é requerer dele práticas normatizadas que o tornam verdadeiro frente aos demais não institucionalizados. Os verdadeiros portadores da cultura campinense se tornam legitimados por um discurso institucionalizado pela associação, descapacitando os demais de suas propriedades legitimadoras. Os bois não

institucionalizados passam a ser referenciais daquilo que o boi não é mais, o boi de rua, sem normas, sem vínculos institucionais, sem a legitimação social que passa pela normatização institucional.

Tal processo institucionalizador, ao buscar conferir um caráter normativo, gerenciador e organizacional das várias brincadeiras que são generalizadas pelo nome de “troças carnavalescas”, abarcou de igual modo a manifestação dos bois-bumbás. Apesar de que o boi em outras regiões seja brincado durante os festejos juninos, em Campina Grande - PB ele se insere, desde tempos remotos – que só foram acessíveis pelas histórias contadas pelos brincantes tendo em vista a quase total falta de documentação oficial – nos demais festejos que envolvem o carnaval campinense (as tribos indígenas, as laúças, os bonecos).

Vale salientar que não foi o processo de institucionalização que trouxe o boi-bumbá campinense para o carnaval, pois ele já era brincado durante a época em questão. O que tal processo aponta é a construção e a elaboração de normas e padrões que garantam a legitimidade institucional ao boi-bumbá.

É possível que, em um dado momento histórico, o boi campinense tenha sido apropriado pelas festas carnavalescas, trazido dos festejos juninos por se enquadrar no que os brincantes chamam de brincadeiras ou “troças carnavalescas”. Vale salientar que no passado contado pelos brincantes havia o acompanhamento de sanfonas. Isso aponta para a possibilidade da brincadeira ter ocorrido, em algum momento anterior, durante os festejos juninos. Todavia, o boi pode ter sido apropriado de outras culturas por parte dos brincantes locais já diretamente inserido no contexto carnavalesco. Contudo, pela falta de documentos históricos institucionalizados nos centramos nos discursos dos brincantes mais veteranos compreendendo, assim, as “origens” do boi campinense. Nesse sentido, optamos pelos discursos e histórias contadas pelos brincantes que se remeteram a um passado onde o boi fez e ainda faz parte dos festejos e brincadeiras carnavalescas.

### **Dos conflitos na institucionalização da brincadeira**

A ACESTC efetua um papel fundamental na organização dos bois na atualidade. Ela é responsável pela busca de patrocinadores privados, pelos contratos junto aos poderes públicos no intuito de conseguir verbas suficientes para a realização do evento. O projeto que define a estrutura necessária para a realização do evento também é de responsabilidade da associação. Em 2010, o projeto foi aprovado com um orçamento de aproximadamente 150 mil reais<sup>5</sup>, quantia essa que é reclamada como sendo modesta frente às necessidades do evento, como também em relação ao orçamento de outros eventos paralelos ao *Carnaval dos que ficam*, que é o Encontro da Consciência Cristã e o Encontro da Nova Consciência.

Durante as reuniões presenciadas no decorrer da pesquisa, a associação recebeu duras críticas no tocante às suas limitações enquanto instituição que organiza as agremiações, além de reclamações, por parte de alguns brincantes mais veteranos e de outros associados de outras agremiações, de favorecimentos internos na aquisição do título de campeão do carnaval. A construção de rumores também serve para desestabilizar a organização pela associação estabelecida<sup>6</sup>, o que dificulta um consenso dentro das discussões. No carnaval de 2011, presenciaram-se ainda certos favorecimentos e relações que ultrapassam as normas estabelecidas. Os troféus dados às tribos indígenas, por exemplo, que desfilaram na segunda-feira de carnaval, que foram três, já vieram com os nomes das agremiações gravados em suas respectivas posições. A tribo que desfilou em caráter meramente participativo venceu, o que gerou uma contradição. Na penúltima reunião, foi perguntado aos donos de tribos indígenas se estas poderiam desfilar. Uns foram contra e outros concordaram. O que deu mais apoio

à proposta foi o único que, depois da apuração dos resultados, veio à comissão julgadora e à mesa diretora reclamar o título que a referida agremiação havia ganhado.

A prestação de contas continua sendo um impasse, fato esse que gerou, no carnaval 2011, problemas nas contas da associação, tendo esta que pagar multa por não prestar suas contas devidamente. Outro problema agrava a situação dos recursos destinados ao carnaval 2011. Com a mudança da gestão no governo do estado da Paraíba, houve cortes nos investimentos sobre os contratos junto às prefeituras para a realização de festas e eventos comemorativos. Isso implica uma diminuição dos recursos estaduais, sendo estes reduzidos ao município e setores privados do comércio local enquanto patrocinadores.

Apesar das críticas, os próprios associados assumem a importância do dever da associação em controlar as agremiações em suas atividades. O regulamento, que dita as normas, obrigações e deveres dos associados e diretores, muitas vezes não é seguido em seu rigor. Nele estão prescritas as regras básicas para que as agremiações possam desfilar. A falta de um dos quesitos obrigatórios acarreta na desclassificação da agremiação que deixa de concorrer ao título.

## O boi e a rua

Domingo, mês de janeiro. Iniciam-se os ensaios e desfiles pelas ruas da cidade de Campina Grande - PB. Após um ano de longa espera, bonecos, tambores, repiques, surdos e zabumbas saem dos confinamentos das garagens, dos depósitos e quintais para se tornarem ferramentas da manifestação dos bois-bumbás. Trapos e metros de tecido se transformam em roupas, vestidos e fantasias que dão vida à imaginação criativa das comunidades, dos brincantes de bois.

Às quinze horas do domingo, pessoas, crianças e jovens, em sua grande maioria do sexo masculino, começam uma peregrinação até a “sede”<sup>7</sup> do boi que sairá em desfile pelas ruas. Chegam a pé, de bicicleta, de várias partes do bairro ao qual pertence o boi, ou até mesmo de outras localidades, aqueles que possuem certa afeição pelo boi e pelas pessoas que nele brincam.

Dão-se os primeiros goles de cachaça para esquentar pés e mãos que percorrerão longa jornada por vários bairros da cidade. Os instrumentos são divididos entre os músicos, em grande medida jovens e crianças. As baquetas também são repartidas de acordo com o tipo de tambor. Os mais jovens disputam os melhores tambores e as melhores baquetas como se fossem a um prato de comida diante da fome. Brigas, mas sem agressão física, são comuns. Os mais velhos, mas principalmente o dono do boi, o diretor, é quem dita as regras e organiza os pequenos motins que se formam. Com certa aspereza, necessária em muitos casos, faz sua voz se sobressair, trazendo os batuqueiros para suas posições dentro da formação da bateria. O boi, personagem central da brincadeira, é trazido com muito cuidado por dois, até três pessoas adultas. Ele chama a atenção das crianças que querem tocá-lo, subir nele, mas sempre tem alguém por perto para evitar que elas, por força natural de sua curiosidade de criança, danifiquem as frágeis fitinhas e adereços que revestem o boi que, nesse caso, é feito de armação em pequenas chapas de alumínio, diminuindo seu peso, permitindo maior conforto e desenvoltura ao dançarino.

Com algumas variações, ou como denominam os percussionistas, “chamadas”, o som do boi clama a população a sair às ruas. Crianças se amontoam ao redor, curiosas. O boi, agora vivo e travestido pela personalidade do brincante que o veste, inicia sua saga. Passam alguns minutos ali, parados, brincando com as pessoas da comunidade. O boi que antes era admirado agora é temido pelas crianças e jovens. Ele rodopia e balança, avança como se fosse chifrar alguém. Torna-se destemido e arrogante, corajoso e temido por todos. Eu disse todos. E esse é um fator central. Se o

boi avança é instintivo o ato de se proteger, pois se trata de uma armação de alumínio e fibra de vidro, e os chifres são pontiagudos e bem rígidos. Com a veemência com que ele gira e balança, um golpe certo pode muito bem machucar, por isso ele abre o caminho entre as pessoas. O boi representa, nesse sentido, a força bruta. Ele dança sob um ritmo frenético e pulsante em uma batucada que chega a ser ensurdecadora. Em muitos casos, nos ensaios em geral, a bateria está incompleta, faltam percussionistas, mas a força e o volume desta não diminuem. São geralmente três a quatro taróis, três a quatro zabumbas e dois a três repiques, em uma combinação de volume extremo e uma pulsação rítmica vertiginosa.

Iniciado o som do boi, saímos pelas ruas festejando o carnaval que se aproxima. Muitas crianças seguiram o boi até certo ponto do bairro retornando posteriormente. Outras, acompanhadas por seus responsáveis, nos seguiram por todo o trajeto, percorrendo vários quilômetros a pé, dançando e brincando.

Muitas pessoas no decorrer do percurso, que se encontravam em frente às suas casas, acabavam entrando e fechando os portões. Em uma das oportunidades que tivemos, nos aproximamos e perguntamos a umas senhoras que entraram rapidamente em suas casas, ao ouvirem e verem o boi se aproximando, o porquê de seu temor. Uma das senhoras nos respondeu “*tenho medo do boi*”, da figura do boi, e isso é um fato curioso de nossa tradição popular. Muitos de nossos personagens que floresciam a imaginação popular possuem características medonhas. O saci-pererê, a mula sem cabeça, o papa-figo, o homem do saco, a laúça, comadre fulôzinha, são personagens da imaginação popular que não são agraciados com o título de heróis ou benfeitores. Pelo contrário, assim como o boi é temido por muitos, outros personagens do folclore local são temidos por suas invocações mágicas e travessuras, como no caso do saci, que dizem que quando entra em suas casas azeda o leite e assusta os bichos, “*ininha*” os cabelos das moças e bagunçam todo o recinto.

Um fator interessante eram os olhos atônitos da população. Uns olhavam com certo receio e desprezo. Outros se aproximavam, dançavam, chamavam seus filhos para prestigiar o boi, ou, nas próprias palavras deles, “*prestigiar o nosso folclore, nossa cultura local*”. É interessante observar as várias reações do público. Uns se escondem, outros entram e participam da brincadeira. Existem aqueles que dão dinheiro como um modo de “ajudar” o boi e os garotos que ali estão. E é realmente necessário muitas vezes um pouco de ajuda. São crianças e jovens que saem andando, alguns descalços, por quilômetros, sem nenhum tipo de estrutura e comodidade. Como fomos com uma mochila e uma garrafinha de água mineral, logo percebemos que nenhum deles tinha água para beber, como tampouco tinham dinheiro para comprar. Sempre que passávamos por um mercadinho, venda ou bodega, comprávamos água e refrigerante. Em um dos últimos bairros que visitamos, havia uma casinha muito humilde que vendia “*din-din*”. Como cada um custava vinte e cinco centavos, foi uma festa de “*din-dins*” para a molecada. Ali mesmo, por ocasião de conhecidos de uns dos instrumentistas, também foram recompostos os suprimentos alcoólicos.

É fato que se trata de uma festa totalmente popular, de pessoas de baixa renda sem nenhuma estrutura para suportar quilômetros de uma jornada debaixo de sol forte, tocando e carregando materiais e instrumentos. É um esforço descomunal para brincar e levar a brincadeira para todos.

Depois de horas caminhando e tocando, alguns já davam demonstração de cansaço e esgotamento. Alguns nos mostravam as mãos calejadas, algumas sangrando pelo esforço repetitivo do toque do boi. Quando um dos pesquisadores tocou por alguns minutos a zabumba, sentiu um cansaço enorme após meros minutos e, mesmo habituado a baquetas como baterista profissional, ficou então a imaginar o que seria de suas mãos após horas a fio naquela função. É fato que se trata de um trabalho árduo que exige resistência física e muita força de vontade de levar o nome do boi e da cultura local para os demais bairros.



O espaço da rua ocupado pelo boi, nesse caso, é um espaço de liberdade. A rua como o lugar da reminiscência de certas práticas e relações de compadrio, da extensão de nossas casas e relações de parentesco (DA MATTA, 1997) também é o espaço do boi enquanto comunidade e manutenção das relações entre os sujeitos desta. A rua diferencia-se da avenida no dia do desfile por ser a brincadeira e não a padronização. A liberdade e a disposição à brincadeira “sadia” sem as normas a serem cumpridas. A Avenida Severino Cruz, situada às margens do Açude Velho, destinada aos desfiles em dias oficiais é, ao contrário da rua, rigidez, momento pelo qual tantos ensaios e preparativos se fazem lógicos frente ao esforço promovido durante meses. Momento em que a comunidade não mais participa da brincadeira, pois se encontra separada por um cordão de isolamento. O povo, a comunidade que tanto brincou o boi pelas ruas, encontra-se separado do boi para não prejudicar seu desfile em busca do título. Desfilam apenas aqueles escolhidos, os melhores instrumentistas e dançarinas com todo seu aparato, roupas, figurinos, carros alegóricos. O dia do desfile é o dia em que a comunidade é isolada do boi que a representa, mas que dele não perde seu vínculo. Os que brincavam ficavam, naquele momento, torcendo, gritando, dançando e aplaudindo o empenho de seu representante na avenida.

### Dançar o boi

O boi, apesar de construído em alumínio, possui um peso que aumenta à medida que o cansaço, proporcionado pelo esforço dos movimentos bruscos e da dança que o conduz, sacrifica as pernas e braços do brincante, fazendo-o cambiar o traje de acordo com o espaço percorrido, ou tempo em que o brincante se encontra vestido.

O boi assume a personalidade do brincante que o veste. Assim que ocorre a troca de brincante, o boi assume uma personalidade totalmente distinta. Os mais jovens buscam movimentos mais rápidos e bruscos, com movimentos de pés que lembram danças típicas da região Nordeste: baião, xaxado, coco. À medida que o álcool é consumido em cada passada, em cada metro percorrido, o boi ganha novas dimensões comportamentais, assim como o cansaço promove também uma queda de rendimento.

O dono do boi, quando veste seu próprio boi, diferencia-se gritantemente dos demais. Quando retirava a vestimenta, ele de nós se aproximava e dizia: *“o boi tem que brincar com as pessoas que estão aqui pra nos ver”*. Enquanto os mais jovens buscam nos movimentos mais ácidos e imponentes a afirmação e a estética, a desenvoltura da dança do boi, o dono busca a interação com o público, motivo pelo qual o boi existe, para ser apreciado e para convidar as pessoas para a brincadeira. Alguns brincantes diziam: *“tá vendo aquele ali de camisa verde... ele sim sabe dançar”*, uma forte alusão a um dos brincantes que dançava com bastante potencial. O dono do boi “sempre” recriminou os mais jovens por seus movimentos bruscos e agitados, enquanto ele busca na interação com o público observador a “essência” da brincadeira. Mas há aqueles que sabem tanto interagir com o público quanto ser agressivos, afastando curiosos e desafiadores de sua força.

O boi é conduzido em certos momentos, devido possuir pouca visibilidade debaixo da armação. A visão do brincante se restringe apenas a uma pequena abertura na parte frontal, debaixo do pescoço do animal. Enquanto ele rodopia, avança e retrocede em sua dança, outros brincantes, principalmente o dono, ficam atentos para que o dançarino não caia em algum buraco pela rua, ou sofra atropelamento pelos carros e motos que em demasia cruzam com a brincadeira. Em outros momentos, e esse é quase de exclusividade do dono, o boi é puxado para que pessoas com crianças de colo possam tocá-lo, apreciá-lo, ou até mesmo oferecer dinheiro ou bebidas alcoólicas. Muitos são os que consomem bebidas pelos bares e em frente às suas próprias casas, clamando para que o boi por ali passe e que eles possam nele um pouco brincar.

O boi não é de exclusividade dos brincantes da agremiação e das pessoas das comunidades que ele representa. Apesar de nem todos poderem dançar o boi, muitos outros brincantes de outras comunidades também o dançam, mas apenas com a conviência e consentimento do dono que muitas vezes os conhece. Os que podem dançar o boi geralmente são os mais experientes, no caso dos que vêm de fora. No caso dos pertencentes à agremiação, apenas alguns têm a permissão de dançá-lo. Nesse caso, há uma separação dos papéis dentro da brincadeira do boi. A distribuição e disposição dos instrumentistas e dançantes obedecem a uma hierarquia.

Na avenida, a brincadeira se torna séria. Coreografia, passos ensaiados e diferenciados enchem os desfiles. Os passos das dançarinas se assemelham mutuamente. Não há uma coreografia definida, mas dançam dentro de um mesmo estilo que celebra a diversidade e a multiplicidade de influências da cultura campinense. Essas dançarinas são, em geral, crianças ou jovens que participam como “alas” da agremiação. Algumas crianças são muito jovens ao ponto de nem as fraldas nem as chupetas lhes terem sido ainda tiradas. Nesses casos, as mães, ou responsáveis, acompanham, ora dançando, ora apenas cuidando para que nenhuma criança se machuque (principalmente quando se aproximam do boi) ou prejudique a apresentação, pois algumas se perdem nas brincadeiras na avenida, divertindo-se na passagem do boi. Para estas a avenida e a rua não se diferenciam. A finalidade é se divertir.

O pajé, responsável pela ressurreição do boi, dança com desenvoltura passos de “caráter indígena”. Sua atuação é mais teatral e busca a similitude com os gestos indígenas, portando seu arco e flecha, chocalho ou lança. São passos sempre avançando para frente com uma passada longa, seguida de uma mais curta, sempre dentro do ritmo frenético da bateria. Os demais “índios” também seguem a mesma coreografia, porém, o único obrigatório na avenida durante o desfile é a figura do pajé, de acordo com as normas da associação.

A sinhazinha dança comedidamente, como uma senhorita galante deve se portar. É de longe a mais contida em seus movimentos. Impunha sua sombrinha e gira levemente sua saia de anáguas constituindo fluidez e leveza em seus movimentos. Não possui uma dança específica, apenas busca construir um leve movimento estético.

O Mateus, aquele que de acordo com o enredo é quem mata o boi, dança abruptamente. Com seu chicote e apito ele tange o boi, às vezes com o auxílio dos cavalos-marinhos, representando os vaqueiros, pela avenida. Ele dança afrontando o boi e sua força bruta de animal arredo. Avança e recua. Engana e despista o animal com movimentos fortes e seguros. Tampouco se pode dizer que o Mateus dança o boi em termos de coreografia. Ele o conduz, o controla, tange pela avenida. É um dos personagens que mais se movimenta além do boi. Ele e o boi possuem íntima relação na conformação da desenvoltura da apresentação. Eles constituem o elemento principal, tanto do enredo quanto do desfile. Em muitos momentos, nas cadências da bateria, não era possível discernir se era a bateria que puxava o ímpeto dos dançarinos, ou se eles, ao girarem e pelejarem na avenida puxavam a bateria. Esse efeito confuso se torna exuberante quando feito de modo natural e confiante.

O fazendeiro, assim como a sinhazinha, percorre o trajeto de modo comedido empunhando uma espingarda “suvaqueira” com todo seu ar esnobe típico dos coronéis da época colonial e açucareira.

A Catirina possui uma especificidade. É o único personagem feminino no qual um homem entra travestido de mulher, assim como é o único que pode fazê-lo dentro das normas da associação. Ela é a mais desinibida. Brinca com o público, faz palhaçadas, levanta a saia e mostra suas roupas de baixo. Não dança nem possui coreografia, apenas brinca o tempo todo. Possui uma liberdade que os demais não possuem. Vai à frente da agremiação, depois volta até onde se encontra a bateria, geralmente disposta ao final. A descrição de tal personagem feita por Cascudo (1964) é de extrema similitude com o que podemos presenciar na Avenida Severino Cruz, em Campina Grande - PB.

## A paisagem sonora do boi-bumbá: a constituição da identidade através do som

Simmel (1981) reconhece a importância de que

a partilha de um mesmo ambiente sonoro pode promover o sentido particular de coletividade, mesmo quando a consciência de sua unidade, assente em meios sonoros e auditivos, se revele bem mais abstrata que a conseguida em torno da comunicação oral e da fala (SIMMEL, 1981 *apud* FORTUNA, 1999, p. 106).

Se o processo de institucionalização traz inúmeras clivagens (não analisadas neste artigo) entre os diversos segmentos de brincantes do boi, a paisagem sonora pode delimitar um espaço de convivência e de trocas partilhadas de uma mesma comunidade, pode-se entender que se fala em construções identitárias (de pertencimento), “a identidade como sendo aquilo que se é” (SILVA, 2000, p. 74), como sendo o sentimento de pertencimento de um mesmo ambiente sonoro comumente partilhado.

A musicalidade se permite enquanto agente dialético entre as estruturas sócio-político-econômicas, ferramenta pela qual os brincantes demandam seus problemas e necessidades. Dessa maneira, a musicalidade não pode ser vista como um reflexo das estruturas econômicas (FINNEGAN, 2002).

Se o ímpeto transformador da sociedade pode ser impulsionado pela conscientização política de seus cidadãos, através da ação política contestadora, eles podem expressar suas insatisfações pela expressão artística. A arte aparece nesse patamar como a voz contestatória de uma dita população ou comunidade. Nesse sentido, podemos afirmar que a musicalidade propiciada pelos brincantes se expressa pela via da reivindicação, na busca pelo reconhecimento da sociedade de suas manifestações artístico-culturais. Essa expressão artística faz transparecer suas condições sociais, cuja musicalidade consubstancializa-se na forma de contestação política, na luta diária por melhorias em suas comunidades e suas próprias condições de vida.

O boi, além de todos os artefatos, adereços, personagens, indumentárias, é, principalmente, o som que ele evoca. Seguindo a noção de Schafer (1991), podemos dizer que a manifestação do folgado do boi, quando organiza diversos elementos que produzem sonoridades específicas – como os instrumentos musicais, o apito, os gritos de incentivo e de reclamações, os passos dos dançarinos – dá origem a uma organização sonora própria que o identifica, legitimando sua peculiaridade acústica. A organização desses elementos produz o que chamamos de paisagem sonora do boi-bumbá campinense. Essa sonoridade produz uma força específica, fator de grande importância na demarcação territorial do boi de rua que é sua expressão musical. A musicalidade do boi possui importância maior do que um mero reflexo das condições socioculturais dos brincantes (FINNEGAN, 2002), portanto um instrumento da manifestação de suas vontades individuais e anseios sociais.

Por seu caráter inventivo e criativo, a musicalidade dos bois campinenses não possui um padrão que possa ser descrito como próprio. O som dos bois é um contínuo processo de recriação e inventividade que não cessa nem possui parâmetros, tanto nos *bois de rua*, quanto nos institucionalizados. Nesse caso, o folgado do boi se transformou e adquiriu novas significações através da práxis cultural que lhe deu novos sentidos e significações em sua performance, ou seja, nas ações de sujeitos que reelaboraram dinamicamente certos elementos específicos da cultura (BARTH, 2000). Assim, essas práticas que inspiram um sentido dinâmico à cultura trazem aos indivíduos uma demarcação de seu lugar dentro de um universo cultural difuso e heterogêneo, dando-lhes a possibilidade de se posicionar frente à realidade social que os abrange. Dessa maneira, o boi é o som que emite. Sua força, pujança, rítmica, “breques” e “viradas”. O boi é a criatividade e a recriação constantes em sua performance musicalizada.

Mas é na rua, em seu território originário, que a paisagem sonora se faz pertinente. Por exemplo, no que toca à questão da violência, um boi de uma determinada comunidade que possui “rixa” com outro boi de outra comunidade, pode até mesmo chegar a passar pelas ruas do bairro ou comunidade “inimiga”, contanto que não passe tocando, executando seus tambores e impondo sua musicalidade. Esse fato foi descrito por alguns dos brincantes que relataram que em determinados locais “*não se deve passar tocando*”, uma vez que seria um sinal de “*provocação*”. O som, a musicalidade do boi pode ser tanto atrativa, um convite para a brincadeira, um clamor às comunidades e às pessoas à brincadeira, como também um ato de profunda provocação. O som, ou a paisagem sonora do boi, aquilo que o boi é enquanto som e pulsação rítmica, torna-se um elemento central tanto de disputas quanto de clamor à brincadeira. Passar tocando em uma comunidade “mal quista” é a afirmação da presença viva de um boi rival e adversário.

Nesse sentido, enquanto não houver música, não há vida no boi. Permanece imóvel, uma “carcaça” de emaranhado de alumínio, madeira, tecido. Sem o som, sem a música, o brincante não brinca, não dança. O boi não chega nem a nascer para poder ser morto e logo ressuscitar. Sem os tambores, o folguedo não possui cor, lógica. O silêncio não consegue contar o enredo que há séculos é recriado e recontado. É o ritmo que dá vida ao boi-bumbá de Campina Grande - PB, seus dançarinos e *sinhás*, *cavalos-marinhos* e *papangus*, o *morto carregado* e os *pajés*. É o som, a paisagem sonora criada pelos tambores e pés que rodopiam ao som pulsante que traz vida a esse emaranhado mórbido de tecido e metal, que passa meses descansando em recantos de garagens e ateliers, de oficinas e quartos escuros. São os tambores que trazem o “espírito” há meses adormecido, à espera do primeiro toque no repique, do primeiro toque na zabumba.

Nessa perspectiva, em conformidade com Simmel, o sentido ou sentimento de pertencimento a uma mesma coletividade criada pelo compartilhamento de um mesmo ambiente sonoro (SIMMEL, 1981 *apud* FORTUNA, 1999) encontra-se presente no boi ao trazer para as ruas da cidade sua musicalidade. Nesse caso, o compartilhamento e o sentimento de pertencimento só se encontram presentes no momento em que as comunidades e pessoas afins brincam o boi.

Ao partilhar um mesmo ambiente sonoro, os brincantes criam um espaço de convivência, de compartilhamento e de trocas intercambiadas entre aquilo que chamam de comunidades. O boi é o espaço de convivência durante sua passagem, o lugar que é construído na rua delimitado por sua musicalidade e pelos brincantes que nesse espaço dançam, bebem e celebram uma festa que é de “todos”. Silva (2000) explica que essas construções espaciais sonoras produzem elementos de comunicação entre aqueles que compartilham desse mesmo território acústico. Os brincantes se reconhecem enquanto tais por pertencerem, criarem e compartilharem, não apenas o mesmo espaço geográfico que é a rua e a avenida, mas também o espaço acústico produzido pela musicalidade do boi que dá vida e sentido ao termo *brincadeira*. Sem os tambores, sem a música e o ritmo, o boi se perde nas ruas como sendo mais um transeunte sem rosto e sem cor, sem uma característica clara que o demarque territorialmente, que demarque sua identidade.

### Considerações finais

A busca por uma representação típica desse folguedo culminou na descoberta de sua peculiaridade central: a inventividade e a criatividade. Esse traço fundamental determina que é na recriação, ressignificação e reapropriação de vários elementos culturais consubstancializados em uma performance particular que habita a noção do folguedo em questão. Nesse caso, uma busca por um folguedo inofensivo e “engessado”, cheio de padrões e normas não diz respeito ao que o boi-bumbá campinense é. Até mesmo na musicalidade do boi como forma de afirmação identitária e de reivindicação dos anseios socioculturais dos brincantes de bois, não podemos tomar tais sonoridades como elementos fixos, padronizados, mesmo nos bois institucionalizados.

O folguedo do boi de Campina Grande - PB é a afirmação e a negação de si mesmo, uma disputa sem vencedores e vencidos na busca pela determinação e legitimação de quem é quem. O boi é muito mais variâncias do que repetições, ele é muito mais dinâmico do que estático. Um constante redefinir, reinventar criativo, readaptações e adaptações em contextos sublimados por dificuldades e disputas.

Contudo, o boi não é apenas dificuldades e exasperações. O boi é a alegria da comunidade, a representação cultural de suas vielas e becos, seu festejo alcoolizado e lúdico. O boi é a brincadeira, a diversão de milhares de crianças que vivem no limiar da pobreza nas periferias da cidade. É a criatividade e a imaginação que afloram do lixo, da reciclagem. É a pedagogia da rua, é a educação musical em tambores muitas vezes feitos de latas e baldes de plástico. O boi é a socialização, o trabalho em conjunto, o auxílio mútuo entre vizinhos e amigos. É a dança, o rodopio, a correria. O boi é a morte que se torna vida, a dificuldade que se transmuta em arte, em música, em luta pelo reconhecimento, pelo direito de brincar.

Chegando à musicalidade, temos por atingido o objetivo central deste artigo que é a apreciação da afirmação identitária do boi campinense através de sua expressão musical. A musicalidade do boi aparece aqui como forma de “demarcação territorial”, uma maneira de delimitar as fronteiras identitárias através das sonoridades que do boi emanam. É na musicalidade que o boi exige de si mesmo suas potencialidades, na sua pulsação rítmica que desperta a figura antes adormecida nos galpões. É o som, a paisagem sonora construída pela rítmica, pelos gritos e arrastar dos pés pelo chão que anunciam o retorno do boi às ruas, à avenida.

Podemos dizer que o boi campinense é a imitação do próprio enredo que conta, a morte e a ressurreição constantes em um eterno vir-a-ser sem nunca chegar a ser, pois é o devir em si mesmo. O boi é a própria musicalidade que evoca em seus tambores, os quais dão vida a tudo que é imóvel e adormece, que dão sentido ao trabalho coletivo da comunidade, a comunidade que o brinda com sua criatividade e alegria de brincante; o lúdico, a violência e a criatividade que se mesclam em uma mistura única: a batida do boi campinense.

A ênfase na musicalidade diz respeito ao sentido lógico que ela traz à performance da brincadeira. O folguedo do boi não é a figura do boi, seus personagens e vestimentas. Podemos considerá-los apenas como matéria morta, trabalhada artisticamente para uma finalidade: brincar o boi. Nesse caso, todas as potencialidades que tornam possível a distinção do boi campinense passam pela musicalidade, uma vez que é através dela que a festa tem início.

Não é da musicalidade do boi que emerge sua afirmação identitária, isolada por si só como identidade de uma comunidade local, mas como o elemento que dá sentido e acontecimento ao folguedo. A musicalidade do boi campinense é também fruto da inventividade e da criatividade dos brincantes, assim como outros vários elementos que constituem a brincadeira. Contudo, o elemento que dá vida a tudo que foi produzido em conjunto pelas comunidades que brincam no boi é sua musicalidade, a paisagem sonora do boi-bumbá de Campina Grande - PB.

A ênfase dada à musicalidade não se refere a um determinante da afirmação identitária dos brincantes, mas o elemento que consubstancia toda a lógica inventiva e performativa da brincadeira. A musicalidade foi escolhida e encontrada como aquela que satisfaz o objetivo buscado neste artigo: a afirmação identitária dos brincantes de bois-bumbás de Campina Grande - PB.

## NOTAS

<sup>1</sup> Tomemos a noção de que “[...] um evento é uma atualização única de um fenômeno geral, uma realização contingente do padrão cultural. Por outro lado, entretanto, como as circunstâncias contingentes da ação não se conformam necessariamente aos significados que lhes são atribuídos por grupos específicos, sabe-se que os homens criativamente repensam seus esquemas convencionais. É nesses termos que a cultura é alterada historicamente na ação” (SAHLINS, 1990, p. 7). Nesse sentido, a criação da ACESTC é um evento por ter caráter histórico transformador das relações anteriormente presentes.

<sup>2</sup> Esse e outros conceitos serão no decorrer deste artigo melhor explicados. Alguns são provenientes dos próprios brincantes para discernir entre eles mesmos quem é ou não verdadeiramente boi-bumbá. Outros foram cunhados durante a pesquisa (pelo pesquisador) como modo de diferenciá-los conceitualmente.

<sup>3</sup> Com *autenticidade* não desejamos representar a ideia dicotômica de cultura, uma legítima e outras não. Tal conceito vem a reforçar a noção de autenticidade propiciada, tanto pelos próprios brincantes quanto pelo processo de institucionalização que busca a legitimação das troças carnavalescas. A *autenticidade* existe sim, mas enquanto constructo elaborado pelos brincantes e pela ACESTC na busca pela legitimação e padronização de suas práticas.

<sup>4</sup> Essa distinção entre *brincantes de rua* e *brincantes* é necessária para delimitarmos tanto conceitualmente quanto no plano ideológico, ou seja, a concepção que eles possuem de si mesmos sob o julgo de portadores ou não da *verdadeira raiz* identitária campinense. Os *brincantes de rua* padecem pela espontaneidade, por não serem considerados portadores da verdadeira cultura local, em contrapartida com os brincantes que brincam os bois institucionalizados, caracterizados para o desfile propriamente dito.

<sup>5</sup> Nesse orçamento estão incluídos o efetivo policial e do corpo de bombeiros, as arquibancadas, a iluminação, o equipamento de som, os recursos das diversas agremiações, ou seja, toda a estrutura necessária ao acontecimento do evento.

<sup>6</sup> Ver James Scott (2000): *Los dominados y el arte de la resistencia*, para compreender o modo como discursos informais e não institucionais podem ocasionar transformações nas bases organizacionais das instituições as quais criticam.

<sup>7</sup> Com sede, quero dizer garagem, atelier, beco, viela, todo e qualquer espaço destinado à reunião dos brincantes para os preparativos e aquecimento da bateria. Em geral acontecem na rua, em frente à casa do dono do boi.

## REFERÊNCIAS

- AGAWU, Kofy. The Invention of “African Rhythm”. *Journal of The American Musicological Society*. XLVIII(3). p. 380-95, 1995.
- BARTH, Fredrik. *O guru: o iniciador e outras variações antropológicas*. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria, 2000.
- BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Tradução de Fernando Tomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2007.
- CASCUDO, Luís da Câmara. *O Folclore do Brasil*. Fundo de Cultura, 1964.
- DAMATTA, Roberto. *A casa & a rua: espaço, cidadania, mulher e morte no Brasil*. 5. ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1997.
- FINNEGAN, Ruth. *Música y participación*. The Open University, Gran Bretaña. Disponível em: <<http://www.sibetrans.com/trans/trans7/finnegan.htm>.2002>. Acesso em: 7 nov. 2010.
- FORTUNA, C, FERREIRA, C. et al. *Intermediários culturais, espaço público e cultura urbana: estudo sobre a influência dos circuitos globais em algumas cidades portuguesas*. Coimbra: CES, 1999.
- FOUCAULT, Michael. *Microfísica do poder*. MACHADO, Roberto (Org.). Rio de Janeiro: Graal, 1992.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Livros Técnicos e Científicos, 1989.
- GRÜNEWALD, R. de Azeredo. *Os índios do descobrimento: tradição e turismo*. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2002.
- HALBWACHS, Maurice. *The social frameworks of memory*. Chicago: University of Chicago Press, 1992.
- JAMES, Scott. *Los dominados y el arte de la resistencia*. 2. ed. México: ERA, 2000.
- LAYNE, Linda L. *Home and homeland: the dialogics of tribal and national identities in Jordan*. Princeton: Princeton University Press, 1994.
- MARCUS, George. Identidades passadas, presentes e emergentes: requisitos para etnografias sobre a modernidade no final do século XX ao nível mundial. *Revista de Antropologia*. São Paulo, USP, n. 34, p. 197-221, 1991.
- PEREIRA, Edmundo. Breve bibliografia comentada sobre o fandango sulista: de dança brasileira a baile caçarea dos litorais do Paraná e de São Paulo. In: PIMENTEL, Alexandre; GRAMANI, Daniella; CORRÊA, Joana (Org.). *Museu Vivo do Fandango*. Rio de Janeiro: Associação Cultural Caburé, p.192-197, 2006.
- SAHLINS, Marshal. *Ilhas de História*. Rio de Janeiro: Zahar, 1990.
- SCHAFER, R. Murray. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação Editora da UNESP, 1991.
- SILVA, T. Tadeu da (Org.); HALL, Stuart; WOODWARD, Kathryn. *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis, RJ: Vozes, 2000.
- VAN VELSEN, Jaap. A análise situacional e o método de estudo de caso detalhado. In: FELDMAN-BIANCO, Bela (Org.). *Antropologia das sociedades contemporâneas: métodos*. São Paulo. Global, 1987. p. 345-375.