

Tiempo y narrativa en los *folguedos* del buey en Brasil

Time and narrative in the Brazilian ox revelries

Tempo e narrativa nos folguedos do boi

Maria Laura VIVEIROS DE CASTRO CAVALCANTI

Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro
cavalcanti.laura@gmail.com

Recibido: 18 de agosto de 2007

Aceptado: 6 de septiembre de 2007

Resumen

Los *folguedos* -danzas- del buey son formas rituales populares, comportamientos simbólicos por excelencia, que exigen una intensa actividad corporal, el uso de trajes y adornos de fantasía y mucha música y danza. De forma recurrente, la literatura folclórica entendió esas fiestas como la escenificación de un auto popular. Este texto propone la comprensión alternativa del “auto del buey” como experiencia narrativa, y busca aprehender las múltiples dimensiones de temporalidad que la configuran y contextualizan. Estudios y registros, por un lado, y hechos vivos de la cultura popular, por el otro, se superponen y por ello se entienden aquí como integrantes del mismo proceso social. La comprensión de los *folguedos* del buey contemporáneos requiere, por tanto, la contextualización de los estudios ya existentes, que han recibido una marcada influencia de los presupuestos ideológicos y de las visiones del mundo del Movimiento Modernista, especialmente de las concepciones de Mário de Andrade en los años 1930 y del Movimiento Folclórico Brasileño en la década de 1950.

Palabras clave: temporalidad, narrativa, danzas del buey, ritual, mito, folclore, Brasil.

Abstract

The ox revelries are popular rituals, symbolic behaviors that require intense corporeal activity, with use of costumes, music and dance. Folkloric literature has frequently understood them as folk dramas that enact a particular plot. This paper proposes an understanding of the “ox dramas” as a narrative and tries to grasp the multiple dimensions of time that configure and contextualize these narratives. Studies and recollections and the living facts of popular culture influence each other and are analyzed as parts of a unique social process. This new understanding of the ox revelries requires a critical contextualization of previous studies. These are shown to have been strongly influenced by

the ideological and conceptual assumptions and world visions of Brazilian Modernism, specially through Mario de Andrade's writings and ideas in the 1930's, and the Brazilian Folkloric Movement in the 1950's.

Key words: time, narrative, ox revelries, ritual, myth, folklore.

Resumo

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

Palavras-chave: narrativas de origem, Bumba-meu-boi, temporalidade, mito, história, estudos de folclore, modernismo.

SUMARIO: 1. Introducción. 2. El auto como narrativa de origen. 3. Las narrativas de origen y su doble registro temporal. 3. 1. El registro mítico. 3. 2. El registro del rito. 4. El arcaísmo en los estudios sobre la cultura popular. 5. Referencias bibliográficas.

El mundo exhibido por cualquier narrativa es siempre un mundo temporal. Paul Ricoeur (1994).

1. Introducción

Los *folguedos* del buey son formas rituales populares, comportamientos simbólicos por excelencia que exigen una intensa actividad corporal, el uso de fantasías y mucha música y danza. Pueden encontrarse en diversas regiones brasileñas, especialmente en el norte y noreste, y registran una amplia gama de variantes: del masivo y espectacular festival de los *Bois-bumbás* de Parantins, Amazonas, (Cavalcanti, 2000) a las representaciones multifacéticas del *bumba-meu-boi* de Maranhão (Carvalho, 2005).

En el universo popular, esos *folguedos* se llaman usualmente *brincadeiras*. Además el término *folgado* fue muy utilizado por el Movimiento Folclórico Brasileño, un amplio movimiento de estudios y actuación que, de 1949 a

1964, se extendió por todo el territorio nacional¹. Ambos términos, *folguedo* y *brincadeira*, señalan con propiedad la dimensión lúdica y festiva que caracteriza la amplia variedad de estos procesos culturales.

Todo requiere infaliblemente mucha organización y preparación, y la realización de un *folguedo* siempre moviliza a diversos grupos sociales además de convocar a los *brincantes* propiamente dichos. En los *folguedos* del buey, los grupos de *brincantes* -cuya dimensión, indumentaria y formación característica difieren mucho- se reúnen para danzar en torno a un buey-artefacto bailante y rivalizar entre sí en el curso de esta danza.

La literatura existente sobre los *folguedos* del buey es extensa y variada². Sin embargo, gran parte de ella está atravesada por una insidiosa idea de fondo: que estos *folguedos* corresponderían a la representación de un “auto del buey”. En el contexto del folclore y de la cultura popular, la palabra auto designa una modalidad tradicional de teatro popular alusiva a las formas alegóricas del teatro medieval traídas por los jesuitas a las tierras brasileñas. Apoyados en ese auto, que es un guía para la *brincadeira*, los grupos de *brincantes* escenificarían una trama basada en la leyenda de la muerte y resurrección del precioso buey.

El investigador Bordallo da Silva (1981: 51), relatando los *folguedos* encontrados en la zona bragantina del estado de Pará, al norte de Brasil, los explica de la siguiente manera, que constituye la narrativa 1:

El motivo principal del auto es la posesión de un buey, famoso por sus cualidades y valentía, que un propietario o hacendado regaló a su hija y confió a los cuidados de un vaquero. Madre Catirina deseó comer aquel famoso buey, pues estaba embarazada y con antojos. Su marido, Padre Francisco, no dudó en intentar matarlo para la satisfacción de su mujer. A la desaparición del buey, se llama al vaquero jefe para que responda del animal que se le confió y aquel descubre que el Padre Francisco había disparado al buey. Padre Francisco se resiste a la prisión y los vaqueros confiesan su flaqueza para traer al preso. Así, se llama al *tuxáua* de una tribu indígena. Padre Francisco es apresado por los habitantes de la selva y sólo será dispensado del castigo, que bien se merece por su crimen, si consigue resucitar al buey. Aterrado, él llama al “doto” y al “padre”, desesperándose a pesar de los esfuerzos de ambos. Entonces, se acuerda del brujo de la *taba*. Éste, después de muchos exor-

¹ Ligados al pasado y continuamente adaptados al presente, los *folguedos* revelarían la cultura popular como un todo integrado, dinámico inseparable de la vida cotidiana. Sobre el Movimiento Folclórico Brasileño, ver Vilhena (1997a).

² Parte de esta literatura la examinó más detenidamente Cavalcanti (2000, 2004). Para una discusión actualizada de la bibliografía sobre la *Bumba-meu-boi* de Maranhão, remito el lector a los trabajos de Carvalho (2005) y Albernaz (2004). En la bibliografía antropológica sobre los *folguedos*, me gustaría destacar el último trabajo de Prado (2007).

cismos, danzas con maraca y bocanadas de cigarros envueltos en *tauari* [*Curataria tavary*], logra el milagro de hacer revivir al animal. El acontecimiento se festeja con gran alegría, y la banda, siempre cantando, “da la despedida”.

Esta narrativa sintetiza un punto crítico, pues, como el lector puede observar, consiste justamente en una trama mítica de muerte y resurrección de un buey precioso. Como también sugiere la literatura sobre el asunto, la unidad de todas las variantes de los *folguedos* del buey reposaría precisamente en este tema mítico.

Todo sería razonablemente simple si no fuese por la constatación etnográfica de que ese auto, en su supuesta integridad dramática, nunca parece haber sido encontrado tal cual en la realidad³. Ya en 1906, Artur Azevedo comentaba: “Es muy probable que el *bumba-meu-boi*, en su forma primitiva, fuera un auto compuesto, como todas las reglas del género, por algún poeta del pueblo... Hoy es un simple *folguedo*, sin significado alguno, exhibiendo varios personajes cuyas funciones no están lógicamente determinadas”. Siguiendo la huella de las formulaciones de Mário de Andrade (1982), en 1944, Ascenso Ferreira (1944: 52) sugería que el *bumba-meu-boi* era “el más nebuloso de los bailes populares del noreste” pues, habiendo sido antaño un auto, “al enredo de este auto se debió indiscutiblemente que se perdiera el guión”.

A lo largo del siglo XX, la idea de un auto originario resonó en muchos de los investigadores del tema (Pereira de Queiroz, 1967; Meyer, 1991; Monteiro, 1972; Borba Filho, 1966; Câmara Cascudo, 1984; Salles, 1970; Pinho de Carvalho, 1995; Lima, 1982; Marques, 1999; Azevedo Neto, 1983). Incluso, cuando los acercamientos valoran el dinamismo y la contemporaneidad de los procesos populares, una discreta nostalgia se hace

³ En su tesis doctoral, Carvalho (2005) argumentó, de modo pertinente, que antes se trataba de la “ilusión del auto”. Claramente, la relación del *folguedo* con las representaciones dramáticas que eventualmente elabora no es la de obediencia al guión de un enredo pre-establecido. La investigación de Carvalho es elocuente en este sentido. En sus andanzas en busca del auto, la autora comenta su sorpresa al plantear a la asesora del alcalde de Cajari, en Baixada de Maranhão, la siguiente sugerencia: “¿Quiere usted ver el acto del *bumba-meu-boi*? Pues, aquí usted no va a verlo. ¿Conoce el Teatro Artur Azevedo, en São Luis? El auto verdadero está ahí, el ‘Catirina’. Ahí es donde usted va a ver el auto verdadero” (Carvalho, 2005: 64). La ironía de la situación se revela en el hecho de que el “auto verdadero” era el espectáculo erudito “Catirina”, dirigido por el productor cultural Fernando Bicudo, desde 1996, en el teatro Artur Azevedo en São Luis de Maranhão. Como ya advirtió Jakobson (1973), la noción erudita de enredo, que se basa aquí en la idea de un auto, al proponer una correspondencia directa entre “texto” y “acción”, turba la comprensión de los procesos creativos populares.

presente. En muchas investigaciones, la contrariedad etnográfica de la frecuente ausencia del auto produjo deducciones especulativas acerca de deterioros y mutaciones indeseables en el curso de los *folguedos* pasados y contemporáneos⁴.

Baste observar, entretanto, cómo el sentimiento de falta del auto ejerce una activa presencia en el universo de los *folguedos* del buey. Como efecto paradójico, esta presencia tan activa de una supuesta falta configuró lo que acabé por denominar “el problema del auto”. Este texto busca desplazar conceptualmente el “problema del auto”, entendiendo el auto no como una representación concreta, antes efectivamente encontrada en los *folguedos*, sino como un cierto tipo de narrativa cuyos significados y contextos se buscan aclarar aquí.

Me encontré con este problema en 1996, en la investigación iniciada sobre el festival de los *Bois-Bumbá* de Parintins/Amazonas (Cavalcanti, 2000). En la búsqueda de una perspectiva comparativa, el vigor de los *folguedos* de los bueyes en Maranhão se impone (CNFCP, 2003; Albernaz, 2004; Carvalho, 2005; Pinho de Carvalho, 1995). Estos dos universos etnográficos revelan claramente no sólo la extrema variedad de los *folguedos* del buey, sino también la existencia de puntos en común entre ellos. Esta posible unidad de los *folguedos* del buey, a su vez, me llevó a una densa incursión por los meandros de la obra de Mário de Andrade (Cavalcanti, 2004). El “problema del auto” fue así, poco a poco, encontrando una nueva formulación. ¿Cómo se puede comprender los puntos de contacto de las diferentes formas del *folguedo* sin recurrir a la suposición, enteramente especulativa en su fondo, de la existencia de un auto originario que representa la trama mítica de la muerte y resurrección del buey precioso? Además, si no se trata de atribuir a procesos de inexorable pérdida cultural la habitual ausencia del auto de los contextos rituales efectivos, ¿cómo se puede entender la relación de la trama de la muerte y resurrección del buey precioso -revelada justamente por la narrativa del “auto”- con el contexto ritual de los *folguedos*?

El problema de la inexistencia del auto se redefinió entonces como un problema de relación entre una narrativa, con sus innumerables variantes, y el contexto ritual de las *brincadeiras* del buey. Este texto desarrolla la

⁴ La eficacia ideológica de esta idea -de que el auto no sería ya encontrado porque los *folguedos* habrían perdido su autenticidad originaria- puede ser entendida como una expresión de la retórica de la pérdida. Como ya argumentó Gonçalves (1997), esta operación discursiva proyecta hacia el exterior de un proceso cultural cualquier señal de fragmentación, falla o conflicto percibidos. Estas percepciones rechazadas retornan, entretanto, al discurso bajo la forma de un ataque externo a una autenticidad perdida.

comprensión del “auto el buey” como experiencia narrativa y busca la reflexión sobre las múltiples dimensiones de temporalidad que la configuran y contextualizan (Ricoeur, 1994)⁵.

2. El auto como narrativa de origen

Tardé en darme cuenta de que el “auto” era, antes que nada, la creencia en el auto. Esta creencia no sólo era compartida por muchos investigadores sino, en numerosas ocasiones y de modo más paradójico, por los propios *brincantes* y agentes oficiales de instituciones culturales⁶.

Pero, como ya nos enseñó Durkheim, la comprensión sociológica de una creencia, lejos de suponer su “falsedad”, requiere entender su imbricación en la “realidad de las cosas”. Es preciso, sin embargo, fijarse en la naturaleza simbólica de esta realidad, en la cual las “cosas” -¡que resultan tantas!- son -¡de forma tan variada!- siempre “como si fuesen cosas”⁷.

Más allá de la repetida constatación de la ausencia del auto idealizado en las representaciones actuales de la mayoría de los grupos de *brincantes*, una percepción relativamente simple ilumina de nuevo el asunto. Nosotros, estudiosos e investigadores contemporáneos, igual que muchos agentes oficiales de la cultura o del turismo y los propios *brincantes*, tuvimos conocimiento del “auto” mediante la lectura de los relatos que nos habían brindado muchos estudios del tema.

Ahora bien, ¿de cuándo datan estos estudios? Tal pregunta es crítica porque, para contextualizar los *folguedos* del buey en Brasil, es necesario con-

⁵ Este texto complementa el análisis estructural de diversas narrativas del auto como narrativas míticas emprendidas por Cavalcanti (2005). En todo este recorrido, dialogo de cerca con el trabajo de Carvalho (2005).

⁶ En junio de 2000, en São Luís, pude presenciar la aguda preocupación de las instituciones culturales y turísticas, y de los intelectuales próximos al *bumba-meu-boi* por la pérdida de la “tradición de representar el acto”. Carvalho (2005) declaró lo mismo entre 2001 y 2004. Desde 1996, cuando comencé mi investigación, el *Bumbá* de Parintins había asumido un tipo de falsedad en esta conversación entre bueyes, cuando se “explicaba”, a partir de la narrativa del “auto”, que sus representaciones riquísimas, sin embargo, sólo se escenificaban muy puntualmente. Esta creencia fue tan lejos que, en 2004, la actuación de dos grupos de bueyes, en una de las tres noches de espectáculo -justamente aquella destinada a la “tradición” y al “folclore”-, ofreció un cuadro completo del “auto”, acompañado por una meta-narrativa del “enredo” proferido por el presentador.

⁷ De modo brillante, Sahlins (2004) no se cansa de llamar la atención sobre la complejidad simbólica de los órdenes culturales.

textualizar simultáneamente los estudios producidos sobre este tema⁸. La temporalidad histórica surge, así, como una primera modalidad del tiempo al que circunscribir el problema del auto, y conlleva la idea clave de que tanto los estudios y análisis como los hechos vivos de la cultura popular integran un mismo y amplio proceso social.

Los primeros registros del *folgado* datan de la primera mitad del siglo XIX⁹. En ellos se trata, sobre todo, de relatar una peculiar costumbre popular, ofreciendo, en ciertos casos, la descripción pintoresca de algún tipo de escenificación en torno a la muerte y resurrección del buey-artefacto (Avé-Lallemant, 1961; Lopes Gama, 1996). No se habla de un “auto”. La formalización de la noción de “auto” apenas se remonta al final del XIX y comienzos del siglo XX (Azevedo, 1906).

A su vez, hasta mediados del siglo XX apenas aparecen los relatos narrativos que avalan la idea -hasta entonces ausente- de un auto con acciones dramáticas realizadas por un conjunto característico de personajes. Nuestra hipótesis es que el inicio de la recogida de estas narrativas por los estudiosos se produjo al calor del afán coleccionista y etnográfico fomentado por el Movimiento Folclórico (Vilhena, 1997a). Todo indica que esta-

⁸ Este aspecto fue demostrado por el trabajo pionero de Beatriz Góes Dantas (1988) sobre los *candomblés nagôs* en Laranjeiras/Sergipe, que utilizaba con éxito formulaciones de Nina Rodrigues en sus esfuerzos de distinción de otros grupos religiosos afro-brasileños.

⁹ Ver, a respeto, Cavalcanti, 2000. Se encuentran publicados los registros de Lopes Gama, 1996; Robert Avé-Lallemant, 1961; y Domingos Sacramento, 1979. Salles (1970) encontró registros del *folgado* datados en 1850 en la región de Óbidos/Pará. En Maranhão, por indicación de Sérgio Ferretti, el registro más antiguo que encontré fue una pequeña nota en la sección de variedades del diario “O Farol Maranhense”, de 7 de julio de 1829, 104: 451. La transcribo:

“Sr. Redactor: Vivo en Bacanga y pocas veces acudo a la ciudad. Pero tengo un compadre que es mi vecino, que no hay fiesta a lo que no asista. Asistió a la de S. João sólo para ver las correrías del *Bumba-meu-boi*, y a su vuelta me contó las siguientes novedades que, por suscitarme algunas dudas, intento narrarle para que usted me haga el favor de decirme si son verdaderas o no. Mi compadre me dice que en la noche de São João hubo muchos fuegos: que andaban por las calles grupos de 40 y 50 personas, armados de buscapiés y todos muy alegres, y que la policía no prendió a ninguno porque no aconteció ningún desorden. Así pues, Sr. Redactor, ¿que dirán de esto mis jefes revolucionarios? ... que ya no se dan pasaportes para el interior de la provincia: que ya no se prende a ninguno por leer el Farol: que el ciudadano anda alegre, toca y baila, todo a la sombra de los muros que viven de la Fortaleza.

El autor de la nota se refiere al contexto de las revueltas posindependistas de 1822.

mos ante un fascinante proceso de cambio socio-cultural: el paso vital de estas narrativas de un régimen de oralidad, característico de los circuitos tradicionales del folclore, a un sistema de escritura, propiciado por los nuevos y más normalizados patrones de registro e investigación de los hechos populares practicados por los estudiosos y folcloristas (Vilhena, 1997b; Goody, 1968; Goody y Watt, 1977; Bartlett, 1965). Este contexto de surgimiento de las narrativas del auto es crucial porque favorece la comprensión de su naturaleza híbrida y de sus múltiples sistemas de referencia temporal.

De un conjunto de nueve variantes, analizado anteriormente (Cavalcanti, 2005) y más allá de la narrativa de Bordallo da Silva -ya transcrita arriba-, presento dos narrativas más que preceden a ésta¹⁰. Estas narrativas sólo pueden comprenderse si las oímos, leemos y revivimos de alguna forma. Entonces, dejémonos, por un momento, guiar por ellas. La narrativa 2 es un relato de Laurentino -dueño de un buey en São Luis de Maranhão y fallecido en 1983- a Américo Azevedo, fechado en la década de 1970 (Azevedo, 1983: 73-75):

Había una vez un hombre llamado Francisco, también denominado Padre Francisco, hombre honesto y pacífico, aunque un tanto grotesco y cómico, que cuidaba de un buey del que era propietario un cierto señor. Chico estaba casado con Catirina. Un día...

- ¡Chico, tengo un antojo!
- La mujer embarazada es la que tiene antojo.
- Pero yo estoy embarazada.
- Entonces, es un antojo.
- ¡¿Pero no es lo que estoy diciendo?!
- ¿Y es un antojo de qué?
- Deseo la lengua del buey Barroso

Ante tal situación, Chico, aunque asustado, no vaciló: disparó al buey, le cortó la lengua, satisfizo el deseo de Catirina y, con su mujer, huyó de la hacienda. Dándose cuenta de la falta del buey y de la ausencia de Chico, el patrón llamó a los indios y les ordenó que buscaran a Padre Francisco y al buey y los trajesen a la hacienda. Los indios salieron y poco después encontraron al fugitivo: Chico, mientras tanto, reaccionó y los indios reivindicaron:

- Patrón, Chico me disparó. Salté para atrás. El tiro no me pegó.

Chico gritó:

- Yo soy un negro duro, duro, morador del populacho/ Quemo en temporada seca, quemo en invierno/ Nunca dejo de quemar/ Tengo una escopeta vieja/ Que pesa 3.500 quintas/ Solo voy para allí. Con cinco o seis *cabocos* reales me recupero.

¹⁰ En el *corpus* de nueve variantes, analizado anteriormente (Cavalcanti, 2005), la versión de Bordallo es la primera, la del Sr. Casemiro, la cuarta; y la de Laurentino es la quinta.

Pero Chico acabó capturado, siendo llevado por los indios ante la presencia del patrón, junto con Catirina y el cadáver del buey. Inmediatamente, se llamó al curandero que, poco después de constatar la muerte, cantó:

- Quién mató a este buey/ buey de fama, buey de peso/ ¡Eh!, Padre Francisco, ¡fuiste tú!/ Patrón, huela la boca del buey/ Y, Chico, tú huele el culo.

Chico reaccionó:

- Si alguien me conoció, ya se ve que no fuiste tú/ No soy un hombre para estas cosas/ para oler un culo de buey.

Indignado ante esta recusación, el patrón mandó que pegasen a Chico. Catirina intentó intervenir, pero fue amenazada con ser golpeada también. Después de la paliza, Padre Francisco acabó confesando el robo y aceptando la idea de colaborar en el tratamiento del buey.

La escena, entonces, era del chamán: cantaba y bailaba hasta que sus esfuerzos produjeron efecto y el buey resucitó, dando un gran bramido como señal.

¡Bramido! ¡Bramido!/ ¡Bramido que oí!/ Buey más bonito que éste/Garantizo que nunca vi/ ¡Bramido! ¡Bramido!/ ¡Bramido de fama real!/ Buey de fama como este/ En esta región no habrá. Era el perdón de Chico, era el cantar, era la fiesta.

La narrativa 3 es un relato escrito de Casemiro Anastácio Avelar, *brincante* de *bumba-meu-boi* de São Luís de Maranhão, dirigido a Renato de Almeida y Édison Carneiro en la década de 1950. (Carneiro, 1974: 205/206; la cursiva es mía)¹¹.

Cuento la historia del bumba-meu-boi como mi abuelo José Ponciano Avelar siempre me explicó, en base a la historia de que el *bumba-meu-boi* se inició en la región del Ceará cuando había esclavitud. En una hacienda de un coronel que contaba con muchos esclavos, donde uno tenía toda la confianza que adoptaba el nombre de Padre Francisco y una cocinera mulata, cuyo nombre era Catirina, pero todos la llamaban Catita. En esta misma hacienda había un buey con el nombre de Buey Barroso. El Padre Francisco y Catita se enamoraron. Pasado algún tiempo, Catita dijo al Padre Francisco que estaba embarazada y tenía antojo de comer un pedazo de hígado, pero solo servía el del Buey Barroso. Y continuó insistiendo. El Padre Francisco se mostraba enojado y le decía que no podía hacerlo porque este buey era muy estimado, el más querido de la hacienda y más codiciado por todos. Pero una de las veces Catita lo engañó, diciendo que estaba a punto de perder el

¹¹ Tanto Renato Almeida (1895-1981) como Édison Carneiro (1912-1972) participaron activamente en el Movimiento Folclórico. Almeida fue el principal organizador de la Comisión Nacional de Folclore en 1947 y Carneiro fue presidente de la Campaña de Defensa del Folclore Brasileño entre 1960 y 1964. Este libro de Carneiro es póstumo y heteróclito. En la última sección, titulada “documentos”, junto con una reproducción de la famosa “Carta de la Samba” y con una nota colectiva de alabanza de las bandas carnavalescas, se encuentra también -más allá de la narración aquí transcrita en su totalidad- el relato de la “Historia y Comedia del Buey Caprichoso” de Belém, cuyo fragmento final se utilizará también más adelante.

culumim. Estas palabras llevaron a Padre Francisco al abismo. Él tenía su rancho retirado de la hacienda. Un día disparó al Buey Barroso, lo mató, enterró la piel y dejó de ir a la hacienda. El coronel intentó saber noticias de Padre Francisco, y sus compañeros no daban información. Catita, a su vez, vivía un poco desconfiada. Un día uno de sus amigos, que estaba de caza, sintió un olor a carne asada. Se acordó de Padre Francisco. Tras algunos pasos más llegó al rancho de Padre Francisco.

Éste se mostró muy vergonzoso y dijo su amigo, al llegar a la hacienda, que había encontrado a todos a las órdenes del coronel para dar noticias de Padre Francisco y no ser castigados. Éste último informó que había visto al Padre Francisco comiendo carne asada. Éste salió al frente dando órdenes. Padre Francisco, cuando oyó palabras de varias personas, dejó su caverna e intentó huir. Con mucha dificultad cogieron al Padre Francisco, y lo trajeron a la hacienda. Padre Francisco estaba agresivo cuando llegó ante el coronel, al ser interrogado mentía diciendo que no había sido él. El coronel ordenó castigarle, y le advirtió que mandaría cortarle el cuello. Padre Francisco confesó, explicando al coronel que, si un día fuera puesto en libertad, daría una paliza a Catirina. Después de algunos meses, se aproximó el mes de junio. El coronel avisó a sus esclavos para hacer una fiesta donde se encontraba Padre Francisco detenido, amarrado, y decía el coronel: “No te dejo en paz, porque fuiste tú quien mató al buey del Sr. Coronel”. El 23 de junio, los esclavos hicieron una enorme hoguera enfrente de la casa del coronel y fueron a buscar al Padre Francisco, formaban un círculo, dejando el Padre Francisco en el medio de aquella ronda, batiendo palmas, y decían: “bate palma y bate pie/ fue Padre Francisco quien/ mató el buey del coronel/ por culpa de su mujer”.

Posteriormente continuaron haciendo la fiesta todos los años, pues al coronel le había gustado mucho ver cómo el Padre Francisco se ponía irritado. Continuaron haciendo esto todos los años.

El narrador sigue explicando: “Así me lo contaba mi abuelo José Ponciano Avelar. Cuando este falleció, yo contaba con 15 años de edad. En 1935 yo ya salía en la brincadeira de bumba-meu-boi, pero *ya no se hacía este sistema que acabo de contar*. Con el paso del tiempo se fue modificando. Por ser una tierra de personas religiosas, pensaron que el Maranhão pertenecía a São João y siempre comenzaron haciendo la historia, pero siempre aumentando y mejorando sus bellezas y se llegó a esta altura que todos ven...”

En el relato de Bordallo, fechado en 1981, el punto de partida era el “auto”, y el narrador era el propio investigador, autor del libro sobre el folclore de la zona bragantina paréense. Su versión tiene la ventaja de presentar de modo resumido el encadenamiento de acciones dramáticas que se presenta en la mayoría de las demás versiones encontradas.

Las otras dos versiones presentadas proporcionan un buen contrapunto al “auto” de Bordallo, pues son narrativas de los propios *brincantes*, en ambos casos, maranhenses. La narrativa 2, del “dueño del buey” del Sr. Laurentino,

es un relato recogido en la década de 1970¹²; la narrativa 3, la del Sr. Casemiro, es un relato escrito en la década de los 1950. Vale la pena considerarlas en detalle.

La narrativa 2, la versión de Laurentino, acompaña, en cierto modo, la idea erudita de un “auto”. Sus personajes característicos se agrupan en torno a la muerte y resurrección del buey, ofreciendo un drama concebido para ser expuesto en una representación ritual concreta. Con ello, esta narrativa revela un nuevo aspecto del asunto. La caracterización del personaje de Padre Francisco como “hombre honesto y pacífico, aunque un tanto grotesco y cómico” y la finalidad idealizada de la actuación futura revelan la presencia subversiva de la risa grotesca en el drama narrado -“Quién mató a este buey/ buey de fama, buey de peso/ ¡Eh!, Padre Francisco, ¡fuiste tú!/ Patrón, huela la boca del buey/ Y, Chico, tú huele el culo”. Esta dimensión cómica se mantiene muchas veces oculta en los relatos eruditos del “auto”, como ocurre en la narrativa 1, el relato de Bordallo que, a falta de la dimensión cómica de la acción, tiende a lo trágico, hasta el momento final en que nos sorprendemos de estar participando en una fiesta.

A su vez, la narrativa 3, la más antigua, escrita por Seu Casemiro para Édison Carneiro y Renato Almeida, en los años 1950, configura una expresiva variante del punto de vista del encadenamiento de las acciones simbolizadas. En ella, el buey permanece muerto y Padre Francisco eternamente castigado en una fiesta que emerge como una especie de venganza del patrón: “Posteriormente continuaron haciendo la fiesta todos los años, pues al coronel le había gustado mucho ver cómo el Padre Francisco se ponía irritado”. La introducción y la adenda facilitadas por el narrador-*brincante* son, sin embargo, especialmente esclarecedoras de un registro narrativo distinto de las dos narrativas anteriores. No se trata ni del “auto” de los investigadores, como en la narrativa 1, ni de un relato nativo idealizado para la actuación, como en la narrativa 2. En la introducción, el Sr. Casemiro explicita lo que iba a contarnos la historia en base a la cual, en su infancia, su abuelo le explicaba los comienzos del *bumba-meu-boi*. En la adenda, nos

¹² En São Luís do Maranhão, se llama “dueño del buey”, al líder de un grupo de *brincantes*. “Dueños” o “Cabeceras” son los cantantes y compositores que “disparan” las tonadas y generalmente interpretan al patrón de la hacienda y dueño del buey en los escenarios (CNFCP, 2003). En Parintins, donde los dos Bueyes, Garantido y Caprichoso, son asociaciones civiles que organizan la propia fiesta, el “Dueño del Buey” es el personaje que alude al hacendado de la narrativa de origen. Siempre es un gran compositor e intérprete de tonadas y tiene como función traer al buey-artefacto para saltar en la arena durante un momento dado del espectáculo, soltando una tonada “de improviso”.

cuenta también que, en su experiencia de *brincante*, la *brincadeira* propiamente dicha, ya existente desde 1935, no obedecía al “sistema” expuesto en la narrativa transmitida por su abuelo.

Desde mi punto de vista, las sutiles informaciones facilitadas por este narrador revelan la naturaleza básica del hecho vivo que se encierra bajo la rúbrica del “auto”: una narrativa sobre el supuesto origen de la *brincadeira* surgida en los propios ámbitos de ésta.

La forma primordial de vida del llamado auto es narrativa. Se trata, ciertamente, de una narrativa alusiva a los contextos sociales de la *brincadeira*, y relacionada con ellos de muchos modos. Pero se trata de una narrativa que está lejos, muy lejos, de la idea de un texto que funcionaría como un guión directo para la acción esclareciendo el sentido de toda actuación ritual¹³. Como sugiere la narrativa 2, del Sr. Laurentino, la trama contenida en ella podría ser eventualmente escenificada en los *folguedos* del buey. Se escenifica en este caso un drama sobre el origen mítico de la *brincadeira*¹⁴. Sin embargo, como indica claramente la narrativa 3, las *brincadeiras* propiamente dichas nunca obedecieron completamente al “sistema” del auto, porque pertenecen a un tipo de realidad no exclusivamente narrativa: las representaciones rituales, siempre más imperfectas, abiertas y fragmentarias (Barman, 1978, 1992; Tambiah, 1985; Turner, 1988; Leiris, 2002)¹⁵.

Si esta hipótesis es correcta, la *brincadeira* del buey es y será siempre capaz de suscitar innumerables y diferentes narrativas. De las muchas posibles narrativas, las “del auto” o “de origen”, se habrían ido destacando, poco a poco, dentro de un universo narrativo más amplio por dos razones asociadas: por ser narrativas del origen mítico del *folguedo* y gracias al interés que les dedicaron los estudiosos del folclore que, a mediados del siglo XX, las plasmaron en registros escritos.

Las narrativas de la *brincadeira*, como el relato 3, del abuelo José Ponciano a su nieto Casemiro, terminaron ganando nueva -y truncada- vida en los textos de los estudiosos. Circulando entre distintos niveles de cultura (Bakhtin, 1987), volvieron bajo esta nueva forma de escritura erudita a los

¹³ Para una visión general de las nociones de mito y de las relaciones entre mito y rito, ver Détienné, 1981, 1987; para la noción de rito, ver Valeri, 1994.

¹⁴ Es significativo que Seu Betinho, el Padre Francisco-narrador de las historias analizadas por Carvalho (2005), al elaborar una narrativa que se aproximaba al enredo dramático del “auto”, comentase su propia creación diciendo: “habló en deseo, está en el origen”

¹⁵ *Matanza*, como signo, es el término nativo con el que los *brincantes* se refieren a las diversas representaciones cómicas que escenifican (Carvalho, 2005).

propios circuitos populares de la *brincadeira*. Así y todo, debe subrayarse que estas narrativas no fueron simplemente “inventadas”¹⁶ de forma artificial. Más que relatos de ensueños, parecen elaboraciones secundarias de los propios *brincantes*, inevitablemente racionalizantes desde el momento en que ordenan la memoria y, aun guardando relaciones con un proceso originario, difieren de él en su naturaleza (Freud, 2001). Cristalizadas en el encuentro entre oralidad y escritura, estas narrativas elaboran fundamentalmente visiones simbólicas del origen de la *brincadeira*. Con ellas nos adentramos entonces en otra forma de temporalidad -el tiempo no histórico del origen, sino mítico-.

Al hacer estas afirmaciones, sigo las indicaciones de un valioso estudio de Jakobson y Bogatyrev (1973) sobre el problema de la autoría en los ámbitos literarios y folclóricos. En él los autores aluden insistentemente a la naturaleza inconsciente de la creación colectiva en el folclore¹⁷. Vale la pena reconsiderar brevemente los fundamentos del argumento propuesto, que tanto nos ayuda a comprender los procesos puestos en juego en la cristalización de estas narrativas de origen del *folgado* del buey.

Considerando como rasgo distintivo -pero no exclusivo- el sistema de la oralidad, una “obra folclórica” sólo perduraría -y perdurar es una de las características principales de los hechos culturales que agrupamos bajo la rubrica de folclore- después de haber sido seleccionada por una especie de censura previa. Su vida sólo comenzaría con su aceptación por una comunidad determinada. Nos dicen esos autores que, cuando se trata de folclore, no habría etapas biográficas anteriores al nacimiento de una obra, una supuesta “concepción” o vida embrionaria. Habría solamente nacimiento y destino ulterior, “todo lo que existe es aquello de lo que la comunidad se apropió” (Jakobson y Bogatyrev, 1973: 60), aquello a lo que tenemos acceso es “la fusión indisoluble entre censura y obra” (Jakobson y Bogatyrev, 1973: 64). No se trata entonces, subrayémoslo bien, de la confusa idea de un anonimato -tan corriente también en los estudios brasileños de folclore-, sino de una creación

¹⁶ La noción de “invención de tradiciones”, acuñada por Hobsbwan (2002), ha sido tal vez involuntariamente asociada de modo muy estrecho a una voluntarismo artificial. Cabe contraponer a este uso la idea propuesta por Sahlins (2004) sobre la invención de los procesos culturales.

¹⁷ Aparte de los contextos rituales de las *brincadeiras* del buey, la conformación de este universo narrativo de origen se vincula, muy probablemente, con toda la tradición oral de los romances del Buey (Matos, 2002) y también con muchas historias referentes a los negros significativamente simbolizados como *Pais* João, Mateus, José o Francisco en el contexto esclavista y posesclavista. Es el caso de “Padre João” (Abreu, 2004).

colectiva con un sentido bien preciso. En el folclore cualquier creación individual estaría separada del rito o de la expresión artística que hallamos por un camino “tan largo como el que conduce de la modificación individual de la lengua a la mutación gramatical” (Jakobson y Bogatyrev, 1973: 63). En el folclore la obra camina permanentemente “de la obra al interprete”; en la literatura la “obra”, una vez realizada, caminaría directamente entre los interpretes. En el folclore la relación entre la obra y su objetivación, o sea, las variantes de esta obra interpretadas por diferentes personas, sería análoga a la existente entre *langue* y *parole* en Saussure. Como la *langue*, la obra folclórica sería extra-personal y sólo tendría una existencia potencial: es una reunión compleja de ciertas normas e impulsos, un nicho de la tradición reavivado en el momento en el cual los intérpretes la animan con la gracia de la creación individual -como lo hacen los productores de la *parole* en relación a la *langue*-. En el contexto del folclore las innovaciones individuales responderían siempre a las exigencias de la comunidad y, si se aceptan e integran, se transformarían en elementos de la obra folclórica.

Tampoco se trata, según nos dicen Jakobson y Bogatyrev, de la espontaneidad tan apreciada por los escritores románticos. Esta creación colectiva es, al contrario, una obra de constreñimientos. No se trata de homogenizar la idea de la creación colectiva, nos alertan aquellos, confundiendo con una mentalidad colectivista. La creación colectiva no supondría necesariamente una mentalidad colectivista, sino que conviviría con desequilibrios y jerarquías sociales, pudiendo integrar plenamente ambientes impregnados de individualismo -lo ejemplifican las anécdotas, la moda, los usos sociales y la formación de mitos-. Y sobre todo, como nos dicen estos autores, en este plano de raciocinio no importaría la naturaleza específica de las “fuentes”, porque el folclore puede abastecerse muy bien de fuentes eruditas, de obras de creación individual. Más bien, importaría el examen de todas las fuentes utilizadas desde el punto de vista del “nuevo sistema que ellas pasarían a integrar” (Jakobson y Bogatyrev, 1973: 66; la cursiva es mía). En las “obras” del folclore, habría un sistema cuyos principios estructurales podrían ser esclarecidos en el futuro por una “ciencia sincrónica del folclore” (Jakobson y Bogatyrev, 1973: 70).

Los “autos” de los investigadores, las narrativas nativas sobre el origen de la *brincadeira* o alusivas a ella y las numerosas letras de las músicas y tonadas contemporáneas que se refieren a ese origen son relatos que aluden a un “comienzo” cuyos términos configuran un sistema activo de relaciones. Son, por tanto, *narrativas de origen*, cuya naturaleza mítica como creaciones colectivas está sujeta a reglas inconscientes (Lévi-Strauss, 1967, 1971, 1976, 1993).

Todas estas expresiones de los *folguedos* del buey, ya sean propias de los *brincantes*, de los investigadores o de su mutua influencia, integran, desde su nacimiento, un “nuevo sistema” de significación cuya naturaleza mítica apela tanto al oyente como al lector¹⁸.

3. Las narrativas de origen y su doble registro temporal

Estas narrativas corresponden a la etapa central del proceso inventivo de transposición poética efectuado por la intriga: en ellas, hasta cierto punto, todo pasa “como si”. En la visión de Ricoeur, esta etapa configura el contexto de una unidad de acciones que ejerce una función central de mediación entre la existencia prenarrativa -o la prefiguración del campo práctico, el ser-no tiempo que ya es un ser inmerso en el lenguaje- y la reconfiguración de la experiencia en el “después” de la narrativa (1994: 85).

La perspectiva hermenéutica acentúa esta función de mediación temporal entre un “antes” -mímesis I- y un “después” -mímesis III- ejercida por la narrativa propiamente dicha -mímesis II-, formulando sobre un ángulo diverso de la perspectiva estructuralista (Lévi-Strauss, 1967, 1971, 1976, 1993) los problemas de la estructura y del sentido. Esta función de mediación temporal es, entretanto, sustantivamente central. Amparándose en la capacidad narrativa incomparable de configuración temporal, la visión hermenéutica comprende que una intriga es aprender la “operación que unifica en una acción entera y completa la diversidad constituida por las circunstancias, los objetivos y los medios, las iniciativas y las interacciones, los cambios de suerte y todas las consecuencias no deseadas surgidas de la acción humana” (Ricoeur, 1994: 10). Este reconocimiento de la narrativa como una operación de la imaginación creadora, que esquematiza su contenido en el plano superior de un metalenguaje, propicia puntos de contacto con la perspectiva estructuralista, como la elaborada por Lévi-Strauss (1967, 1971, 1976, 1993).

¹⁸ Basta observar la creación de nuevos relatos que reelaboran y cuestionan los aspectos de estas narrativas de origen. En la “matanza del vaquero fiel”, narrada por Seu Bethino a Carvalho (Carvalho, 2005: 469-473), es el patrón quien rompe la relación de confianza y lealtad con el empleado. La narrativa del *brincante* maranhense Canuto dos Santos, en declaración de los investigadores del Centro Nacional de Folclore y Cultura Popular (2003), atenúa el choque del enfrentamiento entre patrón y empleado en un diálogo en el cual Padre Francisco, Chico, se justifica ante el hacendero diciendo “yo no voy a perder mi niño a causa de un buey”. Y el narrador explica al investigador: “al final ellos [el hacendero] tenían muchos otros bueyes y no sólo aquél”. Hay narrativas que rechazan la idea de la resurrección del buey, porque esto sería “un imposible” y sólo habría ocurrido con Jesucristo. El buey, entonces, apenas habría padecido, “se quedó débil”.

El análisis estructural permite observar, en las diferentes variantes de la narrativa del auto, la presencia de dispositivos simbólicos inconscientes y sistemáticos. Moviéndose mediante cambios entre oposiciones polares y condensando múltiples códigos de referencia, estos dispositivos elaboran un problema permanente sobre el que reflexionar: ¿cómo hacer que un orden social jerárquico y desigual -como el descrito por el universo imaginado de la hacienda- perdure y sobreviva en medio de sus terribles conflictos? ¿Cómo conciliar la riqueza vital, sugerida por la fecundidad de Madre Catirina, con la riqueza social y el poder de mando exhibidos por el hacendado?¹⁹.

Al mismo tiempo, al integrar un “antes” y un “después” a la actividad narrativa, la perspectiva hermenéutica permite su mayor contextualización. Con ella, se aclara la necesaria presencia de un oyente o lector a quien se quiere narrar o explicar algo, ya sean aquellos investigadores o interesados en la explicación del asunto, como en el caso relevante del abuelo *brincante* que lo cuenta a su nieto, también un *brincante*, y que lo recuenta por escrito a los intelectuales y folcloristas Édison Carneiro y Renato Almeida -narrativa 3-. Se aclara asimismo la presencia de un “futuro”, en parte, interno y, también en parte, externo a los relatos, porque, como veremos, estas narrativas de origen del *folgado* adaptan a la temporalidad mítica del origen otra dimensión temporal: el registro propiamente festivo y ritual del *folgado*.

3. 1. El registro mítico

Si tomamos como referencia la narrativa 1, la versión de Bordallo, veremos que la primera secuencia narrativa (Lévi-Strauss, 1967: 243, 244) se mueve entre tres niveles simultáneos: espacialmente, vamos del centro de la hacienda al pasto; sociológicamente, de lo alto a lo bajo de la sociedad; y cosmológicamente, de la vida a la muerte. Las acciones se encadenan ágilmente: el hacendado presenta su hija al buey; el hacendado confía el buey al vaquero; la esposa embarazada del vaquero desea comer la lengua del buey; el vaquero mata el buey.

Es impresionante como la situación de bonanza y lealtad, que caracteriza al punto de partida del universo imaginado de la hacienda, se precipita rápidamente en una crisis aguda desencadenada por la traición de la confianza depositada por el hacendado en el vaquero: el buey querido y recién-llegado muere.

La segunda secuencia narrativa se desenvuelve en sentido inverso, yendo de la muerte a la vida, con la resurrección del buey, y volviendo del campo

¹⁹ Elaboré este aspecto, relacionado especialmente con el análisis del cuento de Pedro Malazartes realizado por Roberto da Matta (1979), en Cavalcanti (2005).

al espacio central de la hacienda. Sin embargo, como veremos, el retorno de lo bajo a lo alto de la jerarquía social define una apertura significativa. En un primer momento, todo acontece en las cercanías de la hacienda, donde: el hacendado busca al buey y descubre el crimen; los vaqueros fracasan en capturar a Padre Francisco; los indios capturan a Padre Francisco; el hacendado castiga/ amenaza con castigar a Padre Francisco. En un segundo momento, ya en el espacio central de la hacienda, la narrativa elabora el *lapsus* y el vacío desencadenados por la muerte del buey en sucesivas tentativas de solucionar lo imposible: traer al buey muerto de vuelta a la vida: el hacendado condiciona el perdón de Padre Francisco a la resurrección del buey; el vaquero llama al médico/ el vaquero llama al padre/ el vaquero llama al chamán. Y, entonces, finalmente, lo imposible acontece y el buey resucita en la fiesta.

Los significados concentrados en esta narrativa, aparentemente simples, son innumerables y especialmente densos. Todo comenzó con un buey especial, entregado por el hacendado a su hija como futura dote. Sin embargo, en la ausencia narrativa de un novio, el buey, en vez de moverse hacia “fuera” del universo de la hacienda paterna, camina hacia “dentro” y hacia “abajo” en la hacienda. La fuerte desigualdad y jerarquía internas al mundo imaginario de la hacienda son claramente expuestas, revelando el conflicto existente entre la reproducción biológica y la reproducción social. Así pues, observemos: el buey, interpuesto entre padre e hija, simboliza a la vez la riqueza biológica y social. Este es una promesa de alianza social futura, una demostración de potencia y poder de mando -del padre- y una promesa de fecundidad -de la hija-. Al ser enviado a los cuidados del vaquero especial, el buey se presenta en plena zona liminar, en un límite peligroso que se acentuará y romperá más tarde. Recibido por el vaquero, el buey sitúa la potencia y la riqueza reproductora inaugural, que pertenecían inicialmente al hacendado, en lo bajo de la sociedad: Padre Francisco es Padre ontológico y su esposa está preñada.

La dimensión cosmológica y trascendente del mito -el tema de la reproducción biológica y de la preservación de la vida *tout court*- es del mismo modo introducido en la historia por el dúo, tantas veces caracterizado como negro o de ex-esclavos -Padre Francisco y Madre Catirina-. La liminaridad de esta pareja se basa en la naturaleza cómica de las actuaciones dramáticas efectivas de los personajes que llevan su nombre en el *folgado*, lo mismo que ocurre en las representaciones que no escenifican necesariamente estas narrativas de origen. Como nos sugiere la narrativa 2, el relato de Laurentino, Padre Francisco y Madre Catirina -cuyos nombres pueden

variar- pertenecen al linaje de los payasos: él está borracho, es desvergonzado y ha sido eternamente golpeado; ella es una hembra-Madre, liminar y animal, fecundidad en estado puro, vientre lleno, esperanza de vida futura.

Así pues, esta pareja grotesca va a garantizar la venida de un hijo saludable al precio altísimo del sacrificio del buey. En suma, la potencia de Padre Francisco y la fecundidad de Madre Catirina -la reproducción de la pareja pobre y negra²⁰- sólo se materializan mediante la destrucción de la potencia -del hacendado blanco y poderoso- y la promesa de fecundidad -procedente del casamiento futuro de la hija- encarnadas en la posesión del buey. El buey era el símbolo mayor de riqueza, prestigio y poder del hacendado. Sin él y sin la lealtad de sus sirvientes, el hacendado queda excluido del amplio ámbito de las alianzas y trueques sociales futuros entre haciendas. En cierto modo, la fecundidad transgresora de Catirina -preñada de codicia y que formula dramáticamente el derecho a la existencia social plena de la pareja negra y pobre de la historia- se vuelve contra la potencia de su propio marido. Padre Francisco -lacerado, como nos dice la narrativa 3, del Sr. Casimiro- mata el buey, y permanecerá siempre -incluso al ser perdonado, dado que nuestra narrativa siempre lo remarca- perseguido, humillado y ofendido, “por culpa de su mujer”.

La muerte del buey revela entonces un sacrificio paradójico. Así, presentada para que la pareja pobre se puede reproducir, en vez de garantizar el resultado anhelado, destruye las bases morales -el entramado de confianza y lealtad, tan característico de los sistemas de patronazgo (Wolf, 1966)- del mundo que sustentaba²¹ a todos. El carácter complementario de la jerarquía social de la hacienda se rompe, haciendo inviable este universo imaginado. Este sacrificio -el buey comido a escondidas; narrativa 3- abre un terrible callejón sin salida. Hasta este momento el “buey” era un término de mediación y un importante inductor narrativo; su muerte es el silencio.

La segunda secuencia narrativa, iniciada por la falta fundamental del buey, define un nuevo comienzo que ahora camina en sentido contrario al

²⁰ Para una reflexión sobre el racismo en la sociedad brasileña, ver Da Matta, 1987 y Nogueira, 1985.

²¹ El hecho de que la vida futura del hijo de Padre Francisco y Madre Catirina requiera el sacrificio del buey aparece explicitado en una de las versiones recogidas por Américo Azevedo. Seu Isac -maestro de música y jefe de orquesta en Coroatá/MA- y Chico, negro y morador del “palo de la estopa”, contaron a Américo Azevedo (1997: 78) que “antiguamente”, en la presentación del *bumba* de la región del Mearim y de Itapecuru, era un denominador común que Catirina abortara en el momento justo de la resurrección -el “bramido”- del buey, porque Chico, aunque robaba al buey, no llegaba a cortarle la lengua.

inicial, yendo activamente de la muerte en busca de la restitución de la vida. El hacendado busca al buey, los vaqueros buscan a Padre Francisco, los vaqueros buscan a los indios, los indios buscan a Padre Francisco. En un primer momento, hay reversión espacial: todos, incluso los indios, regresan a la hacienda donde se iniciará, en un segundo momento, un proceso de revisión más radical. Padre Francisco, desesperado, intenta restituir la vida del buey con la ayuda del médico, del padre y del chamán.

Esta búsqueda del imposible requiere, sin embargo, la apertura narrativa del universo puramente imaginado de la hacienda y sus alrededores hacia un nuevo orden de realidad. En los relatos analizados, un nuevo registro temporal irrumpe con una solución picaresca: el amplio contexto festivo de la *brincadeira*. En algunos de los casos, la *brincadeira* festiva emerge en las narrativas a partir del momento de la muerte del buey; en otros, surge en el final que sigue a su resurrección. De este modo, la dimensión propiamente ritual, que configura el contexto cultural de vida de estas narrativas, emerge del encadenamiento de las acciones narradas, yuxtaponiéndose e imbricándose con el registro narrativo anterior.

3.2. El registro del rito

Más allá de los finales de las narrativas 1 y 2, presento dos secuencias finales de otras narrativas. En primer lugar, reproduzco el final de la comedia Joanina de Belém, Pará, recogido en otro relato enviado a Édison Carneiro en la década de los 1950 (1974):

El Padre Francisco aplicó todo lo que se le enseñó a hacer. Es cuando se nota que el buey quiere levantarse, porque a esta altura se mandó por debajo de él a un hombre conocido por su tripa. Negro Chico entrega su escopeta al hacendado. Los restantes responden “Levanta bumbá/ levanta para poder brincar (bis)”.

El final de la narrativa 2, el relato de Laurentino a Américo Azevedo (Azevedo, 1983), São Luís, Maranhão, dice:

Después de la paliza, Padre Francisco acabó confesando el robo y aceptando la idea de colaborar en el tratamiento del buey.

La escena, entonces, era del chamán: cantaba y bailaba hasta que sus esfuerzos produjeron efecto y el buey resucitó, dando un gran bramido como señal.

¡Bramido! ¡Bramido! ¡Bramido que oí! Buey más bonito que éste/Garantizo que nunca vi/ ¡Bramido! ¡Bramido! ¡Bramido de fama real! Buey de fama como éste/ En esta región no habrá. Era el perdón de Chico, era el cantar, era la fiesta.

El final de la narrativa 1, versión de Bordallo (1981), zona Bragantina, Pará, relata:

Entonces, se acuerda del brujo de la *taba*. Éste, después de muchos exorcismos, danzas con maraca y bocanadas de cigarros envueltos en *tauari* [*Curataria tavyry*], logra el milagro de hacer revivir al animal. El acontecimiento se festeja con gran alegría, y la banda, siempre cantando, “da la despedida”.

El final del relato de Odinéia Andrade -integrante e investigadora del Buey Caprichoso, Parintins, Amazonas-, que investigó en 1999, dice:

... Tenía los versos que ellos declamaban mientras hacían piruetas alrededor del buey, hasta que el buey revivió y, para alegría de todos, comenzó de nuevo el canto y todo el mundo celebraba la resurrección del buey. La fiesta del buey tiene mucho que ver con la vida, la muerte y la resurrección de Cristo. Cuando el buey moría, sólo revivía al año siguiente. En las casas no, vivía, revivía, salía para la *brincadeira* de nuevo y cerraba la fiesta....

El drama imaginado, cuando está próximo a cerrarse, se abre a otro nivel de realidad, desplazándose hacia nuevos planos de sentido y de temporalidad. Más de una vez, el mediador de esta operación simbólica eficaz es el *buey*, que sigue siendo un dinamizador del embrollo. En los momentos críticos de su muerte y resurrección, el buey precioso de la historia narrada se conecta directamente con el buey artefacto bailante que, en la *brincadeira* propiamente dicha, precisa desaparecer, desprendiéndose de su *brincante*, para volver a bailar después, resucitado. Siguiéndolo, salimos de la hacienda y sus alrededores y llegamos al local de la realización imaginada de la *brincadeira* -un patio, una calle, una arena, un tablado, una plaza-.

Al resucitar el buey, las narrativas de origen abolirán el tiempo biológico. Sin embargo, la eficacia de esta operación simbólica requiere otras formas de temporalidad. No se trata ya sólo de la sincronía interna de las narrativas de origen mítico, que nos llevan de vuelta al mismo re-comienzo. La muerte del buey exige la apertura de la temporalidad enclaustrada de la narrativa del “aquí y ahora” hipotético de la realización de la fiesta/rito, de los *folguedos* del buey propiamente dichos.

Sin embargo, no se trata únicamente del “aquí y ahora” tan característicos de la representación (Turner, 1982), asumidos en el mero flujo vital. Con la resurrección del buey, las narrativas de origen se abren también a más de una forma de temporalidad, la macro-temporalidad cósmica cristiana/católica (Freyre, 1975) que inscribe el *folguedo* en el calendario cíclico

anual e inserta los actos humanos en una amplia red de reciprocidad establecida con los santos²². Entonces: “¡era el perdón, era el cantar, era la fiesta!” -narrativa 2-. O como nos aclara el Sr. Casemiro -narrativa 3-: “Por ser una tierra de personas religiosas, pensaron que el Maranhão pertenecía a São João y siempre comenzaron haciendo la historia, pero siempre aumentando y mejorando sus bellezas y se llegó a esta altura que todos ven...”.

La vuelta del buey de la muerte a la vida, al suprimir el tiempo biológico y condensar, en el nuevo tiempo de la fiesta y del rito, el tiempo-flujo de las representaciones y el tiempo cíclico y cosmológico católico, conlleva el nacimiento de una nueva forma simbólica: las “*brincadeiras* de buey”, maravillosas *brincadeiras* capaces de revertir y repetir el tiempo, afirmando la vida ante la muerte.

4. El arcaísmo en los estudios sobre la cultura popular

Me gustaría concluir este análisis con las reflexiones tan pertinentes de Nicole Belmont (1986) acerca del arcaísmo en los estudios de folclore y de la cultura popular. Por arcaísmo, se designa la visión de que ciertos hechos contemporáneos hayan llegado hasta el presente tal y como eran en el pasado. Hablando sobre el campo intelectual francés, la autora observó la dificultad de que las ciencias sociales se relacionaran con los estudios de folclore que, como en el caso brasileño, también allí habían configurado una etapa importante del desarrollo de estas disciplinas.

Esta dificultad de incorporación crítica de un importante legado intelectual conllevaría una fuerte ambivalencia y la presencia paradójica de muchas impresiones falsas. Así pues, dado que los hechos vivos del folclore perduran, cuando se trata de analizarlos en el presente, muchos de los supuestos ideológicos de los estudios de folclore serían asumidos de forma irreflexiva por los propios científicos sociales que, por otro lado, se niegan a dialogar con ellos. La consecuencia de esto la definió Belmont como un verdadero “retorno

²² Sobre este circuito de deudas y dádivas divinas, ver Lanna, 1995. Un buey es una “promesa” hecha al santo. Seu Betinho, el narrador central en la tesis de Carvalho (2005), expresó bien esta dimensión profunda de la construcción de la personalidad de los *brincantes* en su visión del desarrollo de la función de Padre Francisco respecto al buey como una misión. Igualmente en Parintins, con la notable espectacularidad del festival de los *Bumbás*, la devoción es parte integrante de la fiesta. No sólo el Buey Garantido mantiene su promesa a São João con cánticos y letanías entonados el día 23 de junio, ambos, Garantido y Caprichoso, son devotos de N. Sra. del Carmo, la patrona de la ciudad cuya fiesta se inicia una semana después del festival y en cuya procesión los dos bueyes participan activamente, cerrando sólo su ciclo anual tras la clausura de la fiesta de la patrona el 17 de julio.

del reprimido” (1986: 260) y su principal síntoma es la ilusión del arcaísmo que adquiriría forma en la producción intelectual sobre la cultura popular.

Como argumenté antes, la recolección de las narrativas de origen de los *folguedos* del buey tuvo lugar en el contexto de la pujanza de los estudios de folclore que propició el Movimiento Folclórico Brasileño en los años 1950 (Vilhena, 1997a). Así pues, estos estudios se desarrollan desde los diversos supuestos ideológicos y conceptuales del Modernismo brasileño. En especial, el intelectual modernista Mário de Andrade (1893-1945) se interesó mucho por el folclore, e investigó y escribió ampliamente sobre el asunto, sobre todo durante la década de 1930 (Andrade, 1982). Desde su punto de vista, el folclore se consideraba una dimensión de la cultura nacional, no sólo encargada de asegurar la especificidad de las ideas de modernidad nacionales sino de garantizar su continuidad con el pasado (Moraes, 1978, 1983, 1992, 1999).

El “modelo del mundo” modernista, en el que el concepto de nación es central, define el espacio como un compuesto de un “adentro” y de un “afuera”: el “mundo moderno” es una totalidad que engloba totalidades menores, las diferentes naciones y, entre ellas, la nación “brasileña”. Simultáneamente, el tiempo, tal como es concebido por el modernismo, se dirige decididamente hacia el futuro. Por esto mismo, Mário de Andrade asumió, con especial vigor, la búsqueda de la particularidad cultural brasileña y la importancia de la continuidad con el pasado, asociando precisamente ambos asuntos a los hechos folclóricos y, muy especialmente a los *folguedos* del buey, considerados por él como la “más extraña y ejemplar” de las danzas dramáticas brasileñas (Cavalcanti, 2004).

Pero estas “raíces” tan apasionadamente buscadas por Mário de Andrade y los folcloristas que le sucederán, no pertenecen simplemente al pasado, son también internas a la nación. El folclorista, al final, como nos dice Lévi-Strauss (1967: 121), no trabaja sólo en el tiempo presente, como en el “interior de la civilización mecánica”, sino que construye su objeto por contraste. Este contraste sólo puede establecerse en algunos niveles y no está propiciado por la naturaleza intrínseca del objeto examinado, sino más bien “por la condición particular con que nos situamos respecto a tal objeto”.

Frente a otros aspectos de la “totalidad de la nación” -para hablar en términos modernistas-, la propia noción de folclore conlleva una alteridad constitutiva. Ahora bien, la temporalidad es justamente uno de los niveles decisivos para el establecimiento de ese contraste constitutivo de la noción de folclore interno de la nación. En la concepción modernista, el presente configura una simultaneidad heterogénea y tensa en la que, dado que lo

“moderno” anhela el futuro, el “folclore” -supervivencia o deterioro, frescor o ruina- garantiza la continuidad cultural con el pasado.

Debido a la fuerte influencia del modernismo en el conjunto de la cultura brasileña, durante gran parte del siglo XX, los efectos de esas visiones idealizadas de los procesos populares desbordaron los marcos temporales históricos de desarrollo no sólo del propio modernismo, sino también de una de sus facetas, los estudios de folclore emprendidos a mediados del siglo XX en el contexto del Movimiento Folclórico Brasileño. De modo semejante a lo que ocurrió en Francia en 1950, con los progresos de la etnología clásica, en Brasil los estudios de folclore declinaron en la década de los 1960, precisamente cuando tuvo lugar la ascensión y consolidación de las modernas ciencias sociales en las universidades (Cavalcanti y Vilhena, 1992; Vilhena 1997a). A pesar del declive académico de estos estudios, los puntos de vista que éstos forjaron sobre los hechos de la cultura popular están todavía hoy activamente presentes en las teorías formuladas dentro de las ciencias sociales sobre esos hechos, produciendo muchas veces el mismo efecto notable de “retorno del reprimido” identificado por Belmont (1986).

Este efecto se produce por la intersección de dos procesos simultáneos. Por un lado, de modo análogo a la situación francesa, las ciencias sociales tienen, como argumentó Vilhena (1997a), gran dificultad para reconocer incluso que los estudios de folclore fueron una etapa histórica en la investigación de la sociedad brasileña²³; o sea, dialogamos poco con los estudios de folclore considerados por regla general conceptualmente “menores” respecto a la producción de las “modernas” ciencias sociales y también porque este diálogo requiere efectivamente una serie de cuidadosas contextualizaciones. Por otro lado, los procesos culturales englobados bajo la rúbrica de “folclore” están dotados de extraordinario dinamismo y, por eso mismo, de fuerte capacidad de permanencia. Eso hace que los hechos folclóricos hayan sido reintegrados en los análisis contemporáneos cargados de fantasías, en especial de la fantasía del arcaísmo. De alguna forma, marcadamente todavía, se ven como pertenecientes a supervivencias del pasado, que manifiestan difusamente niveles primitivos de nuestra propia forma de ser, las tan alabadas “raíces”. Pero, este tipo de visión subrepticamente integrado en los estudios contemporáneos sobre el asunto, produce el efecto eficaz de seducción y

²³ La situación en el campo de las letras, o incluso en las investigaciones sobre música, me parece que evolucionó de modo bastante diferente, pero desgraciadamente desconozco los trabajos efectuados sobre la evolución de estos estudios en esas áreas.

exotización característico del arcaísmo: la idea de que estos hechos llegaron, o deberían haber llegado, hasta nosotros tal como eran en el pasado.

La creencia de los investigadores en la existencia de un auto original emerge así como un efecto de la ilusión del arcaísmo, dado que el “auto” se entiende generalmente como una historia que representa la *brincadeira* tal como era en el momento de su surgimiento. Esta interpretación promueve la seducción y el exotismo de los hechos folclóricos, fomentando la curiosidad y avivando la imaginación. Se basa, sin embargo, en supuestos que perjudican mucho la comprensión antropológica de los procesos culturales contemporáneos, ya que implica la existencia de una distancia mental y una alteridad fundamentales entre el universo popular y no popular.

Si, según proponemos, el “auto” se puede entender como un conjunto abierto de narrativas nativas de naturaleza mítica sobre el origen del *folgado*, la comprensión del *folgado* abre un nuevo horizonte analítico. El buey que muere y resucita no es ya, como en las interpretaciones evolucionistas del modernismo (Andrade, 1982)²⁴, el icono y la huella de una humanidad primitiva. Es, por el contrario, el operador simbólico crítico del pasaje entre un origen de los *folgados*, simbolizado en el propio auto de la narración, y el “aquí y ahora” de un ambiente festivo que irrumpe en las secuencias narrativas finales.

Ahora bien, al narrar esta historia, los narradores de ayer y de hoy no están hablando apenas de la muerte y resurrección de un buey simbólico. Obviamente, todos tienen conciencia de la naturaleza ficticia de este buey en el que se “cree” (Vernant, 2001)²⁵, que adquiere forma concreta en el artefacto bailante y en su elección como emblema del grupo *brincante*. De alguna forma, el buey-artefacto precisa “desaparecer” y, a veces, reaparecer, en algún momento de las representaciones. Agregándose en torno a este buey que a todos vincula, el grupo de *brincantes* desea perdurar y sobrevivir en el tiempo. La narración del origen no es, sin embargo, la narración de la *brincadeira* tal como realmente surgió y aconteció en el pasado. Es, por el contrario, la activación presente de operaciones simbólicas que definen el marco ritual de la *brincadeira*. El buey que muere y resucita señala e instaura la temporalidad cosmológica del ritual que se recrea cada año en el contexto de los festejos de los santos de junio.

²⁴ Como atestigua Lopez (1972), Mário de Andrade fue asiduo lector de las obras de Frazer, Tylor y Lévi-Bruhl.

²⁵ Según Vernant (2001), este desajuste entre la creencia y la conciencia de su naturaleza ficticia demarcaría justamente el dominio del mito por oposición al *logos*, la narrativa basada en la argumentación.

El drama narrado activa los parámetros temporales que encuadran las acciones rituales que dan vida a los *folguedos*. Las narrativas de origen remiten entonces efectivamente al contexto ritual, pero en este otro nuevo sentido. En los circuitos propiamente rituales de la *brincadeira*, operan igual que los mitos de origen totémico (Lévi-Strauss, 1976), asumiendo la temporalidad diacrónica de la historia como una pura distinción entre pasado y presente. Esta historia narrada es del pasado, de una *brincadeira* en un “sistema” que ya no existe, origen de alguna cosa que hicimos, hacemos y queremos continuar haciendo. Aquí, la idea del “origen” tiene, sobre todo, la función de distinguir el hoy que proviene de un ayer que se desea que sea siempre el mismo. El buey artefacto, al que se articula el buey de la narrativa en el momento de la representación de su muerte y resurrección, es el cambio y la entrada en la diacrónica. Con la muerte del buey, las narrativas promueven justamente el paso simbólico de un registro temporal a otro. La resurrección del buey completa este paso, abriéndose a las nuevas formas de temporalidad aportadas por el “rito” que, al regresar cada año, conlleva su “mito”: “Érase una vez, en una hacienda...”.

Traducción: Clara Buitrago

5. Referencias bibliográficas

ABREU, Martha

2004 “Outras histórias de Pai João: conflitos raciais, protesto escravo e irreverência sexual na poesia popular. 1880-1950”. *Afro-Ásia*, 3: 235-276.

ALBERNAZ, Lady Selma Ferreira

2004 *O urrou do boi em “Atenas”*: instituições, experiências culturais e identidade no Maranhão. Tese de Doutorado. Faculdade de Ciências Sociais. Universidade de Campinas.

ANDRADE, Mário

1982 “As Danças Dramáticas do Brasil”, en Oneida Alvarenga (coord.), *Danças dramáticas do Brasil*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia /Instituto Nacional do Livro/Fundação Nacional Pró-Memória, 23-84.

AVÉ-LALLEMANT, Robert

1961 [1859] *Viagem pelo Norte do Brasil no ano de 1859*. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro, Ministério da Educação e Cultura.

AZEVEDO, Artur

1906 “O Bumba-meu-boi”. *Revista Kosmos*, 2: 9-14.

AZEVEDO NETO, Américo

1983 *Bumba-meu-Boi no Maranhão*. São Luis: Alcântara.

BAKHTIN, Mikhail

1987 *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento*. São Paulo/Brasília: Ed. Hucitec./Ed Unb.

BARTLETT, Frederic Charles

1965 "Some experiments in the reproduction of folkstories", en Alan Dundes (coord.), *The study of folklore*. New Jersey: Englewood Cliffs, Prentice-Hall, 243-258.

BAUMAN, Richard (Ed.)

1978 *Verbal art as performance*. Rowley, Massachusetts: Newbury House Publishers.

1992 *Folklore, Cultural Performances, and Popular Entertainments: a communications-centered handbook*. New York, Oxford: Oxford University Press.

BELMONT, Nicole

1986 "Le folklore refoulé, ou les séductions de l'archaïsme". *L'Homme*, XXVI, 1-2: 259-268.

BORBA FILHO, Hermilo

1966 *Apresentação do Bumba meu boi. O Boi misterioso de Afogados*. Recife: Imprensa Universitária.

BORDALLO DA SILVA, Armando

1981 *Contribuição ao estudo do Folclore Amazônico na Zona Bragantina*. Bragança: FUNARTE/Fundação Cultural de Bragança.

CÂMARA CASCUDO, Luis da

1984 *Dicionário de Folclore Brasileiro*. Belo Horizonte: Ed. Itatiaia Ltda.

CARNEIRO, Édison

1974 *Folguedos tradicionais*. Rio de Janeiro: Ed. Conquista.

CARVALHO, Luciana

2005 *A graça de contar: as narrativas de um Pai Francisco no Bumba-meu-boi do Maranhão*. Tese de Doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro

2000 "O Boi-Bumbá de Parintins: breve história e etnografia da festa". *Revista História, Ciência e Saúde: Visões da Amazônia*, VI, suplemento especial, nov.: 1019-1046.

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

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

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; LINS DE BARROS, Myriam; VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão; *et al.*

1992 “Os estudos de folclore no Brasil”, en *Folclore e cultura popular: as várias faces de um debate*. Rio de Janeiro: Funarte/CNFCP, 101-112.

CAVALCANTI, Maria Laura Viveiros de Castro; VILHENA, Luis Rodolfo da Paixão

1990 “Traçando fronteiras: Florestan Fernandes e a ‘marginalização’ o folclore”. *Estudos Históricos*, 3, 5: 75-92.

CENTRO NACIONAL DE FOLCLORE E CULTURA POPULAR

2003 *Bumba-meu-boi do Maranhão*. Rio de Janeiro: CNFCP/IPHAN/Minc. CD-Rom.

DA MATTA, Roberto

1979 *Carnavais, malandros e heróis. Por uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Zahar, Eds.

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

DANTAS, Beatriz Góes

1988 *Vovó Nagô e Papai Branco. Usos e abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Graal Eds.

DÉTIENNE, Marcel

1981 *L'invention de la mythologie*. Paris: Tel Gallimard.

FERREIRA, Ascenso

1944 “O Bumba-meu-Boi”. *Arquivos*. Recife: Prefeitura Municipal do Recife, 1-2: 121-157.

FREUD, Sigmund

2001 [1900] *A interpretação dos sonhos*. Rio de Janeiro: Imago.

FREYRE, Gilberto

1975 [1963] “On the Iberian concept of time”, en *O Brasileiro entre os outros hispanos: afinidades, contrastes e possíveis futuros nas suas inter-relações*. Brasília: MEC/INL, 132-144.

GALVÃO, Eduardo

1951 “Boi-bumbá: versão do Baixo Amazonas”. *Anhembi*, 3, 8: 275-291.

GONÇALVES, José Reginaldo

1997 *A retórica da perda*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

GOODY, Jack

1968 “The consequences of literacy”, en J. Goody (coord.). *Literacy in traditional Societies*. Cambridge: Cambridge University Press, 27-68.

GOODY, Jack; WATT, I.

1977 “Mémoire et apprentissage dans les sociétés avec et sans écriture: la transmission du bagre”. *L’Homme*, 1: 29-52.

HOBSBAWN, Eric

2002 “A Invenção das tradições”, en E. Hobsbawn y Terence Ranger (coords.), *A invenção das tradições*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 9-23.

JAKOBSON, Roman; BOGATYREV, Peter

1973 [1929] “Le folklore, forme spécifique de la création”, en Roman Jakobson, *Questions de poétique*. Paris: Éditions du Seuil, 59-72.

LANNA, Marcos

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

LEIRIS, Michel

2002 *Espelho da tauromaquia*. São Paulo: Cosac & Naify.

LÉVI-STRAUSS, Claude

1967 *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro.

1971 *L’Homme Nu*. Paris: Plon.

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

1993 “A Gesta de Asdiwal”. *Antropologia estrutural Dois*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 152-205.

LIMA, Carlos

1982 *Bumba-meu-boi*. São Luís: Augusta.

LOPES GAMA, Miguel do Sacramento

1996 [1840] “A estultice do Bumba-meu-boi”, en Miguel do Sacramento Lopes Gama, *O Carapuceiro*. São Paulo: Cia das Letras, 330-338.

LOPEZ, Telê Porto Ancona

1972 *Mário de Andrade: ramais e caminhos*. São Paulo: Duas Cidades.

MATOS, Edilene

2002 “Estórias de Boi na literatura popular”. *XVI Moitará, Sociedade Brasileira de Psicologia Analítica*. Campos de Jordão. Mimeografiado.

MARQUES, Ester

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

MENEZES, Bruno

1972 *Boi-Bumbá, auto popular*. Belém: Imprensa oficial.

MEYER, Marlyse

1991 “O elemento fantástico numa forma de teatro popular brasileiro”. *Pirineus, caícaras*. Campinas: Editora da Universidade, 55-70.

MONTEIRO, Mário Ypiranga

1972 *Folclore: danças dramáticas*. Manaus: EMANTUR.

MORAES, Eduardo Jardim de

1978 *A brasilidade modernista: sua dimensão filosófica*. Rio de Janeiro: Graal.

1983 *A constituição da idéia de modernidade no modernismo brasileiro*. Tese de doutorado. Instituto de Filosofia e Ciências Sociais. Universidade Federal do Rio de Janeiro.

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

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

NOGUEIRA, Oracy

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

PEREIRA DE QUEIROZ, Maria Isaura

1967 “O bumba-meu-boi, manifestação do teatro popular no Brasil”. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 2: 87-97.

PINHO DE CARVALHO, Maria Michol

1995 *Matracas que desafiam o tempo: é o Bumba-meu-boi do Maranhão*. São Luis/ Maranhão.

PRADO, Regina

2007 [1976] *Todo ano tem: as festas na estrutura social camponesa*. São Luis: EDUFMA.

RICOEUR, Paul

1994 *Tempo e Narrativa*. Campinas: Papyrus.

SACRAMENTO, Domingos

1979 [1868] *Crônica Interna, Semanário Maranhense*. São Luis: Ed. Siega, 7-8.

SAHLINS, Marshall

1999 “Two or three things that I know about culture”. *The Journal of the Royal Anthropological Institute*, 5, 3: 399-421.

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

SALLES, Vicente

1970 “O Boi-Bumbá no ciclo junino”. *Brasil Açucareiro*, 38: 27-33.

TAMBIAH, S.

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

TURNER, Victor

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

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

VALERI, Carlo

1994 "Rito", en *Enciclopédia Einaudi*. Lisboa: Imprensa Nacional. Casa da Moeda, 30: 325-359.

VERNANT, Jean-Pierre

2001 "Formas de Crença e de Racionalidade na Grécia", en *Entre Mito e Política*. São Paulo: Edusp, 197-225.

VILHENA, Luis Rodolfo

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

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

WOLF, Eric

1966 "Kinship, friendship and patron-client relation in complex societies", en *The Social anthropology of complex societies*. London: Tavistock Publications, 1-22.