



**PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DO RIO GRANDE DO SUL
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

JOSIMAR BATISTA DOS SANTOS

**BOI-BUMBÁ: TRADIÇÃO DA COMEMORAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL
NORDESTINA EM PORTO VELHO-RO**

**PORTO ALEGRE
2015**

JOSIMAR BATISTA DOS SANTOS

**BOI-BUMBÁ: TRADIÇÃO DA COMEMORAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL
NORDESTINA EM PORTO VELHO-RO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Orientador: Prof.Dr.Luís Carlos dos Passos Martins

PORTO ALEGRE
2015

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

S237b Santos, Josimar Batista dos

Boi-bumbá: tradição da comemoração da identidade cultural nordestina em Porto Velho-RO / Josimar Batista dos Santos. – Porto Alegre, 2015.

113 f.

Diss. (Mestrado em História)- Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Programa de Pós-graduação em História, PUCRS.

Orientador: Prof.Dr. Luís Carlos dos Passos Martins.

1. Boi-bumbá - Folclore. 2. Tradição - Comemoração. 3. Identidade Cultural. 4. Hibridismo cultural. 5. Rondônia – História. I. Martins, Luís Carlos dos Passos. II. Título.

CDD 981.15

Ficha elaborado por
Josimar Batista dos Santos
CRB 11/556

**BOI-BUMBÁ: TRADIÇÃO DA COMEMORAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL
NORDESTINA EM PORTO VELHO-RO**

Dissertação apresentada como requisito para a obtenção do grau de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em História da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

Aprovada em: 25 de março de 2015.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Luís Carlos dos Passos Martins – PUCRS

Prof. Dr. Klaus Hilbert – PUCRS

Prof. Dr. Jaime Valim Mansan- PNPd/PUCRS

Porto Alegre
2015

Aos meus pais (João e Rosália), fonte
de amor incondicional;

As minhas irmãs (Iris e Marli) símbolos
de perseverança.

AGRADECIMENTOS

A Deus pela sua misericórdia e amor pela minha vida, pelas lutas passadas durante nessa jornada, mas sempre dando forças para prosseguir. Aos meus pais que sempre estiveram do meu lado, mesmo distante de dia e noite, nos momentos mais difíceis, aconselhando-me, dando carinho e orando para vencer essa batalha. Minhas irmãs e cunhado que indiretamente, sempre, contribuíram para me manter firme e não desistir.

A realização desse sonho, após muitos anos de espera, 10 anos precisamente, deve-se a muitas pessoas importantes a quem presto homenagens. Aos professores da graduação da Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Campus de Marília, que plantaram a semente e despertaram o gosto pela pesquisa. Aos amigos desse longo caminho, pessoas - humanas – de corações boníssimos. Nesse momento, início com o querido amigo João Paulo – Cientista Político, professor e agora doutorando que, com muita gentileza e incentivo, fez-me iniciar essa jornada. O primeiro a acreditar no potencial e na capacidade de concluir esse projeto.

A todos os colegas do Tribunal de Contas do Estado de Rondônia, alguns que já se foram, mas marcaram e, se fazem presentes (Cons. Wilber, Prof. Raimundo, Rosane, Francisca, Camila, Getúlio, Evanice, Leandra, Cláudio Uchoa, Nei, Alanna, Adão Franco, Eliete).

Outro desse time, o imortal Lúcio Albuquerque, Membro da Academia de Letras de Rondônia - ACLER, que agora somente se dedica, a sua outra paixão, contador de causos, como próprio se intitula, sempre se divertindo. Um parceiro de muitos momentos de troca de ideias e conversar.

Nessa jornada desse Mestrado agradeço ao Prof. Hassan, Prof.^a Ana Célia e a todos da FARO, pessoas maravilhosas e excelentes profissionais.

No campo institucional a Faculdade Católica de Rondônia- FCR, administrada de forma brilhante pelo Prof. Dr. Fábio, profissional de grande entusiasmo e capacidade. A Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul – PUCRS pelo intercâmbio com a FCR, excelência de ensino e estrutura.

Aos professores do MINTER PUC-RS/FCR: Prof. Dr. Cássio Albernaz - Prof. Dr. Charles Monteiro – Prof. Dra. Cláudia Musa - Prof. Dr. Flávio Heinz -

Dr. Klaus Hilbert - Prof. Dr. Luciano Abreu - Prof. Dra. Maria Cristina - Prof. Dra. Núncia Santoro (*in memoriam*) e Prof. Dra. Taís Campelo, obrigado por tudo.

Aos meus colegas de turma: Ana Paula Pellegrino Gottardi; Anderson de Jesus dos Santos; Breno Azevedo Lima; Devanir Aparecido dos Santos; Francisco Clébio Pinheiro; Francisco Carlos Ferreira; José Carlos Vitachi; Lourismar da Silva Barroso, Lucineide da Silva Teixeira; Roseli Aparecida Cavalcante; Siméia de Oliveira Vaz Silva; Solange Gonçalves da Fonseca; Walter Gustavo da Silva Lemos, agradeço pela acolhida de um bibliotecário, agora historiador.

Ao meu orientador Prof. Dr. Luís Carlos, primeiro pela confiança depositada e pelo profissionalismo. Penso de que o verdadeiro marinheiro é aquele que, no momento da tempestade, toma o leme da embarcação e leva sua tripulação para terra firme. Neste trabalho, quando me encontrava em meio da tempestade de ideias e mil questionamentos, com muita sapiência de maneira natural conduziu para o fim almejado.

Obrigado a todos os amigos, aqueles que não foram citados, mas lembrados em memória. Penso que a gratidão é a melhor lembrança.

A cultura histórica tem o objetivo de manter viva a consciência que a sociedade humana tem do próprio passado, ou melhor, do seu presente, ou melhor, de si mesma (**Benedetto Croce**).

RESUMO

A pesquisa analisou o papel da tradição na comemoração do boi-bumbá na consolidação da identidade cultural nordestina em Porto Velho. Para isso, estudou-se o estabelecimento da tradição na comemoração da identidade cultural nordestina no folgado do boi-bumbá. O trabalho focou no estudo da construção da identidade cultural dos migrantes nordestinos em Porto Velho e como a tradição da comemoração do boi-bumbá influenciou para que essa manifestação cultural se tornasse símbolo desse grupo social. Esse processo da tradição da comemoração do boi-bumbá vem ao longo dos tempos recebendo muitas influências, pois há apropriações culturais, ou seja, um hibridismo cultural, consequência da comunicação massiva da sociedade pós-moderna tardia. Portanto, a pesquisa procurou evidenciar as relações que o movimento migratório nordestino tem, hoje, em Porto Velho, na cultura local, nas manifestações folclóricas, enfim, na identidade cultural da sociedade portovelhense.

Palavras-chave: Tradição. Comemoração. Boi-bumbá. Identidade cultural. Migração. Hibridismo cultural.

ABSTRACT

The research analyzed the role of tradition in the celebration of the boi-bumbá the consolidation of northeastern cultural identity in Porto Velho. For this, we studied the establishment of tradition in commemoration of northeastern cultural identity in the merriment of the boi-bumbá. The work focused on the study of the construction of cultural identity of northeastern migrants in Porto Velho and, as the tradition of celebrating, boi-bumbá influenced for this cultural event became symbol of that social rroup. This process of boi-bumbá celebration of tradition comes over time getting many influences, as there are cultural appropriations, that is, a cultural hybridity, a consequence of the mass communication of late post-modern society. Therefore, the research contributed to emphasize relationships of the Northeastern migratory movement has today in Porto Velho, in the local culture, in folklore, in short, the cultural identity of porto-velhense society.

Key-Words: Tradition. Celebration. Boi-bumbá. Cultural identity. Migration. Cultural hybridity

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	10
2 A HISTÓRIA CULTURAL DAS TRADIÇÕES NAS COMEMORAÇÕES.....	16
3 BOI-BUMBÁ: UMA ABORDAGEM HISTÓRICO CULTURAL EM PORTO VELHO.....	35
4 DIÁPORA NORDESTINA NA FORMAÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL EM PORTO VELHO.....	66
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	102
REFERÊNCIAS	107

1 INTRODUÇÃO

A identidade cultural de uma sociedade atua no seu presente e projeto o seu futuro. Assim, o homem, para se conhecer passa necessariamente pela sua história. Diante disso, a identidade cultural é a raiz para entender os grupos, comunidades e sociedades, bem as como suas relações com seu ambiente social. Portanto, o homem é produto da sua cultura.

Partindo dessa premissa, percebe-se que compreender as relações de um grupo e seus hábitos, usos e costumes implicam entender algumas questões da sua organização social.

O Estado de Rondônia é constituído basicamente por migrantes, e um nicho específico são os nordestinos que vieram para a região durante o I Ciclo da Borracha no final do século XIX e início do século XX. A origem desse evento que culminou com a migração nordestina para Rondônia foi a seca que atingiu o nordeste na década de oitenta daquele século. Sendo que o município de Porto Velho surgiu a partir de um projeto de desenvolvimento da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, através de mão de obra oriunda da imigração e migração. Logo, a capital, Porto Velho, como não podia ser diferente, detém um grande número desses atores sociais.

Dentro desses grupos, há um que comporta uma grande representatividade local, na culinária, sotaques, manifestações culturais e outras características próprias que são os nordestinos. Dentre as manifestações desse grupo, encontra-se o boi-bumbá, representante típico da cultura da região Nordeste.

Essa pesquisa surge das observações empíricas da formação da população do Estado. Com um olhar de migrante, percebe-se uma nítida diferença da colonização no interior, realizado, através da política de ocupação da Amazônia por projetos de assentamentos e na capital, resultante de vários ciclos econômicos como da extração da borracha, construção da estrada de Ferro Madeira-Mamoré e projetos de integração nacional. Na capital, permaneceram os nordestinos.

Esses migrantes nordestinos buscando preservar sua identidade cultural iniciaram o folgado do boi-bumbá em Porto Velho, no início do século XX. O boi-bumbá é um elemento simbólico dessa identidade cultural nordestina. Com

o passar dos anos, esse elemento simbólico passou a ser comemorado, tradicionalmente, estabelecendo um elo com o passado histórico desses migrantes.

A pesquisa analisou o papel dessa tradição na comemoração do boi-bumbá na consolidação da identidade cultural nordestina em Porto Velho.

A importância da pesquisa deve-se aos poucos trabalhos publicados sobre o tema. A maioria trata-se de artigos de jornais locais (Alto Madeira; O Estadão; O Parceleiro e Diário da Amazônia), capítulos de livros sem caráter acadêmico, ou seja, muitas vezes sem registros das fontes. Além disso, notamos muitas pesquisas acadêmicas sobre o boi-bumbá de Parintins, do Bumba-meu-boi do Maranhão, alguns realizados por acadêmicos de outros Estados. Já o boi-bumbá porto-velhense fica restrito a publicações de folcloristas locais. Além disso, a pesquisa em questão busca uma interdisciplinaridade, expondo as relações que envolvem o estudo do objeto pesquisado.

O trabalho focou no estudo da construção da identidade cultural dos migrantes nordestinos em Porto Velho como a tradição da comemoração do boi-bumbá influenciou para que essa manifestação cultural se tornasse símbolo desse grupo social. Portanto, investigou como a tradição da comemoração do boi-bumbá pode perpetuar essa identidade cultural. Além disso, quais as influências que o boi-bumbá sofreu ao longo dos anos, ou seja, suas adaptações, variações e novas roupagens.

Esse processo da tradição da comemoração do boi-bumbá vem, ao longo dos tempos, recebendo muitas influências, pois há uma mistura de culturas na região, ou seja, um hibridismo cultural, consequência do afluxo de populações migrantes de diferentes origens e da comunicação massiva da sociedade pós-moderna tardia.

Para desenvolver essa pesquisa, usamos fontes primárias variadas. Nesse sentido, primeiramente localizou-se essas fontes na Biblioteca do Estadual Dr. José Pontes Pinto¹. Nela foram selecionados os artigos de jornais locais para levantar fatos do início do boi-bumbá em Porto Velho. Conseguiu-se, através dessas fontes, informações sobre o começo do boi-bumbá no início

¹Criada pelo Decreto n.º 748 de 30 de abril de 1975, encontra-se instalada no prédio da administração da extinta Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

do século XX em Santo Antônio do Rio Madeira e, posteriormente, em Porto Velho. Também, o seu desenvolvimento nas décadas 20-50 e sua decadência na década de 60. Logo depois, seu resurgimento na década de 80, através das ações de mobilização do Estado e dos grupos folclóricos. Outra fonte primária para essa parte da investigação foi o blog do Zekatraca, folclorista, amo de boi, escritor, no período de 2011 a 2014. Na sua coluna Lenha na Fogueira publicamos matérias da cultura porto-velhense. Essa fonte permitiu acompanhar a evolução recente do boi-bumbá em Porto Velho, possibilitando verificar as particularidades recentes do folguedo.

Segundo, utilizamos a pesquisa oral como forma de resgate da memória. Entrevistamos o folclorista e escritor, José Monteiro Silva de Souza, um dos membros que resgataram a tradição do folguedo na década de 80, pois acompanhou a evolução dessa tradição. Outro depoimento importante é do escritor e jornalista Lúcio de Albuquerque, influente no meio cultural e jornalístico, possuindo grande conhecimento da cultura regional. Em seguida, temos o relato do professor Severino Castro, presidente do Grupo Folclórico Recreativo Rádio Farol e tesoureiro da Federação de Quadrilhas, Bois Bumbás e Grupos Folclóricos do Estado de Rondônia – Federon (entidade representativa desses grupos ao qual são filiados), membro ativo no meio cultural porto-velhense. Posteriormente, entrevistamos o escritor e amo de boi² Silvio Santos, Zekatraca, profundo conhecedor da tradição do boi-bumbá em Porto Velho. Por fim, o presidente da Federon, Fernando Rocha, também presidente do Grupo de Quadrilha “A roça é Nossa”. Além disso, o mesmo é um autêntico migrante nordestino, possuindo uma visão ímpar da tradição dos bois-bumbás e das quadrilhas. Os entrevistados foram selecionados em razão dos seus conhecimentos e representatividade na sociedade local, ou seja, eles viram, vireram e participam desse contexto. Assim, as fontes orais preencheram uma lacuna das fontes primárias. Devido à natureza do nosso trabalho, utilizamos o método qualitativo para tratar as nossas fontes.

Por fim, valemo-nos de fontes secundárias como artigos, livros, dissertações e teses como elementos para compreensão do tema em questão.

²Amo de boi - é o dono do boi (líder), encarregado de organizar o grupo, a brincadeira, as finanças, a indumentária. Geralmente possui um grande conhecimento do folguedo e um bom relacionamento na comunidade.

O levantamento da bibliografia pesquisada partiu-se da literatura regional, ampliando-se para os autores nacionais e, por conseguinte, a literatura internacional. Nessas fontes, também, analisou-se trechos de depoimentos de alguns amos mais influentes do bailado em Porto Velho. Esses depoimentos são importantes, pois esses donos de bois estão falecidos.

Para estruturar essa pesquisa, estabeleu-se três eixos temáticos. O primeiro eixo abordou, de forma teórica, o processo cultural das tradições nas comemorações, sob a perspectiva da cultura como elemento da formação da identidade. O segundo eixo é o objeto da pesquisa, o boi-bumbá, no contexto histórico-cultural em Porto Velho. Pesquisou-se a origem, evolução e transformações do folguedo porto-velhense. E, por último, a diáspora como fator de construção da identidade nordestina em Porto Velho. Buscou-se a partir dessa migração o processo de formação da cultura nordestina na cidade, resultante da diversidade cultural local.

O primeiro capítulo, que compreende ao eixo inicial de análise exposto, dedica-se, à história cultural, especificamente, à cultura como um conjunto de significações materiais e imateriais da sociedade, representando aqui modos, usos e costumes dos migrantes nordestinos. Buscou-se entender esses valores culturais para compreender as relações sociais do grupo. Uma vez que essas relações determinam a construção da identidade cultural desse grupo. Em seguida, abordou-se a dualidade entre a cultura popular e a erudita e suas possíveis articulações. A partir dessa aproximação, a pesquisa focou nas práticas da cultura popular, e o seu papel, das manifestações populares na construção da identidade cultural (WILLIAMS, 1992; EAGLETON, 2001; CHARTIER, 1995 e 2002). Outro ponto tratado é a pertinência das classes sociais para a construção dessa identidade cultural, segundo o pensamento de Thompson dos valores culturais intrínsecos à classe operária, onde se procura enquadrar, os migrantes nordestinos. Além disso, a importância da luta de classe para o fortalecimento desses atores sociais na construção da sua identidade cultural (THOMPSON, 1987; DESAN, 1992; GOHN, 1991, 2007 e 2008; FENELON, 2009). Também se analisou o papel da manifestação cultural, o boi-bumbá, como representação simbólica da identidade cultural dos migrantes nordestinos. Esse símbolo tornou-se o elemento para a perpetuação dessa tradição, ou seja, a repetição da comemoração para lembrar a sua

cultura. Sendo que essa repetição sofreu variações no tempo, transformando essa tradição. Por último, a função da tradição da comemoração do boi-bumbá, na preservação da cultura nordestina em Porto Velho, culminando hoje com a maior festa do Estado o “Arraial Flor do Maracujá” (HOBBSWAUM, 1984; MIRANDA, 2005; CARDOSO e VAINFAS, 1997; NASCIMENTO, 1993; SILVA, 2014).

Depois, no segundo capítulo, pesquisou-se o processo da evolução do boi-bumbá em Porto Velho. O início desse capítulo levantou a origem do boi-bumbá, desde as tradições européias e africanas. O momento histórico em que essa manifestação cultural chegou ao Brasil, com a colonização de exploração portuguesa. Primeiramente, no litoral nordestino e irradiando, posteriormente, para o interior de outras regiões da América Portuguesa, retrando as possíveis variantes do seu surgimento e os modelos que a brincadeira do auto folclórico desenvolveu ao longo dos anos (CASCUDO, 1972, 2002 e 2003; AZEVEDO NETO, 1997; ANDRADE, 1982; SANTOS, 2011).

Nessa evolução, investigou o processo das variantes culturais na formação do auto folclórico do boi-bumbá, produzindo um autêntico símbolo da cultura brasileira. Posteriormente, retratou-se toda a representação do auto folclórico, desde o batizado até a sua morte, além disso, a constituição do enredo básico que envolve a brincadeira. Na sequência, averiguou-se a sua disseminação para outros Estados e, conseqüentemente, a sua chegada e desenvolvimento em Porto Velho. Essa chegada, no início do século XX, em Santo Antônio do Rio Madeira, com os migrantes nordestinos, o seu crescimento nas décadas seguintes em Porto Velho, o desenvolvimento da criação de novos grupos e extinção de outros, o controle da ordem pública durante o regime militar e o ressurgimento no final da década de 70 e início da década de 80, com a criação de associações e intervenção do Estado na criação e organização do “Arraial Flor do Maracujá”. Por fim, a própria evolução do folguedo no enredo, música, ritmo, indumentária e personagens (ALBUQUERQUE, 2013; BONITO, CORNIANINI, BONITO, 2008; NASCIMENTO, 1993; SILVA, 2014; FORNALETTO, 2010; O ESTADÃO; ALTO MADEIRA; O PARCELEIRO REVISTA).

O capítulo final do trabalho analisou o processo da diáspora nordestina na construção da identidade cultural desses atores sociais em Porto Velho.

Abordou o contexto socioeconômico do nordeste, local de origem desses migrantes, bem como as condições política e econômica da região amazônica naquele momento. Retratou o I Ciclo da Borracha no final do século XIX e, posteriormente, a Construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, no início do século XX. Nessa migração, tais atores sociais disputam espaços, em que afloram as suas semelhanças e suas diferenças, as suas especificidades individuais e a heterogeneidade do grupo, resultando na formação da identidade cultural daquela comunidade. Agora, porém, enfatiza-se o papel da diáspora como elemento transformador da identidade cultural, a sua função de receber e transmitir valores (GÓES, 1996; FONSECA, 1993; FERREIRA, 2005; GUEDES, 1996; MARROCOS, 1993).

A partir de então, examinou-se a brincadeira do boi-bumbá como elemento da construção da identidade cultural nordestina na região, sob o prisma da diferença e etnicidade. Procurou-se também estudar os aspectos do hibridismo na formação da identidade cultural desses migrantes, bem como as influências da globalização no processo de migração da sociedade moderna tardia. Ainda, buscou evidenciar o reflexo da cultura de massa nas transformações do auto folclórico do boi-bumbá em Porto Velho, como um elemento modelador da construção da identidade cultural nordestina (ESCOSTEGUY, 2001; GARCÍA CANCLINI, 2003; HALL, 1997, 2003 e 2006; NASCIMENTO, 1993, FORNALETTO, 2010; SANTOS, 2015; ROCHA, 2015 ; CASTRO, 2015).

2 HISTÓRIA CULTURAL DAS TRADIÇÕES NAS COMEMORAÇÕES

A palavra cultura deriva etimologicamente do latim, mais precisamente origina-se da palavra *colere*, que significa cultivar, ou seja, tudo aquilo que é cultivado. Assim, o seu significado remete ao processo do cultivo de plantações. “En principio, «cultura» designo un proceso profundamente material que luego se vio metafóricamente transmutado en un asunto del espíritu” (EAGLETON, 2001, p. 12). A materialização de uma cultura é a manifestação espiritual de uma população, como forma de perpetuação das suas origens e o meio de transpor do plano imaterial para o material todas as evocações e lembranças dos indivíduos.

A palavra cultura abarca um conjunto de ações materiais e imateriais, ou seja, objetos, músicas, danças, religiões, ou qualquer outra manifestação de uma sociedade ou civilização. Hoje, a sua dimensão tanto antropológica como sociológica se direciona para uma mesma tendência. Para Williams (1992, p. 13), a sua dimensão engloba:

[...] “modo de vida global” distinto, dentro do qual percebe-se, hoje, um sistema de significações” bem definido não só essencial, mas como essencialmente envolvido em *todas* as formas de atividade social, e (ii) o sentido mais especializado, ainda que também mais comum, de cultura como “atividades artísticas e intelectuais”, embora estas, devido à ênfase em um sistema de significações geral, sejam definidas de maneira muito ampla, de modo a incluir não apenas as artes e as formas de produção intelectual tradicionais, mas também todas as “práticas significativas” – desde a linguagem, passando pelas artes e filosofia, até o jornalismo, moda e publicidade – que agora constituem esse campo complexo e necessariamente extenso.

Essa definição de cultura explica a amplitude do termo, que se caracteriza por abranger tanto o aspecto global quanto o especializado. Aquele no âmbito de todas as atividades culturais e este no sentido mais particularizado das atividades artísticas e intelectuais, compreendendo outras atividades expressivas da área. Sendo assim, cultura é todo um conjunto de práticas sociais, ou seja, um sistema de significações ao mesmo tempo, de âmbito geral e particular.

A cultura é um elemento condicionante da identidade do indivíduo. Ela permite que este se reconheça através dos usos e costumes, bem como mantém viva a memória dos antepassados, das antigas gerações. “Em efecto una vez que la cultura se comprende como cultivo de unomismo, suscita toda una dualidad entre las facultades superiores y las inferiores, entre la voluntad y el deseo, entre la razón y la pasión; dualidade, eso si, que siempre trata de superar” (EAGLETON, 2001, p. 17).

Esse dualismo da cultura faz com que haja uma constante superação das experiências, dos sentimentos, do passado e do presente, uma luta interna e externa em que as forças se aniquilam e somam, formando uma identidade cultural quando associado a uma população.

Na evolução do pensamento histórico-cultural, a distinção entre a cultura popular e a da elite no início era quase imperceptível, pois, a elite participava das práticas culturais do resto da população, dificultando estabelecer o marco divisor de um e do outro. Embora, deva-se, ainda, levar em consideração o fato de que as camadas populares não participavam das práticas culturais da elite.

Como aponta Ortiz (1985), até meados do século XVII a fronteira entre cultura popular e cultura de elite não estava bem delimitada, porque a nobreza participava das crenças religiosas, das superstições e dos jogos realizados pelas camadas subalternas. É claro que o mesmo não se pode dizer com relação ao povo no universo das elites. (CATENACCI, 2001, p. 29)

Advém dessas práticas o fato de que a elite consumia a cultura popular, mas o contrário não era verdadeiro, pois as camadas populares não participavam, ou seja, não tinha acesso às artes, à música clássica, enfim, às formas culturais elitizadas.

Neste contexto, o conceito de cultura era muito restrito, as práticas culturais se limitavam aos clássicos, destinadas à elite:

[...] a idéia clássica de cultura era estreita demais. Cultura era sinônimo de arte, música, poesia etc. É irônico e meio engraçado que, no século XIX, quando os intelectuais europeus descobriram o povo, os folcloristas (a nova disciplina da época) e os historiadores começaram a realizar pesquisas sobre cultura popular. A idéia que tinham de cultura

popular era mais ou menos um equivalente da cultura da elite, ou seja, só para o povo, feito pelo povo (BURKE, 1997, p. 4).

Nessa evolução dos processos culturais há um distanciamento dos dois modelos. Criando-se uma divisão entre a elite e as camadas populares, gerando-se, daí, as denominações de clássico e popular. A burguesia agora buscava delimitar seu espaço no âmbito cultural.

Em 1500 a cultura popular era a cultura de todo mundo; uma segunda cultura para os instruídos e a única cultura para os demais. Por volta de 1800, contudo, em muitos países da Europa, o clero, a nobreza, os comerciantes, os homens de ofício - e suas mulheres - haviam abandonado a cultura popular, da qual estavam agora separados, como nunca antes, por profundas diferenças de visão de mundo (BURKE, 1978 apud CHARTIER, 1995, p. 181).

Nessa perspectiva, a cultura popular não tem mais espaço na sociedade burguesa. Mas, mesmo “subordinadas”, as manifestações oriundas das camadas populares, das classes subalternas, a chamada cultura popular, também possuem suas variantes. Para Burke (1997, p.4),

A cultura popular não é homogênea, possui variações regionais, variações segundo a ocupação da pessoa. A cultura do camponês não é a mesma que a do artesão; a cultura do camponês criador de gado não é a mesma do camponês que se dedica à agricultura.

As variantes da cultura popular, a sua heterogeneidade, evidencia a amplitude que devemos dar a mesma, pois existem outras relações que as separam e aproximam da cultura elitizada. O dualismo da cultura popular na visão de Chartier pode ser explicado em duas concepções, uma fechada e, outra, aberta relativamente à cultura erudita:

O primeiro, no intuito de abolir toda forma de etnocentrismo cultural, concebe a cultura popular como um sistema simbólico coerente e autônomo, que funciona segundo uma lógica absolutamente alheia e irreduzível à da cultura letrada. O segundo, preocupado em lembrar a existência das relações de dominação que organizam o mundo social, percebe a cultura popular em suas dependências e carências em relação à cultura dos dominantes. Temos, então, de um

lado, uma cultura popular que constitui um mundo à parte, encerrado em si mesmo, independente, e, de outro, uma cultura popular inteiramente definida pela sua distância da legitimidade cultural da qual ela é privada. (CHATIER, 1995, p. 179).

A primeira concepção de cultura popular a percebe como um campo do conhecimento autogerido pelas relações internas que criam os seus próprios símbolos. Em relação à segunda concepção salienta-se o distanciamento da cultura letrada, sua subordinação a ela.

A visão baseada no distanciamento da cultura popular da elitizada restringe o entendimento da grandeza de elementos atuantes na dinâmica das relações estabelecidas nesse processo. Elas têm suas linhas de ações específicas, mas que, em muitos momentos, interligam-se, tanto em linhas paralelas, quanto na sua transversalidade. Nesse aspecto, o afastamento pode se tornar prejudicial à visão do todo, pois a limitação desse ponto de vista não lhe permite uma análise mais profunda da estrutura macro do processo cultural.

O "popular" não está contido em conjuntos de elementos que bastaria identificar, repertoriar e de descrever. Ele qualifica, antes de mais nada, um tipo de relação, um modo de utilizar objetos ou normas que circulam na sociedade, mas que são recebidos, compreendidos e manipulados de diversas maneiras. (CHARTIER, 1995, p. 184).

Esses modelos teórico-metodológicos do conceito de cultura popular correm o risco de minimizá-lo no sentido *stricto* a um simbolismo isolado. Por outro lado, pode maximizar, no sentido *lato*, o aumento das diferenças.

Compreender a "cultura popular" significa, então, situar neste espaço de enfrentamentos as relações que unem dois conjuntos de dispositivos: de um lado, os mecanismos da dominação simbólica, cujo objetivo é tornar aceitáveis, pelos próprios dominados, as representações e os modos de consumo que, precisamente, qualificam (ou antes desqualificam) sua cultura como inferior e ilegítima, e, de outro lado, as lógicas específicas em funcionamento nos usos e nos modos de apropriação do que é imposto. (CHARTIER, 1995, p. 184-185).

Portanto, entender a abrangência da cultura popular, o seu papel, a sua função, o seu *modus operandi*, o seu significado, o seu simbolismo, ou seja, o seu processo de apropriação pelos atores sociais é de fundamental importância para compreender a dinâmica do seu funcionamento.

Num certo nível, a “cultura popular”, nestes últimos períodos, é uma combinação muito complexa de elementos residuais, autoproduzidos e produzidos externamente, com importantes conflitos entre eles. Em outro nível, e cada vez mais, essa cultura “popular” é a mais importante área da produção cultural burguesa e da classe dominante, que caminha no sentido de uma universalidade oferecida nas modernas instituições de comunicação, com um setor “minoritário” cada vez mais encarado como residual e a ser “preservado” formalmente nesses termos (WILLIAMS, 1992, p. 226).

Na historiografia o estudo das culturas populares obteve maior destaque quando se iniciou a escola da história cultural. A partir daí, são abordados temas do cotidiano, enfatizando a problemática do popular e temas relacionados à informalidade. De acordo com Vainfas (1997, p. 221), “a Nova História cultural revela uma especial afeição pelo informal e, sobretudo, pelo popular”.

Ginzburg também abandonou o conceito de mentalidade e adotou o de cultura popular, definindo-a como “o conjunto de atitudes, crenças, códigos de comportamento próprios das classes subalternas num certo período histórico [...]” (CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 225).

Essa mudança de conceito de cultura aproximou-o mais das classes populares, pois “a classe só adquire existência ao longo do processo de luta, que leva a gradual aquisição de identidade cultural e política”. (DESAN, 1992, p. 69).

As manifestações da cultura popular levam, longo prazo, à criação de uma identidade cultural própria. A estruturação das classes subalternas permitiu identificar no grupo características próprias, não somente as que as diferenciam, mas as que assemelham dentro da comunidade em que se encontra inseridas.

Em sua ênfase sobre o papel da cultura como mediadora das relações e estruturas sociais, Thompson e Davis expressam sua convicção de que as classes inferiores não eram simples presas de forças históricas externas e determinantes, tendo desempenhado um papel ativo e essencial na criação de sua própria história e na definição de sua própria identidade cultural. (DESAN, 1992, p.64).

A função da cultura no processo de socialização das camadas subalternas é essencial para a formação de uma representação simbólica de um determinado grupo social. “Os sistemas culturais podem, de fato, fortalecer a comunidade, manter ‘a ordem’ e dotar diferentes ações de legitimidade e significado” (DESAN, 1992, p. 95). Mas também podem ser um efeito das disputas sociais pelo poder, ou seja, da luta de classe. A hierarquia cultural é, acima de tudo, uma hierarquia social.

Nesse ponto da discussão, busca-se um aporte no pensamento social de Thompson sobre os valores culturais inerentes à classe operária, ou seja, a sua visão humanista das classes. Esse pesquisador estabeleceu um elo entre as ações coletivas, classes sociais e cultura popular. Para ele, estes fatores não são isolados, pois possuem uma relação de proximidade, devido à interação entre os vários elementos que formam os movimentos sociais. Dentro dessa linha de pensamento Gohn (1991, p. 24) cita que:

A Corrente dos historiadores ingleses – E. Hobsbawm, E. P. Thompson, G. Rude etc, seguindo a trilha dos marxistas que se dedicam ao estudo histórico da classe operária, os “novos” historiadores ingleses que se têm dedicado ao estudo dos movimentos sociais também se afastaram das análises mais ortodoxas para aproximar de Marx Weber em seus estudos sobre a cultura.

Nessa nova concepção dos movimentos sociais, os historiadores ingleses colocam os valores culturais como elemento integrante das classes operárias. O fator cultural é indissociável dos movimentos sociais, uma vez que as ações que fortalecem as classes sociais são átomos de valores consolidados pelas experiências vividas.

Diferentemente da visão marxista clássica, os historiadores ingleses perceberam que a luta de classe é um produto das ações coletivas e não vice-

versa, pois, pelas experiências coletivas dos trabalhadores é que se estruturam as classes sociais. Talvez essa tenha sido a maior contribuição de Thompson para a teoria dos movimentos sociais. Infere-se, desse modo, que as ações coletivas estão diretamente relacionadas aos valores culturais intrínsecos ao grupo que os pertence.

O surgimento das ações coletivas precede à formação da classe operária. Elas se apresentam como o alicerce de composição da classe operária, unificando diferenças e pontos aparentemente desconectados, tanto na matéria prima da experiência como na consciência dos atores sociais (THOMPSON, 1987 apud MELO JÚNIOR, 2010, p. 2).

As classes operárias se estruturam por meio das ações coletivas, pois elas sustentam a ideologia e as vivenciam por meio da *praxis* cotidiana. Nota-se que as relações estabelecidas no processo de formação das classes sociais são criações, manifestações oriundas de uma cadeia estrutural conectada, ou seja, não são simples acontecimentos isolados.

A análise da cultura popular em Thompson permitiu compreender a classe operária a partir de suas tradições, valores, costumes, hábitos os quais são ao mesmo tempo constituintes do grupo e constituídos pelas ações delesque são inerentes ao grupo, pois as suas manifestações preenchem suas angústias internas que foram relegadas ao esquecimento.

[...] os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, indivíduos livres, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidades e interesses e como antagonismos, e em seguida tratam esta experiência em sua consciência e sua cultura das mais complexas maneiras e em seguida agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (THOMPSON, 1981 apud FENELON, 2009, p. 38-39)

A partir dessa abordagem, começa-se a analisar os sujeitos como atores sociais ativos, integrantes da estrutura social, os quais por semelhanças ou

diferenças, reúnem-se em grupos para expressarem suas vontades, desejos e necessidades.

Os interesses almeçados pelo grupo refletem os seus valores, tradições, ou seja, a sua cultura, pois só há grupos se há cultura. Como nos diz Thompson o proletariado, a classe operária, ou qualquer grupo social se estruturara a partir das suas ações coletivas.

[...] verificamos que com 'experiência' e 'cultura', estamos num ponto de junção de outro tipo. Pois as pessoas não experimentam sua própria experiência apenas como idéia, no âmbito do pensamento e de seus procedimentos, ou como instinto proletário, etc.. Elas também experimentam sua experiência como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades ou através de formas mais elaboradas, na arte ou nas convicções religiosas. Essa metade da cultura, e é uma consciência afetiva e moral [...] significa dizer que toda contradição é um conflito, tanto quanto um conflito de interesse; que em cada 'necessidade' há um afeto, ou vontade, a caminho de se transformar num dever e vice-versa; que toda luta de classes é ao mesmo tempo uma luta acerca de valores [...] (THOMPSON, 1981 apud FENELON, 2009, p. 38-39).

Nessa abordagem é salientada a importância da experiência, entendida como uma soma de vários fatores que, combinados, traduzem-se em ações de múltiplas naturezas, como as práticas intelectuais ou ações rotineiras.

As ações do grupo não são meras manifestações impulsivas ou manipulatórias conduzidas por uma liderança, mas sim as experiências incorporadas pelas ações coletivas com acumulação de valores.

Dessa maneira, as acumulações de valores incorporados pelas classes sociais são o resultado da soma das experiências, ou seja, das variantes ao longo do tempo e espaço. No mesmo sentido, essas experiências passadas e presentes são fatores que condicionaram a sua evolução futura, como grupo. Por outro lado, não se podem limitar os valores dos elementos por permanecerem inalterados.

[...] as abordagens da questão da cultura popular passam por algumas suposições básicas que, segundo Peter Burke, se mostram bastante danosas aos estudos, pelos vícios que carregam como o “primitivismo” para significar a idéia de que crenças, costumes, artefatos, canções, etc. foram transmitidas através dos anos, sem sofrer mudança alguma e significam tradições milenares, o que certamente é uma suposição bastante equivocada; o “purismo” para designar como popular tudo aquilo que tem origem no campo e é produzido pelos camponeses; o “comunitarismo” para considerar que o povo sempre cria coletivamente. (FENELON, 2009, p. 50).

A análise da noção de cultura popular, porém, torna-se complexa, devido ao cuidado de não restringi-la a uma visão micro, ou seja, no sentido de encerá-la em uma evolução imutável na qual o tempo não alteraria os seus padrões, as variantes, bem como as mudanças e suas transformações. Ao contrário a cultura popular não é estática, ela, é dinâmica, pois os elementos que a formam interagem com as pessoas em lugares e tempos diferentes. Dessa forma, essa interação transforma a cultura, ou melhor, a reconstrói continuamente, e conseqüentemente, os ritos e o simbolismo, ou seja, as tradições.

Os movimentos sociais são os agentes da transformação da cultura popular. Para Gohn (1991, p. 26),

Através das relações desenvolvidas no cotidiano, os movimentos populares têm contribuído para a constituição de uma *identidade popular*. A cultura popular desempenha o papel de amálgama desta identidade por intermédio dos significados e valores contidos nos projetos de vida dos agentes envolvidos.

A formação de uma identidade popular é o produto dos vários elementos culturais presentes na origem de cada grupo. Portanto, não se pode esquecer a origem dos atores sociais, sua formação, desenvolvimento e atuação. Senão, corre-se o risco de se negar a própria identidade cultural da classe social. Assim, os movimentos populares são, por assim dizer, a força motriz na formação da identidade popular.

Observa-se, dessa maneira, o papel fundamental da cultura no processo de formação das identidades nas classes para o fortalecimento, tanto de ordem social quanto política. “Ao interpretar os padrões e os significados simbólicos desses fenômenos culturais, o historiador pode revelar de que modo o sistema social se ajusta e como os seus participantes percebem a si próprios e o mundo exterior.” (DESAN, 1992, p. 70).

Essa aproximação estabelece um sentido de pertencimento aos indivíduos, partindo da ideia de que estes percebam os valores imbuídos naquelas manifestações simbólicas. Para Desan (1992, p. 95), “Embora os padrões do ativismo popular possam revelar o seu significado que tinham para os participantes, esses padrões não são necessariamente conciliadores, estáticos e interpretados da mesma maneira”.

O valor e o sentido dos elementos simbólicos são “lidos” de forma diferente pelos indivíduos do grupo. Assim sendo, na formação dessa identidade cultural há conflitos internos e externos. A busca pela autoafirmação do grupo é resultado do choque de ideias, experiências e formação. Esses conflitos são externalizados por meio das representações simbólicas, nas quais se manifestam as possíveis identidades culturais que o grupo pode produzir.

Essas manifestações culturais são instrumentos utilizados como ferramenta da representação de uma sociedade. Busca-se criar através da representação simbólica ou ritualística, especialmente, da tradição, um culto ao passado, um resgate da memória, para a continuidade das identidades culturais.

Nessa linha argumentativa, o conceito de representação, na visão de Chartier, enquadra-se na perspectiva da formação das identidades culturais através das práticas das representações coletivas dos grupos sociais.

A representação da cultura do grupo é expressa de maneiras diferentes. Chartier (apud CARDOSO; VAINFAS, 1997, p. 227-228) apresenta três modalidades de representação:

1. O trabalho de delimitação e classificação das múltiplasconfigurações intelectuais, “através das quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos”.

2. As “práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social, exibir uma maneira própria de estar no mundo, significar simbolicamente um estatuto e uma posição”.
3. As “formas institucionalizadas e objetivadas graças asquais uns ‘representantes’ (instancias coletivas ou pessoas singulares) marcam de forma visível e perpetuada a existência do grupo, da classe ou da comunidade”.

No embate travado exclusivamente no campo teórico, o conceito de representação proposto por Chartier figura-se como um novo modo de pensar a noção de identidade cultural. Nessa vertente, as ações que formam as identidades são representadas por símbolos, registra-se uma presença, um *status*, ou seja, uma personificação.

A representação simbólica é registrada por um ícone, uma figura, uma imagem em que o significado do objeto reproduz os valores da comunidade.

O símbolo evoca em ações os valores de todas as atividades do grupo. O papel desempenhado pelo poder simbólico designa a busca constante da presença, ou preenchimento da ausência de pessoas, coisas, tanto materiais quanto imateriais, de um grupo. Essa representatividade simbólica às vezes identifica um indivíduo ou pode representar uma coletividade.

Dessa forma a construção de uma sociedade é o produto de um conjunto práticas simbólicas, representando as identidades culturais. As formações dessas identidades culturais permitem que os atores sociais se identifiquem e se reconheçam dentro da sociedade. A representação simbólica é nada mais do que se fazer presente, ou seja, ocupar um lugar na sociedade. A sua representatividade atribui um “*statu quo*” para um grupo perante os demais.

Além disso, os grupos formadores das identidades sociais são caracterizados pelas diferenciações, sendo que as diferenciações culturais são procedimentos mutáveis. Essa mobilidade se dá em razão dos usos e apropriações com que os diferentes grupos tanto os recebem quanto os utilizam.

O desenvolvimento das atividades culturais são demonstrações de assimilação do poder. Através das atividades culturais, estabelecem-se mecanismos que permitem aos grupos exteriorizar as suas diferentes manifestações, ou seja, representar simbolicamente as suas identidades. Assim

os símbolos exercem uma expressão de domínio entre os atores sociais e os diferentes grupos, sendo que a abrangência da influência do poder simbólico se dá em vários níveis. A extensão do alcance em que esse simbolismo atua depende de como se relacionam os grupos sociais de determinada localidade e o seu entorno.

As representações envolvem todo um contexto no qual as variáveis necessitam ser analisadas sob diferentes pontos de vistas para se obter um panorama fidedigno da hierarquia social.

Neste sentido, a representação busca objetivar as vontades do grupo em relação ao mundo social, uma vez que esses aspectos são produto de um todo. As tradições, resultantes da trajetória das culturas populares, dão base às representações pelas quais um grupo procura construir sua identidade, mediante à diferença com os demais.

A cultura popular é aquela produzida pelos trabalhadores urbanos e rurais. Quando produzidas pela coletividade, formam as tradições nacionais, ou seja, os mitos, as lendas, os ritmos, as canções e danças populares etc.³

As tradições são práticas de uma determinada sociedade em que se busca instituir uma continuidade das suas identidades culturais, criando um elo com o passado através da memória do presente. Mas, a tradição, conforme expressou Hobsbawm, pode não ser tão espontânea. Isso é o que nos mostra com o conceito de tradição inventada.

Por “tradição inventada” entende-se um conjunto de práticas, normalmente reguladas por regras tácita ou abertamente aceitas; tais práticas, de natureza ritual ou simbólica, visam inculcar certos valores e normas de comportamento através da repetição, o que implica, automaticamente; uma continuidade em relação ao passado. Aliás, sempre que possível, tenta-se estabelecer continuidade com um passado histórico apropriado(HOBSBAWM, 1999, p. 9).

Um dos papéis da tradição é a preservação da memória coletiva pelo processo de reprodução sociocultural. Mas não devemos esquecer que na função de perpetuação da cultura de uma comunidade ou sociedade, a tradição

³Nesse contexto as tradições é produto da cultura, ou seja, são práticas culturais produzidas ao longo do tempo.

não pode ser um empecilho para que novos elementos transformadores, tanto internos, quanto externos recriem e modifiquem antigas práticas.

Às vezes, as novas tradições podiam ser prontamente enxertadas nas velhas; outras vezes, podiam ser inventadas com empréstimos fornecidos pelos depósitos bem supridos do ritual, simbolismo e princípios morais oficiais - religião e pompa principesca, folclore e maçonaria (que, por sua vez, é uma tradição inventada mais antiga, de grande poder simbólico. (HOBBSWAUM, 1999, p. 14).

Percebe-se, assim, que as tradições são influenciadas, por empréstimos ou transformações internas, por antigas ou novas práticas. Dessa forma, as práticas passadas permanecem vivas, mas sem ignorar a evolução da sociedade.

Por un lado, la tradición ha sido considerada como una expresión de la permanência em el tiempo de una comunidad; en este sentido es una de las formas que assume la memoria colectiva y una generadora de identidad. Pero desde outro punto de vista esse anclaje no es otra cosa que um síntoma evidente de la dificultad de adaptación expedita a los crecientes cambios que exige la vida moderna o el progreso, cuando no, se ha dicho confrecuencia, una mera conjunción de ignorancias y simplezas que em muchos casos reflejan una mente obtusa. Esto sucede porque la tradición ha sido comprendida en términos de un autoritarismo irracionalista que sin mayores miramientos traduce la idea de que la experiência de las nuevas generaciones no debe contradecir el saber acumulado y de cantado por las generaciones anteriores (MIRANDA, 2005, p. 116).

Esse papel da tradição como elo do passado com o presente e o futuro funciona como condutor daquilo que foi apreendido pelos antepassados, que continúa vivo através do processo ritualístico.

[...] se describe la tradición como un fenómeno cultural presente en todas las sociedades y que consiste em la suma de formas de conducta social y ritual aprendidas y transmitidas de una generación a otra, y que contribuyen a caracterizar el universo cultural de la comunidad. En esta perspectiva se hacehincapiéen que la tradición posee un significado colectivo encuanto es reconocida y aceptada por una comunidad, o por grupos que la poseen y transmiten; igualmente, se le reconoce por la importante función de reproducir conocimientos, prácticas, creencias y valores

originados em el pasado, pero que son esenciales em el presente para establecer la continuidad, identificación y cohesión cultural de la comunidade (MIRANDA, 2005, p. 122).

Portanto, um elemento importante no processo de preservação das tradições são as comemorações, que se constituem em instrumentos utilizados para aflorar as identidades culturais, bem como mecanismo para que as tradições se perpetuem ao longo do tempo. Comemorar é manifestar o culto ao passado no presente e no futuro.

Se as comemorações parecem ser, por um lado, um culto nostálgico e regressivo, por outro, o passado é oferecido como arquétipo ao presente e ao futuro, pelo que, embora o rito insinue uma concepção repetitiva e cíclica, o seu significado último é sobre determinado pela crença na irreversibilidade do tempo. (CATROGA, 2001, p 61).

Essas comemorações permitem reconstruir, mesmo em lugares diferentes do local de origem, identidades culturais, perpetuar tradições do passado e manter vivas as lembranças do passado no presente. Conforme Hobsbawm (1999, p. 13),

Consideramos que a invenção de tradições é essencialmente um processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. Os historiadores ainda não estudaram adequadamente o processo exato pelo qual tais complexos simbólicos e rituais são criados.

O processo da criação da tradição atua dentro dos grupos, comunidades e sociedades, com características próprias da sua auto-afirmação, ou seja, formação, estrutura e funcionamento. Diante disso, a tradição não é estanque, e sim dinâmica, processo que se pode constatar através das apropriações das relações desenvolvidas, das experiências assimiladas, ou seja, a soma de tudo aquilo vivido por aqueles que agora são um todo múltiplo e único.

[...] La tradición es um proceso de transmisión, que viene del pasado al presente, se realiza mediante una cadena de repeticiones que no son idénticas, sino que presentan cambios e innovaciones, y se van acumulando para crea lo que sería la gran tradición, un acervo reunido a lo largo de lãs repeticiones y que abarca lãs diferentes versiones de la

transmisión. Además, al estudio de cualquier tradición requiere del conocimiento del entorno físico y el contexto cultural en donde ésta se presenta, así como del análisis de su contenido particular. (MIRANDA, 2005, p. 123).

Destarte, ocorrem variações nas identidades culturais em razão das mudanças culturais. De acordo com Hobsbawm (1999, p. 13), “Em suma, inventam-se novas tradições quando ocorrem transformações suficientemente amplas e rápidas tanto do lado da demanda quanto da oferta”.

Esse aspecto é relatado por Miranda (2005, p. 127-28), ao salientar que a transmissão das tradições pode ser ativas e fixas, algumas vezes agindo como fator de transformação:

Según el modo en que se reproducen, las tradiciones se pueden clasificar como “activas” y “fijas”. “Activas” son aquellas que no admiten cambios —únicamente algunos muy insignificantes— en su estructura y contenido, parte de su significado radica en el respeto a su forma original, ejemplo de esto son los rituales religiosos. Activas son la mayoría de las tradiciones que sin transformar se absolutamente aceptan modificaciones, generalmente en aspectos superficiales, pero ocasionalmente pueden llegar hasta desviar su sentido original. Vale como ejemplo el caso de las danzas tradicionales en donde aspectos como el vestuario y los adornos se confeccionan con materiales cada vez más económicos, pero la coreografía y la música se conservan.

Nessa perspectiva o objeto do presente trabalho enquadra-se na tradição viva, baseada no processo de transmissão da cultura. Conforme colocado pela autora, as danças tradicionais são um tipo de tradição ativa, no nosso caso, a dança folclórica do boi-bumbá.

O processo da transmissão de culturas é mais evidente quando essas representações ocupam novos espaços, isto é, mudam de ambiente, algumas vezes, com as migrações.

O processo de migração é, na maioria das vezes, responsável por essa redistribuição geográfica e pelas mudanças na história cultural desses migrantes nas regiões povoadas. Com as migrações são levados os valores, hábitos alimentares, vestimentas, cultura, ou seja, um conjunto de elementos culturais, potencializadores de identidades sociais. Nesse processo, ocorre a fusão com a cultura do ambiente povoado.

Dessa forma, as mudanças geográficas e históricas são fatores determinantes no processo da perpetuação e nas modificações das tradições. Com as migrações, busca-se através das tradições preservar as identidades culturais e a mesmo tempo construir e reconstruir essas identidades culturais em novas configurações, atingidas pela mudança.

É o caso das migrações nordestinas para a Villa de Santo Antônio (hoje, município de Porto Velho), então pertencente à Província de Matto Grosso (década de 1920), visando à construção da Estrada de Ferro de Madeira-Mamoré. Nesse caso, os atores sociais, agindo em prol da afirmação de sua identidade cultural, resgatam a cultura do boi-bumbá como símbolo cultural.

Festa do Padroeiro – Glorioso Santo Antônio, tem dado a nota chic nesses últimos dias. O boi Sete Estrelas, organizado por um grupo de rapazes desta Villa: divertimento que nos faz recordar com saudades as bellas noites de Santo Antônio, São João e São Pedro, lá de nossas cidade de leste. Tem Sete Estrelas trazidos aos habitantes desta Villa, na sua maior parte filhos daquelas bandas, contentamento e entusiasmos extraordinários. Vinte e dois rapazes bem caracterizados e ensaiados sob a direção do senhor Amo, percorrem as ruas e arrebaldes desta Villa, com grande acompanhamento de entusiastas que não se entodam de assisti-los e ovacioná-los. O Sete Estrelas, dançará ininterruptamente até o dia de São João, constando que irá até essa cidade (ALTO MADEIRA, BOI-BUMBÁ, PORTO VELHO, DOMINGO, 20 DE JUNHO DE 1920).

Trabalhamos com a hipótese que os atores sociais, os migrantes nordestinos, através da representação simbólica do folguedo do boi-bumbá, buscaram a criação de uma identidade cultural própria no novo ambiente para o qual migraram. Aquele grupo social, muitas vezes marginalizado e oprimido pelas forças dominantes, estruturou-se através das representações culturais, as quais serviram de símbolo de fortalecimento para, então, reafirmar e conquistar seu espaço.

Durante esses últimos dias tem saído as ruas e percorrido diversos sítios o boi Sanjonas denominado “Prata Fina” ensaiado pelo Sr. Espírito Santo. Nota-se nessa diversão rueira que nossos costumes revivem todos os anos na maior ordem possível motivo porque o boi Prata Fina, onde passa vai levando grande onda de populares (ALTO MADEIRA, 06 DE JUNHO DE 1921).

Nesse sentido, consideramos também que a representação simbólica, do culto ao boi deve a sua importância à temática econômica e social, bem como ao misticismo e a sua personificação.

Com efeito, o boi-bumbá é uma sátira ao fazendeiro (senhor de engenho) no Brasil Colônia. Ele vem representar a figura do boi de estimação do amo, simbologia de retratar uma figura, ou seja, um personagem, por meio da sua teatralização, com o batismo e morte. É, assim, um modo de buscar no rito um elemento constitutivo de identidade cultural. Conforme Nascimento (1993, p. 19), “No transcorrer da matança, os brincantes encarnavam verdadeiramente os personagens, sofrem e choram com a morte do boi”.

A tradição da comemoração pelo ritual simbólico da morte e ressurreição do boi vem tentar atualizar, em um novo lugar e tempo, aquela cultura de origem. Essa ação coletiva, com a transmissão e repetição, unem o grupo em torno de um objetivo comum: o resgate da sua identidade cultural.

Essas manifestações culturais advindas com a migração nordestina ganham nova roupagem, compostas por variações influenciadas pela cultura local. Portanto, nesse processo específico, preserva-se a cultura dos migrantes, ao mesmo tempo em que se agregam novos elementos culturais locais.

O boi-bumbá, a cada ano que passa, vai sofrendo modificações, atendendo às exigências das predileções e curiosidades da nossa gente adaptando-se ao ambiente, tomando feição regional, retirando daí a inspiração para animar a própria forma de manifestação. Exemplo disto são os nomes escolhidos, “Pai do Campo”, “Flor do Campo”, “Guaporé”, e a inclusão de personagens retirados da literatura oral, o “bicho folharal”, Jane (rainha das índias) (NASCIMENTO, 1993, p. 13)

Por conseguinte, surge uma manifestação folclórica na qual há uma fusão de identidades para a construção de uma nova. Nesse caso, observamos movimentos culturais que não são estáticos, já que se nota um processo de mobilização, em que estes começam a se organizar em grupos, talvez, no início, de forma aleatória, mas que pelas circunstâncias ou afinidades se juntam na busca de objetivos comuns.

Mas, além da força de trabalho desse grupo, há toda uma trajetória pessoal que se reflete diretamente nos modos, usos e costumes. O grupo na construção da sua própria identidade cultural se articula para fazer frente as suas necessidades no novo ambiente.

Esses grupos percebem os benefícios da organização coletiva, bem como de sua correspondente produção de resultados positivos. Agora procuram pleitear suas demandas por meio de mobilizações, ou seja, das suas ações comuns, estruturando-se em classes sociais. Essa mobilização coletiva dos migrantes nordestinos é verificada no depoimento do narrador Castro⁴ (2015),

E criou-se essa tradição do nordestino. Não tem o bairro Arigolândia? O que quer dizer Arigó? Arigo é uma ave que faz zuada. Porque ali ficou arigolândia? Porque os nordestinos vinham para cá, aos montes, e não tinham casa, e fazia tendas e ficavam lá, e em homenagem a isso, ficou bairro Arigolândia.

Portanto, pode-se compreender esse fenômeno a partir da teoria de Thompson sobre o fato de que as ações coletivas antecedem a formação das classes sociais. Os atores sociais pertencentes às classes sociais têm uma história que reflete tanto na vida social quanto na profissional.

Os atores sociais que integram essa classe social externalizam seus usos, costumes e hábitos nas suas manifestações culturais. Nesse sentido, esses elementos evidenciam os conceitos de Gohn, de que o fator cultural produz a identidade cultural das classes sociais.

Para aqueles integrantes das classes sociais da estrada de Ferro Madeira-Mamoré, os movimentos culturais solidificaram a integração dos atores sociais em grupos.

Anterior à construção da ferrovia já recebíamos a considerável presença dos nordestinos, mas precisamente de cearenses que, motivados pelo acentuado ciclo da borracha, trouxeram seus costumes e tradições, contribuindo na solidificação da nossa cultura, seja na música, no hábito

⁴Severino Silva Castro, professor, folclorista, Tesoureiro da Federon, Presidente do Grupo Rádio Farol e responsável pelo Ponto de Cultura – Projeto Rádio Farol para Todos.

alimentar, na religiosidade, na habitação, enfim no folclore. (MONTEIRO, 1993, p. 25).

Consideramos que tais imigrantes reuniram-se para preservar as suas identidades culturais. No caso, o principal movimento criado foi a cultura popular do boi-bumbá, que retrata a origem desses atores nordestinos. Segundo Monteiro (1993, p. 27), “Trazido para Porto Velho pelos migrantes nordestinos, mais precisamente através de um maranhense chamado Torquato, segundo dados colhidos em pesquisas, ele é um elemento folclórico dos festejos juninos”.

Desse modo, procura-se levantar como esses atores sociais após a migração se estruturaram e organizaram suas ações em razão dos objetivos da classe social em que estavam inseridos. Portanto, há alguns pontos a serem investigados, que abordaremos na pesquisa.

Um ponto é analisar o processo de luta empreendida pelos atores sociais daquela classe social, após o término do ciclo econômico-social da época para perpetuar suas identidades culturais.

Em seguida, após o crescimento e difusão dos grupos com o tempo, como se organizaram as suas mobilizações coletivas, reivindicaram as demandas comuns e estruturaram suas organizações sociais.

Outro ponto: os grupos sociais que representam o boi-bumbá institucionalizaram-se por meio das relações de poder com o Estado, buscando representar a identidade cultural nordestina em Porto Velho-RO.

Por fim, o boi-bumbá tornou-se símbolo daqueles nordestinos, atores sociais, que migraram para o atual Estado de Rondônia, na década de 1920. Em consequência, podemos perguntar: hoje, a tradição de comemoração do boi-bumbá ainda se mantém como um elemento de identidade cultural dos descendentes desses migrantes?

3 BOI-BUMBÁ: ABORDAGEM HISTÓRICO-CULTURAL EM PORTO VELHO

A palavra bumba tem como sinônimo zabumba, bombo com um significado de uma batida rápida e forte, ou seja, bordoada e pancadaria (HOUAISS, 2009). A denominação do folguedo é a junção dos termos bumba (instrumento) e boi (representado através de um artefato de madeira e pano).

A origem do folguedo não é certa, pois, há algumas contradições quanto ao seu surgimento. Alguns relacionam a sua origem às tradições europeias do século XVII. Remetendo ao *Boef grãs* francês, às “Tourinhas Minhotas”, aos “Touros de Canastra”, ao “Auto da Visitação” ou ao “Monólogo do Vaqueiro” de Gil Vicente em 1502.

A primeira destas ocorreu no século XVII e se baseava num cortejo que percorria a capital francesa e que parava, quase sempre, às portas dos mais importantes proprietários, a fim de homenageá-los. A segunda tradição trata de uma obra de Gil Vicente, representada em 8 de junho de 1502, nos paços do Castelo D. Maria, para festejar o nascimento do príncipe D. João. As duas últimas são festas portuguesas. Há ainda quem afirme que as famosas touradas espanholas também se relacionam com o dito folguedo (SANTOS, 2011, p. 46).

Postas as suas possíveis origens, percebe-se que o folguedo resulta de influências diversas, daí não ser demasiado prepotente inferir que o boi-bumbá já nasceu com características da heterogeneidade cultural. Assim, dessas prováveis possibilidades de surgimento do auto folclórico subentende-se que, pelo próprio modelo de colonização do Brasil, tenha fortes influências portuguesas e ibero-americanas. Nossa colonização de exploração, baseada na atividade agropastoril, desencadeou um ambiente para que essas manifestações aflorassem no Brasil Colônia. Nesse sentido Cascudo (1972, p. 195) afirma:

A movimentação ginástica do boi-de canastra trouxe o vaqueiro e o auto se criou pela aglutinação incessante de outros bailados de menor densidade na apreciação coletiva. O centro de maior e mais forte atração fez gravitarão seu derredor os motivos comuns ao trabalho pastoril e figuras normais dos povoados e vilas próximas, capitão-de-mato, vigário, doutor-curador, cobrador de impostos, o valentão, escravo fujão, e as visões da literatura oral nos duentes velhos, Caipora, Bate-Queijo, Corpo-Morto, Gigante, e entes naturais, burrinha, ema, urubu. Abria-se a porta para a colaboração inesgotável dos títeres bailarinos, da Europa e dos arredores nacionais, sangue novo para a perpetuidade do folguedo. A par do boi dançador, dos vaqueiros, as permanentes mantêm as presenças das damas e galantes, figurantes nas procissões do Corpo-de-Deus em Portugal do sec. XVIII, e conservam seu aspecto, sereno, composto, cantando, com discreta monotonia, devota, as loas sagradas, sem que tomem parte na estúrdia barulhenta dos vaqueiros e mais figuras.

Em consequência, no Brasil, o boi-bumbá tem raiz no Nordeste brasileiro. A sua origem remonta o século XVIII, tendo como ambiente o litoral dos engenhos de açúcar, o trabalho pastoril nas fazendas, ou seja, as atividades ligadas diretamente ao ciclo do gado, representados pelo dominado (o escravo) e pelo dominador (o fazendeiro). A referência a esses fatos são uma das possíveis procedências do boi-bumbá no Brasil, conforme afirma Cascudo (1972, p. 193), "Datará das últimas décadas do século XVIII e seu ambiente foi o litoral, engenhos de açúcar e fazenda de gado irradiando-se para o interior".

Para alguns autores, as manifestações do boi-bumbá no Nordeste aparecem como formas de resistência do negro e de índio no período colonial. Nessa vertente, a origem do boi-bumbá no Brasil está associada ao teatro catequético dos jesuítas.

Por ter como tema do auto sempre a figura do boi, alguns estudiosos tentam relacionar o surgimento do bumba-meu-boi ao ciclo do gado. A idéia só seria satisfatória se o bumba-meu-boi fosse uma manifestação cultural eminentemente brasileira. No entanto, se esta manifestação for desincompatibilizada da forma do nome [...] há de se concluir que ela é universal. A idéia é universal. [...] A verdade

é que o fato folclórico é comum a vários países de diferentes níveis de civilização e de diferentes culturas. (AZEVEDO NETO, 1997, p.91)

Outra hipótese a respeito do surgimento do folclore do boi-bumbá remete à tradição oral no Nordeste brasileiro, especificamente ao ciclo natalino que, posteriormente, ganha contornos maiores, espalhando-se pelo país, conforme o local fixado, nas suas mais variadas vertentes.

Contado e recontado através dos tempos, na tradição oral nordestina, e depois espalhada pelo Brasil, a lenda fundante adquire contornos de sátira, comédia, tragédia e drama, conforme o lugar em que se inscreve, mas sempre levando em consideração a estória de um homem e um boi [...] (MARQUES, 1996, p.102 apud SANTOS, 2011, p. 41- 44).

Compreende-se, assim, independentemente do local, que o boi-bumbá remete a esse ritual dramático com a morte e ressurreição do boi, com o poder de renovação e recriação de cada novo ciclo. Mas em que consistia esse ritual do folguedo? Mais do que isso, como ele era visto pelos demais grupos sociais? As informações sobre isso são escassas, mas temos alguns indícios. Sob esse prisma, no Nordeste, a primeira referência escrita conhecida trata-se de um artigo intitulado “A estultice do bumba meu boi”, do Padre Lopes Gama, publicado no Jornal O CARAPUCEIRO⁵:

De quantos recreios, folganças e desenfados populares há neste nosso Pernambuco, eu não conheço um tão tolo, tão estúpido e destituído de graça, como o aliás bem conhecido *Bumba-meu-Boi*. Em tal brinco não se encontra um enredo nem verossimilhança, nem ligação: é um agregado de disparates.

Um negro metido debaixo de uma baeta é o boi; um capadocio enfiado pelo fundo dum panacu velho, chama-se o cavalo-marinho; outro, alapardo, sob lençóis, denomina-se burrinha; um menino com duas saias, uma da cintura para baixo, outra da cintura para cima, terminando para a cabeça com uma urupema, é o que se chama a caipora; há além disto outro capadocio que se chama o Pai Mateus. O sujeito

⁵Jornal recifense, fundado pelo Padre Miguel do Sacramento Lopes Gama, publicado pela primeira vez no dia 7 de abril de 1832.

do cavalo marinho é o senhor do boi, da burrinha, da caipora e do Mateus.

Todo o divertimento cifra-se em torno de toda esta súcia fazer dançar ao som de violas, pandeiros e de uma infernal berraria o tal bêbado Mateus, a burrinha, a caipora e o boi que, com efeito, é animal muito ligeirinho, trêfego e bailarino. Além disso, o boi morre sempre, sem que nem para que, e ressuscita por virtude de um clister, que pespega o Mateus, cousa muito agradável e divertida para os *judiciosos* espectadores.

Até aqui não passa o tal divertimento de um brinco popular e grandemente desengraçado, mas de certos anos para cá não há *Bumba-meu-boi*, que preste, se nele não aparece um sujeito vestido de clérigo, e algumas vezes de roquete e estola, para servir de bobo da função. Quem faz ordinariamente o papel de sacerdote bufo é um brejeiro despejado e escolhido para desempenhar a tarefa até o mais nojento e ridículo; e para complemento do escárnio, esse padre ouve de confissão ao Mateus, o qual negro cativo faz cair de pernas ao ar o seu confessor, e acaba, como é natural, dando muita chicotada no sacerdote (GAMA, 1840).

Apreende-se que o artigo trata-se de comentários perspicazes com conotação de repreensão devido à sátira quanto ao papel do sacerdote no auto. O frei encoleriza-se com tamanho desdém ao se retratar o padre na teatralização, mas, por outro lado, reconhece toda a sedução que envolve os espectadores.

Já na região Norte, a referência encontrada vem de Manaus e data de 1859. Trata-se da descrição, intitulada *O Bumba de Manaus*, feita por um alemão, médico viajante, Avé-Lallemant, de um “cortejo pagão” o qual acontece durante as festas que homenageiam São Pedro e São Paulo:

Vi um outro cortejo, logo depois de minha chegada, desta vez em homenagem a S. Pedro e S. Paulo. Chamaram-no bumba.

De longe ouvi de minha janela uma singular cantoria e batuque sincopados. Surgiu no escuro, subindo a rua, uma grande multidão que fez alto diante da casa do Chefe da Polícia, e apareceu organizar-se, sem que em nada pudesse reconhecer. De repente chamas dalguns archotes iluminaram a rua e toda a cena. Duas filas de gente de cor, nos mais variegados trajes de mascarados, mas sem máscaras – porquanto caras fuscas melhores- colocaram-se uma diante da outra, deixando assim um espaço livre. Numa extremidade, em traje índio de festa, o tuxaua, ou chefe, com sua mulher; esta era um rapazola bem proporcionado, porque mulher alguma ou rapariga parecia tomar parte da festa. Essa senhora tuchaua exhibia um belo traje, com uma sainha curta,

de diversas cores, e uma bonita coroa de penas. O traje na cabeça e nos quadris duma dançarina atirada teria por certo feito vir abaixo toda uma platéia em Paris ou Berlim. Diante do casal postava-se um feiticeiro, o pajé; defronte dele, na outra extremidade da fila, um boi. Não um boi real, e sim um enorme e leve arcaçouço dum boi, de cujos lados pendiam uns panos, tendo na frente dois chifres verdadeiros. Um homem carrega a carcaça na cabeça, e ajuda assim a completar a figura dum boi de grandes dimensões. Enquanto o coro acompanha o compasso do batuque, entoando uma espécie de *boccachiusa* monótona, o pajé, o feiticeiro, avança em passo de dança para seu par e canta:

O boi é muito bravo

Precisa amansá-lo (AVÉ-LALLEMANT apud CASCUDO, 2003, p.134-135).

O viajante nesse primeiro momento se surpreende com o som da toada e seus personagens. O som do batuque e o movimento das pessoas chamam a sua atenção. Em seguida, todos param em frente à residência da autoridade policial para homenageá-lo, logo em seguida acendem tochas e clareiam as ruas, aparecendo os rostos mascarados, aqui retratando os personagens Pai Francisco, Mãe Catirina, Cazumbá, Mãe Maria. Posteriormente, a admiração do viajante ao retratar o índio com seus trajes exóticos, bem como o pajé, personagem típico amazônico. Logo após, visualiza um boi com características muito deferentes, trata-se da figura do boi-bumbá, construído de madeira e coberto com panos e conduzido por um homem, o miolo. Assim, ao ritmo da toada, desfilam pelas ruas cantando.

Conduzidos pelo canto e dança da toada, os personagens tiram risadas da plateia. De repente um silêncio, o boi fica caído, inerte, observa-se nesse momento o ritual da morte do boi e o processo de tentar ressuscitá-lo. Com o insucesso de revivê-lo, inicia-se uma toada de despedida, encerando a dramatização, para novamente retomá-la.

Esse relato detém detalhes do ritual da dramatização do boi-bumbá, visto da perspectiva de um estrangeiro, do velho continente, contemplando toda a riqueza da cultura do folguedo amazônico nos seus primórdios.

O boi não gosta disso e empurra com os chifres seu par, também dançando, para trás, para o lugar do tuxaua. Mas, com a mesma fórmula amansadora, o pajé dança e empurra o boi novamente para trás, e depois este o pajé, e assim durou a singular dança, em meio de toda sorte de voltas e trejeitos de ambos os atores, diante de cuja exibição,

mesmo o mais mal-humorado dos solteirões não poderia ficar sério por muito tempo e indiferente ao ritmo do maracá e ao canto dos circunstantes. Por fim, o boi fica manso, quieto, absorto, desanimado, cai por terra, e no mesmo instante tudo silencia. Reina em volta um silêncio de Morte! Que aconteceu ao boi? Está morrendo ou já morto, o bom boi, que ainda há pouco representava tão bem seu papel? Chamam depressa outro pajé para socorrê-lo; dantes iam mesmo buscar um padre, que devia meter-lhe na boca o santo viático. Isso, porém, é proibido agora, e tem de contentar-se com o pajé. Este começa a cantar diante do boi uma melodia muito sentida que, porém, não mais eficaz, mas em vão; o boi imóvel! E depois de sozinho, nada ter conseguido, toda a companhia ajuda, infelizmente, porém, com o mesmo resultado. O boi está morto. Irrompeu então, acompanhada de cânticos, uma dança de roda, em saltos regulares e cadenciada, que exigia certamente apurado estudo e ensaios. As mãos na cintura, formando uma longa cadeia, todos os dançarinos dão a um tempo um passo para a frente e outro para trás com o pé direito, fazem então a pausa dum compasso inteiro, e repetem os mesmos movimentos com o pé esquerdo, com graciosos meneios do corpo para o lado que faz os movimentos. Dançam assim em volta do centro, perto dos archotes atirados junto do boi, o que faz com que os variegados vultos animados produzam maravilhosos efeitos de luz. Cantam particularmente sobre a palavra *lavadeira*, como pronunciam o vocábulo lavadeira, que lhes dá um lenço limpo, para que possam faltar de chorar, e que provavelmente deverá lavar também o boi. O pajé, porém, canta sempre, nos intervalos, versos aparentemente improvisados, exatamente como num descante vienense, levando nisso muito tempo. E, com, por fim, todos devem estar convencidos da triste realidade da morte do boi, decidem-se, como último grande ato, por uma intimação geral cantada:

.....chora

O boi já vai-se embora.

Isto é, vai ser enterrado

E partem cantando e batucando, com seu boi, enquanto este, exatamente como um herói morto de teatro, depois de cair o pano, resolve, por uma louvável consideração, acompanhá-los com os próprios pés, isto é, com os que o tinham trazido; para na primeira esquina, e assim repetidamente, até altas horas, correndo cinco ou seis vezes na mesma noite". (AVÉ-LALLEMANT apud CASCUDO, 2003, p.134-135).

Com base nesses relatos, podemos interpretar o boi-bumbá como um drama cujos elementos principais procuram representar aspectos formadores da especificidade sócio-etnico-cultural brasileira. Câmara Cascudo (1972, p. 192) classifica o auto de Bumba-meu-boi como o “[...] folguedo brasileiro de maior significação estética e social”. Esses elementos são o homem branco representado pelos europeus, em sua maioria portuguesa, o mestiço que são

os índios e o negro representados pelos escravos africanos. Esses três elementos iniciam o constructo da nossa identidade cultural. Essa diversidade torna,

[...] a dança dramática do Bumba-meu-boi, que embora não seja nativamente brasileira, mas ibérica e europeia, e coincidindo com festas mágicas afro-negras, se tornou a mais complexa, estranha e original de todas as danças dramáticas [...]. É também a mais exemplar (ANDRADE, 1982, p. 53-54).

Essa diversidade que origina o boi-bumbá, conforme as palavras do autor torna-o um elemento multifacetado da cultura popular brasileira com seu poder de renovação, dinamismo e longevidade. Mesmo não sendo genuinamente brasileiro, transformou-se num típico representante, mesmo que estereotipado, da sociedade brasileira, particularmente, a nordestina.

Assim, as representações populares apresentam elementos de Portugal. Mas, musicalmente, os enredos são modificados. Essa modificação deriva das contribuições indígena e africana oriundas de seus respectivos folclores. A contribuição do colono português com seus contos, adivinhações, anedotas e casos também contribuem para a modificação dessas representações. Evidentemente, esses elementos vão “tecendo” ou “construindo” a cultura brasileira, visto que, no século XVI, o que predominava eram apenas esparsas manifestações (SANTOS, 2011, p. 43).

Em conclusão podemos afirmar que a evolução do auto com a hibridação dessas culturas, cada qual com os elementos representativos que compõem o folguedo, constitui uma boa alegoria das possíveis identidades culturais brasileiras.

Por outro lado, a teatralização do auto folclórico representa um ritual sobrenatural com o batismo, morte e ressurreição do boi. O auto é marcado por danças em espaço de tempo conforme a letra, o ritmo e a música da toada.

Em face desses aspectos, o auto do Bumba-meu-boi identifica-se como manifestação popular, que tem a figura do boi como centro de atração, salientando o seu relacionamento

especial com o homem por meio da música, do canto e da dança (SANTOS, 2011, p. 41).

O enredo se desenvolve⁶ no roubo do boi de estimação de um opulento fazendeiro – o amo – por um preto velho, o Pai Francisco – auxiliado por seu primo Cazumbá, aquele casado com Mãe Catirina e este casado com Mãe Maria, ambos alforriados.

Dessa forma, o autor remete-se ao período do Brasil colônia, quando o pastoreio era uma das mais importantes atividades econômica. O fazendeiro, representado, pelo homem branco, tem nessa atividade um dos seus principais meio de produção. A mão-de-obra utilizada pelo fazendeiro é o escravo negro, aqui constituído pelos personagens Pai Francisco, Mãe Catirina, Cazumbá e Mãe Maria. Naquele meio social, o fazendeiro explora a força do trabalho escravo, a julgar pelos cronistas que tratam do assunto (CASCUDO; ANDRADE, AZEVEDO NETO), em péssimas condições de trabalho, alimentação e habitação, gerando no escravo sentimentos de raiva e vingança. Assim, quando surge a oportunidade de matar o boi do amo, xerimbabo, Pai Francisco não hesita em atender o desejo da esposa, Mãe Catirina.

O pretexto é que Mãe Catirina, mulher de Pai Francisco, estando grávida, sente desejo de comer a língua do boi. E, conforme a tradição, se não tiver o seu desejo satisfeito, perderá o filho. Na verdade, Pai Francisco queria usar desse motivo para vingar-se do amo, por quem fora muito maltratado.

Conseqüentemente, efetuado o ato da morte do boi do fazendeiro, Pai Francisco aguarda o desenrolar da trama, armado com uma lazarina - espingarda de dois canos com seus cúmplices, o primo Cazumbá e Mãe Catirina. Pois sabiam que teriam conseqüências quando o amo descobrisse tamanha ousadia. Quando o fazendeiro descobre a astúcia de Pai Francisco, manda dois vaqueiros de confiança trazê-lo para aplicar um castigo. Eles então cantam a seguinte toada:

Cantando e chorando
Por esse caminho
Prender Pai Francisco

⁶ Extraído do livro de Luís da Câmara Cascudo, Dicionário do folclore brasileiro. 5. ed., revista e aumentada, São Paulo: Tecnoprint, 1972. p. 168.

Nariz de cuminho.⁷

Mas ao chegar à casa de Pai Francisco, quando anunciam sua prisão, são surpreendidos com chumbo, pois ele não se rende. Dessa forma, os vaqueiros retornam para a fazenda do amo frustrados, cantando a toada:

Ai! Senhor meu amo
 Ai! Senhor meu amo
 Chico me atirou
 Nem bala, nem chumbo
 Nem bala, nem chumbo
 Nada me pegou.

Nesse momento, o amo responde aos vaqueiros com tom de descontentamento:

Tenho pena, tenho pena
 Quando morre um cantar
 Tenho pena do vaqueiro
 Cantando o boi se acabou

O amo, após ouvir a infrutífera investida de prisão de Pai Francisco, convoca o Diretor dos Índios, o cacique, para executar a ordem. Esse chama outros índios para ajudá-lo na empreitada de capturar o “negro velho”, “Preto Chico”.

Antes de partirem para prenderem Pai Francisco, os índios são batizados, tendo em vista o costume de assim se proceder, conforme a tradição cristã. A cerimônia é feita pelo Padre que unge com água benta e entoando:

Te batizo caboclo
 Te batizo caboclo

Por sua vez, os índios respondem cantando:

Não namoro mais
 Ao som da viola

⁷ Todos os trechos do enredo foram extraídos do livro “Viver Amazônico”, do médico e etnólogo Ary Tupinambá Penna Pinheiro.

Não namoro mais
 Se fores a guerra
 Não namoro mais
 Que voltes em paz
 Não namoro mais

Feito isso, os índios partem em direção à casa de Pai Francisco armados de fechas e tacapes. Diante da emboscada, Pai Francisco não resiste e se entrega, seguido de Mãe Catirina e do seu primo Cazumbá.

Agora, na presença do fazendeiro, Pai Francisco é castigado pelo Sacerdote, depois é obrigado pelo amo a esquartejar o boi, distribuindo a carne às pessoas queridas da fazenda. O amo declara a seguinte toada:

Chico tira língua
 Chico tira língua
 Se quer tirar.

Em resposta, Pai Francisco entoava a seguinte melodia:

A língua está dura
 A língua está dura
 A faca está cega
 Não quer cortar.

Em seguida, o fazendeiro pede para buscar o rebolo para afiar a faca, entoando:

Chama o rebolo
 Chama o rebolo
 Para rebolar.

O preto velho afia a faca e começa a dividir as carnes do boi, cantando:

O filé é para seu Coroné
 A parte da pá é do seu Mustafá
 A parte da agulha
 É para dona Julia
 A chã de dentro é para dona Dora
 O mocotó é para o Coroné Coló.

Logo em seguida, o amo começa a sentir saudades do seu xerimbabo. Nesse momento, manda chamar o “doutor da medicina” para tentar ressuscitá-lo, mas o médico não obtém êxito na sua tentativa de reviver o boi.

Diante do insucesso do “doutor da medicina” – médico dos “brancos” -, agora o amo pede para buscar o “médico da vida”– o benzedor ou curador, respeitado pelas suas curas milagrosas. Ao chegar, o curador inspeciona a carcaça, faz algumas orações especiais e confirma ser possível reanimá-lo. O ritual⁸ consiste em cânticos e danças em um processo harmonioso para a ressurreição do boi. Esse rito é o suficiente para que o boi urre, sob os aplausos da plateia que o assiste.

Já urrou
 Já urrou
 Boi de fama que Chico matou

Do outro lado, da ala direita, o Diretor dos índios, em resposta à toada do amo, canta seguinte:

Alevanta meu boi fama,
 Vai na fonte beber água
 Alevanta meu boi fama,
 Alevanta,
 Vai na fonte beber água
 Debaixo daquele morro
 Ao romper a madrugada.

Quando o boi se levanta, o público aplaude, sendo que o boi se dirige para a cidade para visitar o Intendente, o Padre, o Delegado, a Professora e outros “cidadãos respeitáveis”.

O boi recebe o nome de “Pingo de Ouro”, sendo acompanhado por músicas próprias ritmadas sob batidas de tabuinhas pelos vaqueiros, Pai Francisco, Cazumbá, Mãe Catirina, Mãe Maria, o Amo e o Diretor dos Índios:

Lá vai, lá vai, lá vai,
 Pingo de ouro da malhada
 Tentação das moreninhas
 Prenda da rapaziada.

⁸ No Pará o ritual consiste na introdução de um galho de arruda no ânus do boi.

Ao chegar à próxima parada, a casa da Professora, os vaqueiros iniciam uma nova toada, pedindo licença à dona da casa para fazer sua apresentação:

Boa noite minha senhora
Viemos cumprimentar
Viemos trazer o boi
Para a senhora ver dançar

Realiza-se o ritual executado na fazenda, depois novamente o grupo segue para o próximo destino, acompanhado pelo amo que entoava a seguinte canção:

Pingo de Ouro se despede
Vai embora
Moça bonita não vá chorar,
Eu tenho pena, tenho saudades,
Eu tenho pena
Mas não posso te levar.

Essa manifestação folclórica ganha grande aceitação dos povos indígenas, no Nordeste, espalhando-se posteriormente, através dos migrantes nordestinos, para outras regiões do país. Nesse sentido, Câmara Cascudo (1972, p. 196) diz que:

Foi o primeiro a conquistar a simpatia dos índios que o representam, preferencialmente, como os timbiras no Maranhão e é difundido pelo Sul e por outras regiões através da memória fiel dos nordestinos emigrados. O negro está no congo. O português no fandango ou marujada. O mestiço, crioulo, mameluco, dançando, cantando, vivendo, está no Bumba-meu-boi, o primeiro auto nacional na legitimidade temática e lírica e no poder assimilador, constante e poderoso.

Nessa disseminação, são levados os valores culturais de vários elementos que influenciaram a formação do auto folclórico nacional, ou seja, do europeu, do africano e indígena. Assim, por meio do processo de mestiçagem dessas culturas propagou-se pelo país, através dos emigrados nordestinos.

Sendo sempre o homem que emigra, o mestiço está sempre em forma para irradiar, com sua volubilidade verbal, tudo quanto pensa e crê. Levou para a Amazônia como para São Paulo o que sabia nas tradições nordestinas. Como imperativo psicológico, o mestiço realiza inconscientemente a miscigenação dos mitos, como prolongamento no mundo invisível os princípios que o haviam formado (CASCUDO, 2002, p. 54).

Nessa disseminação, um Estado em que há uma grande representatividade das comemorações do bumba-meu-boi é o Maranhão, onde, o bumba-meu-boi é considerado patrimônio cultural nacional. Apesar da influência maranhense no auto regional, o nome do folguedo recebe uma denominação diferente em cada Estado. No Maranhão, a toada é denominada de Bumba-meu-boi, termo consagrado por Câmara Cascudo e Mário de Andrade, sendo que em Porto Velho chama-se boi-bumbá. Essa imprecisão da origem do nome boi-bumbá em Porto Velho é relatada pelo depoimento de Silvio Santos (2015), “[...] eu não sei e nunca ouvi alguém dizer o porquê que ele chega na Amazônia e em Rondônia com a denominação de boi-bumbá.”

A influência do bumba-meu-boi do Maranhão, em Porto Velho, deu-se com a migração nordestina, no início do século XX. O bumba-meu-boi migrou para Porto Velho com o nome de Boi-Bumbá na década de 1920, por um Maranhense de nome Torquato. O auto do boi em Porto Velho e na região amazônica é realizado nas comemorações festivas juninas. Segundo Borzacov (1993, p. 98), "O folguedo mais tradicional do Estado é o Boi-Bumbá que acontece durante as festas juninas, apenas em Porto Velho e Guajará-Mirim”.

Segundo o que informa o Jornal Alto Madeira (BOI-BUMBÁ: O FOLCLORE QUE CHEGOU EM SANTO ANTONIO NOS ANOS 20, PORTO VELHO, 23 DE JUNHO DE 1989), o primeiro boi-bumbá a se apresentar na Vila de Santo Antônio foi o Sete Estrelas, em 1920, como parte das comemorações relativas a São Pedro. A partir daí, nos anos seguintes, surgiram em Porto Velho, Estado do Amazonas, em 1921, o Prata Fina e o Caprichoso em 1922. Os registros também atestam que nas décadas de 30 e 40 foram criados os seguintes grupos: Estrela Dalva, Sete Estrelas e Nova Letra.

Nos idos da década de 40-50, os bois-bumbás e as quadrilhas se apresentavam em arraiais realizados em praças, portanto a tradição da

comemoração do boi-bumbá evoluiu de forma a se solidificar mais. Segundo conta Albuquerque⁹ (2013),

O Professor Abinael conta que na década de 40, havia um arraial grande que já era feito apresentações de bois-bumbás, quadrilhas, escolares e de gente adulta, aqui na praça, hoje Praça Aluízio Ferreira, na década de 40, década de 50, já havia essa apresentação. Lá, durante o dia, eram as apresentações para crianças e, à noite, eram para os adultos. Quer dizer, também não começou aqui essa tradição folclórica, floresceu realmente lá dentro.

Em pesquisa realizada por Nascimento, a partir da década de 50, os depoimentos são de amos que criaram os seus próprios grupos. Esses pioneiros eram Cezar Augusto Gerônimo da Silva - Queixada, Raimundo Caetano Felicidade e Pedro Gomes Maia - Galêgo.

O primeiro boi que eu botei foi em 1943 com um amo de boi chamado Sipitiba, que era um paranaense. Eu brinquei até 1949 no "Pai de Campo", os dois anos seguintes eu brinquei no "Corre-Campo" que ficava na Baixa da União. Eu organizei um folclore pela primeira vez em Rondônia em 1949, eu junto com Fouad Monhed, que era dono Voz da Cidade (serviço de auto falante). José Saleh Monhed era prefeito nesta época, ele deu a ordem prá gente fazer". (CEZAR AUGUSTO GERÔNIMO DA SILVA - QUEIXADA, apud NASCIMENTO, 1993, p. 11).

No processo de estruturação do boi-bumbá, em Porto Velho, na década seguinte, ou seja, no início da década de 60, o auto folclórico cresceu e surgiram outros grupos: Dominante/Cacheado; Flor de Campo/ Luis Amaral; Corre Campo Galego; Caprichoso/Caetano - Serra; Fortaleza/Cabo Fumaça;

⁹Amazonense de Manaus, onde começou no jornalismo, está em Rondônia há mais de 30 anos, sempre trabalhando na área jornalística. Atuou em "A Tribuna", "O Guaporé", "Alto Madeira" e "Estadão". Foi repórter de pista da Rádio Caiari, correspondente dos jornais "Estado de São Paulo" e "Correio Brasiliense", e da Agência Estado. Desde 1997 está fora de redação, mas assina colunas em vários sites. Desde 1983 é funcionário da Assembleia Legislativa, onde foi chefe da Assessoria de Imprensa. Em 1991 foi diretor do Departamento de Comunicação do Governo do Estado. De 1982 a 1998 atuou em assessorias políticas e campanhas eleitorais até 1998. A partir de abril de 2007 foi colocado à disposição pela ALE ao Tribunal de Contas do Estado. Fundador do Sindicato de Jornalistas e autor dos livros 20 anos da Nossa História (Assembleia Legislativa), em 2003; História do Ministério Público de Rondônia, em 2005; A Mulher em Rondônia, em 2006; 25 Anos do Tribunal de Contas, em 2008; Da caixa francesa à Internet: 100 anos da imprensa em Rondônia, em 2009. Membro da Academia de Letras de Rondônia.

Garantido / Zé Luis; Brilhamante / Cacheado; Pai de Campo/Sipitiba; Malhadinho/Lourenço; etc. (NASCIMENTO, 1993).

O crescimento da brincadeira do boi-bumbá nessa época era marcado pela difusão nos bairros da cidade como: Triângulo, Mocambo, Baixa União, Olaria, Areal, Km 1, Santa Bárbara entre outros (NASCIMENTO, 1993). Nota-se que a brincadeira era realizada nos próprios bairros, envolvendo toda a comunidade. Assim, o bailado era um momento de lazer local.

Nessa evolução da cultura do boi-bumbá em Porto Velho, na década de 50 e 60, houve uma grande expansão da brincadeira do folguedo. Essa proliferação do auto se deve ao apoio e incentivo tanto financeiro quanto moral de comerciantes, seringalistas, políticos e religiosos da época. Segundo relato de Caetano, entrevistado por Nascimento (1993, p. 37), temos: "O pessoal, vendo nosso esforço, começaram a me dizer: você pode contar comigo. Teodorino (Casa da Saudade), Torquato Dias, Chaquian, Abdson, O Paiva, seringalista Otávio dos Reis, aliás, Otávio dos Reis foi padrinho do meu boi, 1950".

Nessa época com os duelos dos grupos nas ruas, surgiram brigas, confusões, culminadas até com mortes. Após o golpe militar de 1964, devido ao contexto político do país, houve um maior controle pela ditadura da ordem social, assim, proibiu-se a realização das apresentações do auto folclórico nas ruas. Segundo Zekatraca,

Ao contrário do que muitos pensam, a brincadeira de Boi Bumbá em Porto Velho, jamais sofreu alguma censura durante o período da Ditadura Militar no Brasil (1964/1985). Na realidade, os grupos de Bois Bumbás existentes à época, foram proibidos pelo Chefe de Polícia de saírem de seus currais, em virtude das brigas e até morte que vinham acontecendo com frequência durante as chamadas "Briga de Boi" (ZEKATRACA, A BRINCADEIRA DE BOI BUMBÁ EM PORTO VELHO E A REVOLUÇÃO DE 64, TERÇA-FEIRA, 31 DE MARÇO 2015).

Portanto, não houve perseguições políticas, apenas o controle da ordem pública. As causas dessa dissolução dos grupos são relatadas por Nascimento (1993, p. 41),

Em meados da década de 60, os grupos de boi-bumbá foram desaparecendo, pressionados pela exigência da formação de um novo tipo de homem, pelo delineamento de uma nova ordem social resultante das idéias emergentes da época, de ordem, segurança, ajustamento social e progresso. O boi-bumbá representava a gente simples, o povo, os oprimidos que, na nova visão, necessitavam ser reeducados, contidos. Não havia nenhuma identificação, nenhuma predisposição favorável com esta forma de espetáculo. Apesar das pressões, no entanto, o boi-bumbá vem resistindo, como vem resistindo o povo. Essa resistência se fortalece pela solidariedade, pela união dos que compartilhavam valores comuns.

Salienta-se que antes dessa proibição os grupos de bois-bumbás se dirigiam, a residência da principal autoridade e apresentavam-se como determina a tradição. Na administração do 1º Comandante do Território Federal de Rondônia, o Coronel Cunha Menezes¹⁰, essa tradição permaneceu, pois há até uma toada em referência ao Governador. De acordo com Zekatraca, “O amo do boi bumbá Flor do Campo Augusto Queixada certa vez cantou em frente a casa do governador os versos em ritmo de toada: **“Eu queria essa beleza, pra ser um homem educado! Eu queria dar um viva ao governador do estado”** (ZEKATRACA, A BRINCADEIRA DE BOI BUMBÁ EM PORTO VELHO E A REVOLUÇÃO DE 64, TERÇA-FEIRA, 31 DE MARÇO 2015).

Aqui, depreende-se que o regime coibia as contendas, mas que refletia na manifestação folclórica. A repressão do regime militar deve-se em parte as arruaças dos brincantes, dificultando o crescimento do auto, já que ficaram restritas as apresentações nos currais e, posteriormente, nos festivais nas escolas.

Em meados da década de 1970, a brincadeira de boi bumbá em virtude de muitas brigas entres integrantes de grupos rivais, foi proibida, ficando apenas o bumbá “Malhadinho” que ensaiava na rua Princesa Isabel com a Joaquim Nabuco no bairro Tucumanzal (ZEKATRACA, A BRINCADEIRA DE BOI BUMBÁ EM PORTO VELHO E A REVOLUÇÃO DE 64, TERÇA-FEIRA, 31 DE MARÇO 2015).

¹⁰ José Manuel Luís da Cunha Menezes, Governador do Território Federal de Rondônia, entre o período de 24 de abril de 1964 a 29 de março de 1965.

Essa situação do boi-bumbá nessa época em Rondônia é questionada por Mendes, em um artigo publicado no Jornal O Estadão (PORTO VELHO, GERAL, BRASÍLIA VAI CONHECER BOI BUMBÁ, A MAIS ANTIGA FESTA DE RONDÔNIA, 06 de maio de 19--., p. 6):¹¹

Com a revolução de 1964, os principais postos de mando no então Território Federal de Rondônia passaram a ser ocupados por alienígenas, que, por desconhecer o valor da cultura regional, não apoiavam e ainda perseguiam essa manifestação folclórica, considerando-a “uma festa de bêbados e vagabundos”. Dessa perseguição, o Boi Bumbá quase não escapou e esteve de sumcubir.

O autor delega a culpa pela letargia do folguedo aos militares, que essa perseguição deve-se a discriminação social, imposta sem conhecimento dos valores culturais local.

Em relação a esse assunto, durante o regime militar essas manifestações permaneceram com certo controle pelos órgãos de segurança para manter a ordem pública, mas aconteceu no final de década de 70 em festivais dentro das escolas. Isto devido, a proibição da realização da manifestação folclórica nas ruas, coibindo as brigas derivadas das disputas de meia lua¹² entre os grupos. Esses festivais nas escolas são comentados por Zekatraca, “O grande festival de dança de quadrilha acontecia nas quadras dos colégios. O mais famoso arraial entre os colégios que naquele tempo eram chamados de “Grupo Escolar”, era o do Grupo Escolar Barão do Solimões” (ZEKATRACA, A BRINCADEIRA DE BOI BUMBÁ EM PORTO VELHO E A REVOLUÇÃO DE 64, TERÇA-FEIRA, 31 DE MARÇO 2015).

Essa letargia do folclore do Boi-Bumbá, em Porto Velho, se estenderia até o início da década de 80, quando iniciou um movimento por parte do Estado, com apoio da sociedade para o resgate da cultura local. Assim, no início da década de 80, conforme matéria editada no Jornal Alto Madeira, começa a mobilização de alguns grupos por incentivo do Estado no resgate da cultura do auto folclórico do boi-bumbá. De acordo com a fala de Albuquerque (2013),

¹¹A fonte encontra-se cortada, podendo somente identificar o século.

¹²Círculo de 180° grau, em que cada grupo formava-se para realizar as “brigas de bois”.

[...] aí depois, lógico, passou pela fase de organização, deixou de ser um negócio esporádico, passou ao negócio de organização, o Estado passa a assumir a administração, e entra a questão também, da questão turística, por que quando se faz um evento desse aí, há um benefício para a cidade, muita gente vem de fora para se divertir e há um benefício da situação do dinheiro. Antes o que acontecia, numa apresentação do boi tinha o curral, que nós chamávamos de curral do boi, que até hoje tem, quando eles ensaiam. Aí tinha em volta aquelas banquinhas de bolo de macaxeira, o cafezinho, o mingau, uma banana frita tinha em volta.

Essa mobilização do boi-bumbá e da dança de quadrilha no Estado de Rondônia deu-se com a criação da 1ª Mostra de Quadrilhas e Bois-Bumbás, em 1981, através da Secretaria Municipal de Educação e Cultura – SEMEC. No ano seguinte, em 1982, com o sucesso da 1ª Mostra, realizou-se a Mostra Folclórica Estadual, pela SECET (Secretária de Estado de Cultura, Esporte e Turismo) na quadra de Esportes da Escola de 1 e 2 Graus Rio Branco. Naquele ano apresentaram-se 30 grupos folclóricos. Entre os que competiram encontram-se o Boi-Bumbá Rei do Campo, Boi-Bumbá Caprichoso, Boi Mirim Tira Cisma, Boi-Bumbá Brilhante, Boi-Bumbá Malhadinho. Sendo que vencedores foram os Bois-bumbás Caprichoso e Malhadinho. (O ESTADÃO, CADERNO B, QUADRILHAS E BOIS-BUMBÁS: DUAS MIL PESSOAS NO ENCERRAMENTO DA I MOSTRA, PORTO VELHO, 26 DE JUNHO DE 1982).

Para a estruturação das festas folclóricas no Estado criou-se o Arraial Flor do Maracujá, que agregou a Mostra de quadrilhas e bois-bumbás em 1983, sendo realizado ao lado do Ginásio Cláudio Coutinho. Em razão da falta de um espaço próprio para apresentação do folclore local, nos anos seguintes, a Mostra de quadrilhas e bois se realizou em vários lugares diferentes. Conforme relata Zekatraca¹³ (2011),

Então o 1º Arraial Flor do Maracujá aconteceu no espaço ao lado do Ginásio Claudio Coutinho (hoje Complexo Esportivo Deroche Pequeno Franco) no bairro Caiari. Em 1990 o arraial passou a ser montado onde hoje está o Serviço Social do Comercio – Sesc, depois foi para o espaço onde está sendo construído o teatro estadual e depois para a

¹³Silvio Santos, popular Zekatraca, poeta, amo de boi (Corre-Campo), folclorista, cantor e jornalista.

quadra mais a frente onde estão construindo a Assembléia Legislativa. Nos anos de 2004 e 2005 o Arraial aconteceu no Parque de Exposição da Expovel e em 2006 voltou para o local que ficou conhecido como Flor do Maracujá nas proximidades da Esplanada das Secretarias. Desde o ano passado o Flor do Maracujá acontece no quadrilátero das ruas Imigrantes, Tiradentes, Uruguai e Cipriano Gurgel.

O nome do Arraial Flor do Maracujá é uma homenagem à quadrilha “Flor do Maracujá”, realizada na década de 50 no terreiro do seu Joventino, onde as moças enfeitavam seus cabelos com a flor do maracujá, daí a alcunha. Hélio Campos relata a importância da estruturação das Mostras de Bois-Bumbás e das Quadrilha no Arraial Flor do Maracujá.

O folclore em Porto Velho ganhou mais estrelas quando na criação do Flor do Maracujá logo no início da década de 80, onde são apresentados vários grupos folclóricos e também quadrilhas que fazem apresentações durante o período de festas juninas. Sempre que é realizado, o Arraial Flor do Maracujá que já se tornou uma tradição, consegue "arrastar", milhares de pessoas que contribuem para enriquecimento da cultura na capital (O ESTADÃO, SEGUNDO CADERNO, CORRE-CAMPO: NOVIDADES PARA O ARRAIAL FLOR DO MARACUJÁ, 28 DE MAIO DE 1996).

Posteriormente, os grupos se estruturaram em organizações sociais, como a Associação Rondoniense de Folclore, em 1986. Logo após, surge a Federação de Quadrilhas, Bois Bumbás e Grupos Folclóricos do Estado de Rondônia – Federon, reunindo os representantes dos grupos de Bois-Bumbás e das Quadrilhas através de uma organização sem fins lucrativos na busca de fomentos e apoio do Estado.

No ano de 1990, o festival contava com 60 barracas, 02 parques, um grande curral, 5.000 visitantes, sendo realizado na Esplanada das Secretárias (O ESTADÃO, SEGUNDO CADERNO, “FLOR DO MARACUJÁ: EXPECTATIVA PARA O INÍCIO DA FESTA”, 14 DE JUNHO, 1996).

Nessa evolução do Arraial Flor do Maracujá, após aquele período de esquecimento, agora com organização, os arraiais voltaram a receber um

grande público e a empolgá-los. Essa participação da comunidade tornou-se essencial para o crescimento do evento. Flávio Carneiro, um dos organizadores do evento, relata esse reavivamento:

Os grupos de boi estão aprendendo a trabalhar com organização e alguns já têm até C.G.C. e isto só foi possível graças a ao envolvimento da comunidade, que começou a se empolgar novamente com essa tradição à partir da organização do concurso realizado no Flor do Maracujá e da criação da AFRO, Associação Rondoniense de Folclore. (O PARCELEIRO REVISTA, “FLOR DO MARACUJÁ SUPERA EXPECTATIVAS”, PORTO VELHO, 05 DE JULHO DE 1993, P. 4.)

Evidencia-se que com a estruturação do Arraial Flor do Maracujá, fomentou-se a própria organização dos grupos de boi, possibilitando uma maior visibilidade deles ao público, que, por sua vez, também, retribuiu prestigiando o evento.

Em 1996, lançou-se o Bilhete da Loteria Federal em homenagem ao “Arraial Flor do Maracujá”, com a arte do artista plástico João Zoghbi, um dos fundadores do festival. A “obra que figura no bilhete de loteria traz o Arraial Flor do Maracujá, com destaque para mostra de Quadrilhas e Bois-bumbás, promovida anualmente, de 20 a 30 de junho em Porto Velho” (O ESTADÃO, CEF DIVULGA ARRAIAL FLOR DO MARACUJÁ, PORTO VELHO, 30 DE MAIO DE 1996, p. 5). Naquele mesmo ano, os organizadores estabeleceram novos critérios de avaliação no regulamento normativo da festa folclórica, visando uma maior equidade, desde a escolha dos jurados até o julgamento dos quesitos. Foram estabelecidos 12 (doze) quesitos Boi-bumbá e miolo (confeção e evolução do boi); fantasia; primeiro rapaz; diretor e barreira de índios; primeiro vaqueiro; toadas; batuqueiros; mascarados (Pai Francisco, Catirina, Cazumbá e Mãe Maria); Bicho Folharal; Padre; Doutores, (Doutor da vida; Doutor Cachaça, Doutor Relâmpago) (EDITAIS, DIÁRIO DA AMAZÔNIA, CLASSIFICADOS, PORTO VELHO, 16 DE JUNHO DE 1996, p. 6). O quesito fantasia é questionado, pois, segundo Zekatraca, o termo correto é indumentária,

Então o quesito fantasia não tem razão de ser na brincadeira de Boi-bumbá. São essas coisas que precisam ser discutidas entre os dirigentes dos grupos de Bumbás em Porto Velho. Não estamos aqui querendo acabar com a tradição como fomos interpretados por um dirigente de Boi há alguns anos quando colocamos esse nosso pensamento na mesa. Muito pelo contrário, estamos querendo valorizar cada vez mais os personagens do "Auto do Boi" (ZEKATRACA, RONDONIAOVIVO, LENHA NA FOGUEIRA, PORTO VELHO, 04 DE JULHO DE 2008.)

Outro Arraial de grande importância local para as comemorações das tradições nordestinas em Porto Velho é o Arraial Flor do Cacto, realizado também nos festejos juninos na capital no bairro Caladinho, Zona Sul de Porto Velho. O evento era uma prévia do Arraial Flor do Maracujá, onde os ganhadores são selecionados para as apresentações nele. Agora as prévias do Arraial Flor do Maracujá são realizadas no Arraial Comunidade no Sertão. De acordo Zekatraca (2013), **“Arraial “Comunidade no Sertão”** com apresentações de grupos de Quadrilhas e Bois Bumbás. Nos últimos anos a Federon realiza o concurso “Eliminatória do Flor do Maracujá” nesse arraial.

Um movimento que também se iniciou para a valorização da cultura dos grupos de boi e das quadrilhas é o Arrastão de São João, realizado pela Fundação Cultural de Porto Velho – Funcultural, e com apoio da Federação de Quadrilhas, Bois Bumbás e Grupos Folclóricos do Estado de Rondônia – Federon, com sua primeira edição em 2013 e, em seguida, a segunda edição em 2014. Segundo Zekatraca (2014), “O arrastão abre o calendário junino de Porto Velho com a missão de fomentar e valorizar as tradições regionais”.

Essa revitalização do Boi-Bumbá rondoniense, além dos grupos adultos, torna-se mais evidente quando da criação de novos grupos de Bois-Bumbás Mirins, pois com a participação desses grupos certamente a tradição do folguedo se perpetuará nas novas gerações. Segundo a fala de Flávio Carneiro, “Mas o que mais empolgou na festa foi a participação dos grupos mirins. Tivemos meninos de cinco anos cantando toadas, e isto é uma garantia de que a tradição será preservada” (O PARCELEIRO REVISTA, “FLOR DO MARACUJÁ SUPERA EXPECTATIVAS”, PORTO VELHO, 05 DE JULHO DE 1993, p. 4). Nesse sentido, esses movimentos culturais tornam-se essenciais para a valorização da tradição das comemorações dos grupos de boi.

Sendo assim, a realização do Arraial Flor do Maracujá é considerada importante por seus organizadores, e tem a intenção de que se mantenha viva as tradições folclóricas adotadas pelo povo rondoniense, tanto das quadrilhas e grupos de boi, quanto da comida típica, músicas e demais manifestações (BONITO, CORNIANINI, BONITO, 2008, p. 5).

Em relação aos elementos utilizados no boi-bumbá de Porto Velho, as nuances são evidentes, o que caracteriza as adaptações regionais para a criação de uma dança, música e ritmo particular.

Quando os bois Bumbas começaram a voltar, tiveram que recorrer a adaptações e improvisações o resultado dessas mudanças forçadas é que o Boi Bumbá ganhou características regionais próprias e hoje já é uma festa folclórica autenticamente rondoniense (O ESTADÃO, GERAL, “BRASÍLIA VAI CONHECER BOI-BUMBÁ, A MAIS ANTIGA FESTA DE RONDÔNIA”, PORTO VELHO, 06 DE MAIO DE 19-- , p. 4).

Assim, dentre os elementos que compõem os personagens do boi-bumbá local, a brincadeira tem os elementos humanos, animais e os personagens fantásticos. Na busca de encontrar os tipos e os instrumentos que moldem o estilo do folguedo em Porto Velho, identificaram-se esses personagens e instrumentos característicos do auto. Em entrevista realizada com o folclorista José Monteiro¹⁴:

Esses personagens foram inseridos em razão do enredo. O auto do boi amazônico trouxe os mitos da floresta para dentro da tradição importada do Nordeste. Importante porque se fala aqui da nossa flora e da nossa fauna, autêntica aula de Amazônia (JOSÉ MONTEIRO SILVA DE SOUZA, 2014).

¹⁴ José Monteiro Silva de Souza, professor, jornalista, funcionário público, Folclorista, fundador e diretor do Grupo “Exodus”, compositor, membro do grupo regional “Anjos da Madrugada”, fundador do grupo Mojuca, gerente regional dos Pontos de Cultura do Ministério da Cultura, autor de trabalhos sobre cultura e folclore, dentre os quais o livro “O Folclore em Porto Velho: noções e práticas. Porto Velho; [s.n.], 1993.”, membro da Academia de Letras de Rondônia, onde ocupa a cadeira de número 12.

Na função de personagens humanizados, o auto folclórico do boi-bumbá de Porto Velho tem como elementos tradicionais o Amo, os Doutores, Índios, Padre, Vaqueiros, Rapazes, Catirina, Mãe Maria, Pai Francisco, Cazumbá e Miolo.

Vejamos como esses elementos estão presentes no auto folclórico do boi-bumbá, em Porto Velho.¹⁵ Em relação aos personagens tradicionais, o Amo refere-se ao dono da fazenda, menestrel que tira versos e canta dentro dos fundamentos da noite. Compete a ele comandar a brincadeira, sendo conhecedor do auto e dono de um currículo considerável, por isso chegou ao posto. Ele representa o senhor de engenho, o latifundiário, o coronel.

Os personagens mascarados são Pai Francisco e Mãe Catarina ou Catirina, agregados da fazenda, marido e mulher, figuras folclóricas burlescas. Os outros dois personagens mascarados são Cazumbá e Mãe Maria, que são a junção de duas culturas (a negra e a branca), também são agregados da fazenda.

Outros personagens são os vaqueiros, guardiões do boi, fazendo o papel propriamente dito. Usam trajes característicos dos vaqueiros, de forma satirizada, vestindo uma das indumentárias mais atrativas e de efeito maravilhoso, como: calça de cetim ou couro crus; camisa com colete trabalhado (miçanga ou lantejola); o chapéu é ricamente ornamentado por fitas coloridas, possuindo adereços (copa) na vertical sobreposta coberta, bordada com lantejoulas, vidrilhos quebrados na lateral.

Os rapazes fazem o papel de guardiões, capatazes da fazenda, são os auxiliares do amo. Mantém o traje característico de vaqueiros. Na brincadeira, ajudam a procurar e prender o "negro chico", representando os administradores ou rapazes de confiança do amo. Compõem a grande orquestra da dança, coreografia e canto. São verdadeiros cavaleiros e guarda-costas do fazendeiro.

Os Índios ou tribo de indígena são o agrupamento nativo da Amazônia, igualmente chamados de caboclos. Os figurantes comportam-se de forma semelhante aos índios, vestindo de cocar, um peitoral e esplendor nas costas,

¹⁵Na busca de descrever o auto folclórico do boi-bumbá de Porto Velho, utilizou-se dentre as fontes: os Critérios de Avaliação do Boi-bumbá, utilizados na 31ª Mostra de Quadrilhas e Bois-Bumbás - Arraial Flor do Maracujá, realizado em 2012. A obra "Boi-bumbá em Porto Velho" da autora Sued Fernandes do Nascimento. Outras fontes foram, os Jornais O Estadão, Alto Madeira, O Parceleiro, Diário da Amazônia, bem como o blog do jornalista Silvio Santos "ZEKATRACA".

ricamente ornamentado com penas, miçanga e efeitos com a intenção de denotar sua etnia. Usa tanga, arco e fecha. Todo esse figurino procura representar, mesmo que de forma simplificada, os valores, usos e costumes do caboclo amazônico.

O Padre representa o sacerdote católico. Ele procura atualizar a tradição religiosa do período colonial, sendo o Brasil um país predominantemente católico, nessa época. Alguns hábitos herdados da cultura portuguesa foram mantidos, como, por exemplo, rezar para o "quebranto", para a "espinhela caída", "mau olhado", exigindo a apresentação divina na família ou em seus atos cotidianos e familiares. O padre representa a fé, o credo e o fortalecimento do misticismo religioso. Os índios não vão à guerra sem antes serem batizados e benzidos; não se entra em uma nova moradia sem ser benta e receber as bênçãos divinas. Assim sendo, o padre encena constantemente o ato ao benzer os participantes da brincadeira.

Os doutores são agregados da fazenda, figuras folclóricas e burlescas, procurando representar as "medicinas" de cada raça. Como já referenciado, o boi-bumbá é a mistura de três raças: a branca, a negra e a indígena. Na brincadeira, estas três raças são representadas por suas "medicinas". O doutor Cachaça, o médico; o doutor da vida, o benzedor ou rezador (negro) e o doutor relâmpago, a cultura indígena – curandeiro ou pajé da tribo.

Entretanto, o conjunto de personagens sofreu transformações na sua representação rondoniense.

Na nova versão foram incluídos personagens como a rainha da fazenda, o apresentador, o levantador de toadas, a cunha poranga e, conforme o enredo, vários outros. Esses personagens deram à representação um volume maior, permitindo o enquadramento no roteiro proposto, e esses personagens vieram também com uma roupagem diferente, dando um colorido e enriquecendo o visual, apesar de fugir e muito do auto do boi tradicional (JOSÉ MONTEIRO SILVA DE SOUZA, 2014).

No relato do depoente verifica-se que a brincadeira do boi-bumbá incorporou novos personagens, em um franco processo de adaptação, agregando novas roupagens e influências da cultura local. Essas mudanças e

introdução de novos elementos e personagens são criticadas por Guedes “[...] transformar o boi-bumbá em uma grande escola de samba [...]. O boi já tem porta-bandeira, Comissão de frente e rainha da bateria, só falta o mestre-sala e algumas baianas [...]” (ZEKATRACA, DIÁRIO DA AMAZÔNIA, “FOLCLORE, RAÍZES DO BOI-BUMBÁ PERDIDAS”, PORTO VELHO, 14 DE JULHO DE 1996.).

Neste novo formato, a rainha da batucada representa a harmonia e o ritmo. Com sua graça e beleza dança à frente da batucada, sobre a cadência do ritmo e da arte corporal. Dança harmoniosamente, com o gingado do corpo, e sua beleza se confunde com a maestria e ritmo da batucada, lembrando muito de perto os desfiles de Escola de Samba.

A Cunhã-Poranga, moça bonita, sacerdotisa, guerreira e guardiã, expressa a força através da beleza. É a mais bonita da tribo, de uma beleza incontestável devendo “mostrar” a arte e os “atrativos” da mulher indígena. Seu bailado e dança completa, com suas indumentárias, o título de maior dançarina do boi. É de fato a deusa da tribo.

A rainha do folclore é a representação da manifestação popular. Seus encantos traduzem a mãe natureza, considerada a fada madrinha do folclore, a rainha das rainhas. Sua beleza e desempenho cultural e estrutural apareciam com maior força na arte de dançar, dando ênfase aos mistérios da fauna e flora.

A Sinhazinha da Fazenda é a filha do fazendeiro ou do amo, figura típica do Brasil colonial e dona do boi de estimação, quando indica a beleza da mulher letrada. Sua beleza e graça se confundem com a arte de dançar e gestos cultos, carinhos com o boi e com o público.

O Pajé ou feiticeiro é o Curandeiro, hirofante, xamã, sacerdote, ponto de equilíbrio das tribos. O maior representante da medicina indígena é o filho do "bem" escolhido por Tupã, que mostra, através da dança, os mistérios e a magia dos deuses da raça ou nação.

Dos personagens com características animais integrantes da festa do boi-bumbá em Porto velho, encontram-se o Boi e a Burrinha. Estes dois personagens são dos mais tradicionais. O boi-bumbá é o símbolo da manifestação popular, motivo e razão de ser do auto folclórico. Segundo Souza (1993, 27-28)

Confeccionado artesanalmente em madeira e pano, os seus construtores procuram assimilar ao máximo a forma física do boi verdadeiro, de maneira que isso possa sempre logra-lhes os elogios do público, sem contar com os prêmios que se oferecem nos concursos, onde geralmente é julgado o quesito confecção. Sendo figura central da dança por ele se cantam as toadas, dançam e se praticam rituais, como batizado e matança.

Podemos perceber, assim, que o boi-bumbá de Porto Velho caracteriza-se pela junção de elementos tradicionais com personagens da cultura regional, pois trás no seu enredo as lendas e crenças da Amazônia.

Quando um grupo de Bumbá coloca no "curral de dança" do Flor do Maracujá a escultura de um bicho da selva, essa escultura vem sempre em cima de uma estrutura com rodas para facilitar seu deslocamento na arena. Os Bois-bumbás em Porto Velho não estão fazendo nada que descaracterize a brincadeira. Este ano, assistimos no Flor do Maracujá grupos com Tucanos, Coruja (Matinta Pereira), Pirarucu, Iguana, tudo em grandes proporções, porém todas as esculturas representavam coisas ou animais da Amazônia só que em grandes proporções (ZEKATRACA, 2008).

Esse fator é comprovado pela presença de personagens típicos da Amazônia, como o curupira, a cobra grande, o boto, o mapinguari, o cabloco, o seringueiro, o pescador, o bicho folharal e tantos outros. Essa diversidade de elementos fantásticos faz dele um bailado com especificidades únicas.

O enredo nos trouxe esses personagens mitológicos ou da cultura amazônica, como o canoeiro, a cobra grande, a vitória régia, o rio e suas canoas, o boto, o mapinguari. No boi tradicional não tem isso. Um personagem interessante é o bicho folharal, a pura representação da floresta, da nossa flora (JOSÉ MONTEIRO SILVA DE SOUZA, 2014).

Quanto aos animais fantásticos, o personagem Bicho Folharal é um dos mais típicos da cultura local representado na brincadeira do boi-bumbá. Ele é uma figura típica da região, representado na estrutura e no imaginário popular. Seu papel representa o protetor dos animais e da floresta, ou seja, o curupira coberto de folha que vem para a grande festa para proteger o boi. Figura típica

da Amazônia é citada principalmente como sendo um personagem rondoniense, uma vez que surgiu na brincadeira em Porto Velho. Um personagem extrovertido, misterioso, desfilando pela arena, encantando os espectadores.

Nesse sentido diversifica estilos e sotaques, inova, pois, na forma de apresentar, nas cantigas, nos adereços, de acordo com o gosto da plateia. Conserva seus valores, sua cultura, mas essa diversidade é natural, visto que as sociedades humanas são estruturas dinâmicas e se modificam sempre. No caso do Bumba-meu-boi, não há perda da essência, mas sim rompe com as estruturas arcaicas preexistentes, em substituição a outras mais adequadas ao seu funcionamento (SANTOS, 2011, p. 59).

Os instrumentos utilizados na brincadeira do boi-bumbá também sofreram mudanças. A batucada - que é a sustentação rítmica, elemento tradicional, base para o espetáculo, agrupamento de percussão que fornece um referencial ritmo indispensável às toadas - recebe instrumentos que agora não possuem o mesmo ritmo e constância da brincadeira original, transformando a batida da toada.

Os originais eram feitos de madeira e couro, que tinham de ser aquecidos para poderem dar o som forte necessário ao ritmo exigido pela dança do auto do boi. Para tal havia sempre uma pequena fogueira próxima ao local da apresentação na qual os instrumentos sempre eram levados para passar pelo processo de aquecimento.

Os instrumentos se modernizaram, houve introdução de vários instrumentos e até da música eletrônica. O que também está influenciando o auto do boi aqui entre nós. A batucada deixou de ter esse nome, passando a ser chamada “marujada”, crescendo de pouco mais de 10 ou até 20 batuqueiros para formações com mais de 100. (JOSÉ MONTEIRO SILVA DE SOUZA, 2014).

As toadas são cantigas de melodias simples, contexto curto, sentimental ou brejeiro, de estrofe e refrão. Há dois estilos de toadas no Boi-Bumbá: a do martelo e a do repente. Todo enredo do boi é transmitido na brincadeira

através de toadas. A transmissão é atribuição do amo do boi e seus apoiadores.

Através das toadas, são lembrados fatos marcantes da história popular e de personalidades lendárias, políticas e folclóricas da região, são também externadas situações de vida, de fé e de amor. As toadas tradicionais ou de martelo são caracterizadas de acordo com os diversos atos: toadas de entradas ou de saudação, que são cantadas no início das apresentações ou para saudar as pessoas; toadas de exaltação ao Boi, ocasião em que o Amo canta para o boi e para os seus personagens brincarem e, por fim, as toadas de despedida ou retirada em que são cantadas ao término de cada apresentação, quando o amo despede-se.

Nesse sentido, percebe-se que as toadas se modificaram em razão da própria transformação da apresentação da brincadeira. Hoje o espetáculo do auto folclórico tem regras de apresentação com critérios de avaliação, ou seja, apropriou-se da carnavalização do espetáculo para empolgar o público. Sendo assim, perdeu-se aquela melodia original da toada em que a retratava o Boi como personagem principal. Essas mudanças são relatadas pelo entrevistado:

Com os novos instrumentos ela deixou de ser lenta, tipo um cantochão e passou a ganhar mais agilidade. Além disso, também deixou de tratar apenas do auto do boi, passando a dar cobertura melódica para personagens e situações que inexistem no auto original do boi. (JOSÉ MONTEIRO SILVA DE SOUZA, 2014).

O auto do boi se transformou naturalmente com tecnologias e com a realização de eventos. Antes eram comuns os bumbas se encontrarem pelas ruas e tirarem desafios, até com palavrões, tais como:

Vai-te prá lá boi de m....
Tá me querendo chifrar,
Eu te dou uma porrada,
Depois não vai te queixar....

Nessas apresentações do auto folclórico pelas ruas, seguidamente os dois lados partiam até mesmo para agressões. Com o fim das apresentações

dos grupos pelas ruas, essas brigas e xingamentos foram se extinguindo – hoje eles são transportados de ônibus para os “currais” nos quais se apresentam.

Com esse novo sistema influenciado fortemente pelo espetáculo teatral do Boi de Parintins, os grupos de bumbas porto-velhense embarcaram nessa modalidade modificada, transformando o que era uma brincadeira de rua em um grandioso espetáculo, com a introdução de novos personagens, inclusão de autênticas parafernalias movidas a guinchos, jogos de luzes, com os bumbas tendo enredos, temas e coreógrafos – quem não conheceu os bumbas de antigamente, antes que o Boi de Parintins se impusesse, dificilmente percebe essa evolução.

No barracão do Arraial Flor do Maracujá em Porto Velho, onde os artistas Ednart e Dayna estavam trabalhando a decoração da festa que está completando 30 anos, fomos apresentado ao Marcos Luca Falcão de Souza. “Zekatraca, esse é o principal coreógrafo das tribos do boi Caprichoso de Parintins”, disse a artesã Dayna acrescentando, é o famoso Falcão do Caprichoso.

Zk – E em Guajará Mirim?

Falcão – Talvez eu alcance idéias novas, ou seja, vou utilizar a coreografia do Flor do Campo como laboratório, se der certo, para o ano aplico no boi Caprichoso. Independente de experiência nova, a galera do Flor do Campo pode confiar que se depender do nosso trabalho, o Flor do Campo vai ser mais uma vez campeão! (ZEKATRACA, 2011).

Aqui se verifica as influências do boi de Parintins no auto folclórico local e de Guajará-Mirim, com coreógrafo daquela cidade participando da organização da festa porto-velhense. Neste sentido, há uma troca de experiências, um influenciando o outro, tornando-se dinâmica essa tradição folclórica.

Na nova configuração do auto do boi, o personagem principal, o boi, acaba sendo elemento secundário. Fica praticamente escondido em meio a diversas figuras enormes e desaparece rapidamente sem que se proceda ao auto como ele é. A “barreira” de índios foi substituída por grupos de brincantes representando várias tribos. Essas mudanças são nítidas na alteração do próprio regulamento de 2012, em que foram incluídos novos quesitos:

Em pauta a aprovação das modificações no Regulamento sugeridas pelos grupos folclóricos. Após

algumas horas de discussão, as duas comissões, da Secel e da Federon, aprovaram as modificações para o artigo 6º e seus incisos; Artigo 8º e seus incisos. No artigo que trata dos quesitos em julgamento dos grupos de Bois Bumbás adulto e mirim, foram acrescentados os seguintes quesitos: Ritual Indígena, Apresentador e Levantador de Toadas (ZEKATRACA, 2012).

Sumiram também algumas manifestações que solidificavam a ligação da comunidade com o bumbá: o batizado, quando o padrinho e a madrinha – normalmente pessoas importantes da sociedade iam ao curral onde havia uma grande festa; ou a morte do boi, ritual que iniciava com a fuga do boi no dia anterior – normalmente um sábado – e no domingo os vaqueiros e índios tinha de localizar o boi e levá-lo ao curral onde acontecia o ritual final.

Essas modificações são consequências das transformações que a brincadeira sofreu ao longo do tempo. Realmente, o auto não é mais aquela dramatização do boi realizada nas apresentações de ruas.

Os grupos de boi-bumbá com o passar dos anos sofreram alterações em suas indumentárias, toadas e novos personagens surgiram, o que é natural, em face do homem estar sempre criando e modificando comportamentos sociais existentes calcados na cultura das gerações pretéritas. Lhe oferecem através dos fatores que basicamente poderíamos chamar de inovação. Os grupos de bois-bumbás não esqueceram a significação do fenômeno social – a tradição e a inovação, duas forças opostas que em conjunto configuram um equilíbrio dinâmico, decorrente de uma luta entre forças que não se anulam (BORZACOV, 2001, p. 307-308).

Todas essas incorporações, de novos personagens, instrumentos e batidas na própria toada, permitiram a perpetuação do auto. Dessa forma, cabe perguntar-se, com todas essas modificações, a tradição da comemoração do auto ainda é um vetor da manifestação da identidade nordestina, em Porto Velho? Quanto a isso, Fornaletto afirma:

Percebe-se, portanto, que este espetáculo popular recebe influências do cotidiano: o boi, a cada ano, veste um novo couro, que parece refletir as experiências vivenciadas pela comunidade, revelando os processos sociais pelos quais a novidade e a mudança, como a conservação e a preservação, se tornam parte da vida social (FORNALETTO, 2010, p. 109).

A tradição da comemoração do Boi-bumbá em Porto Velho busca manter vivas as raízes culturais nordestinas. Porém, a brincadeira do boi-bumbá evoluiu com a incorporação de novos elementos, mas mantém o embrião do auto original. Apesar das novas influências, os elementos tradicionais continuam vivos, lembrando e relembando sua origem e, dessa forma, resgatando e perpetuando essa tradição nordestina em Porto Velho. Assim, ela não é estanque, mas dinâmica, fruto da diáspora tardia associada com a comunicação massiva, formando o hibridismo cultural na pós-modernidade.

4 A DIÁSPORA NA CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE CULTURAL NORDESTINA EM PORTO VELHO - RO

A diáspora é constituída de saída, viagem e chegada. A diáspora nordestina para a Região Norte deveu-se à trágica seca dos anos de 1877-1890. Em razão dessa estiagem que castigou o nordeste, muitos nordestinos acabaram tendo que deixar família, amigos e a sua terra natal em busca de novos horizontes.

A jornada iniciou-se com a viagem de partida do local de origem até a chegada à província de Mato Grosso e do Amazonas, especificamente na Vila de Santo Antônio do Rio Madeira, desses migrantes nordestinos, no final do século XIX. A história oral narrada pelo entrevistado José Lúcio Cavalcante de Albuquerque, relata a migração nordestina para o atual Estado de Rondônia e as suas consequências.

[...] a migração nordestina para cá começa um pouco antes do início do século XX, começa nos anos de 1870, quando começaram a chegar às primeiras famílias aqui e foi muito acelerado em 1877, quando houve a grande seca no nordeste e começou-se a falar lá, da existência de enormes áreas de produção de borracha aqui, de castanhais, da facilidade da terra, e as pessoas vieram para cá. Foi o período também em que houve o surgimento de equipamentos motorizados no mundo e o uso de rodas feitas de pneu de borracha. A partir daí, essa invasão nordestina cresceu e ela coincide com o 1º Ciclo da Borracha, que vai do final do século XIX até mais ou menos 1915 ou 1916, por aí. Essa invasão trouxe para cá, não só para os centros urbanos da época que eram Santo Antônio, depois Porto Velho e Guajará-Mirim, mas também se colocou ao povo da região já no sentido sul, aonde é a BR 364, e esses nordestinos foram se agrupando e criando pequenas comunidades a partir do próprio seringal (ALBUQUERQUE, 2013).

Os fatos narrados remetem à memória coletiva dos acontecimentos passados, de um grupo de pessoas representantes da diáspora nordestina. Os personagens dessa narrativa são os migrantes nordestinos que vieram para o atual Estado de Rondônia no final do século XIX e início do século XX. Segundo Pollak (1992, p. 5), “a memória é um elemento constituinte do sentimento de identidade, tanto individual como coletiva, na medida em que ela

é também um fator extremamente importante do sentimento de continuidade e de coerência de uma pessoa ou de um grupo em sua reconstrução de si”.

Os nordestinos migraram buscando fugir da seca e pela propaganda de trabalho, nos seringais e castanhais da época. Eles buscavam o sonho da terra própria, que seguidamente nutri o imaginário do homem. Muitos deles vieram trabalhar na extração da borracha, ou seja, do látex, na região norte do Brasil. No caso, durante o primeiro ciclo da borracha para época a Província de Matto Grosso¹⁶, no final do século XIX e início do século XX.

Na segunda década do século XX, com a grande demanda da borracha pelo mercado mundial, essa região tornou-se um pólo de atração humana para os seringais que produziam o látex. O primeiro ciclo da borracha decorreu do processo industrial internacional, que demandou uma grande produção e consumo de matéria-prima da seringueira. Para suprir essa demanda de mão-de-obra, desencadeou-se a migração nordestina para a região.

O primeiro e mais significativo é o fluxo migratório que precipita o deslocamento das primeiras levas de migrantes brasileiros do nordeste para a região amazônica. Cujas raízes econômicas sociais se situam nas consequências advindas da expulsão de grandes contingentes de nordestinos pela grande seca de 1877-1880, os quais se dirigiam à região em busca de sobrevivência e trabalho. Os nordestinos que chegam à região, se tornaram os principais agentes na coleta, produção e transporte da borracha na região norte, com Rondônia se destacando ativamente do grande ciclo, recebendo de acordo com as estatísticas oficiais, cerca de 8.000 imigrantes diretos. (GÓES, 1996, p. 47).

É retratado pelo depoente Lúcio de Albuquerque que esses grupos sofreram, principalmente, com as doenças tropicais como a malária e dengue que são característicos do clima tropical úmido presente na região. O clima adverso daquele de sua origem representou uma das maiores dificuldades enfrentadas pelos migrantes nordestinos na região. Observa-se que o clima do Nordeste é seco e quente, agora uma imensidão de água e umidade.

¹⁶Segundo o Recenseamento do Brasil de 1872, da Província de Matto Grosso, a população em relação à nacionalidade brasileira, dos estados do Pará, Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Gr. do Norte, Paraíba, Pernambuco, Alagoas, Sergipe e Bahia, totalizava-se 476 migrantes desses estados nordestinos. Quando a nacionalidade estrangeira totalizava-se 1.669, sendo africanos, alemães, austríacos, argentinos, belgas, bolivianos, franceses, gregos, hispanóicos, holandeses, ingleses, italianos, orientais, paraguayos, peruanos, portugueses, suíços.

Eles não conheciam algumas doenças como a malária e também não conheciam grandes rios, matas. Eles estavam acostumados à caatinga, à secura, rios poucos e pequenos, e de repente vieram para cá para um mundo de água (ALBUQUERQUE, 2013).

Dessa forma, a população de migrantes nordestinos encontra um ambiente hostil na selva amazônica, doenças tropicais e índios. Mas, as condições econômicas e sociais do *habitat* de origem não o deixam desanimar frente a esses obstáculos naturais e humanos. Para Fonseca (1993, p. 53),

O nordestino vinha para aqui cheio de ambição, para encher os seus alforjes e voltar para o sertão, onde deixará a família ou noiva. Tinha pressa, por isso, embrenhava-se pelos rios, onde a seringueira produzia o dobro, e não perdia tempo sequer com a produção de alimentos, comendo jabá com farinha importados. É certo que, ao invés de pescar, caçava, mas aos seus cães tinham nomes apropriados ao temperamento do dono: Ventana, Dagrão e Rompe-Rasga, etc...

Naquele momento, o município de Matto Grosso¹⁷ incluía a região que posteriormente se tornaria município e comarca de Santo Antônio do Rio Madeira¹⁸, na margem direita do Rio Madeira, renomeado para se diferenciar de Santo Antônio do Leveger. Nesse contexto, a região vivia os tempos áureos do I Ciclo da Borracha.

Na diáspora nordestina para, à época, Vila de Santo Antônio do Rio Madeira, atual município Porto Velho-RO¹⁹, os elementos culturais advindos com esses migrantes entram em contato com outras culturas. Nessa época, esses grupos migraram para a construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. No depoimento do presidente do Grupo de Quadrilha Rádio Farol e Tesoureiro da FEDERON evidencia-se o papel da diáspora nordestina na

¹⁷ No recenseamento de 1900, essa região pertencia ao município de Matto Grosso, com 2.601 habitantes.

¹⁸ “Ata de instalação do Município de Santo Antônio do Rio Madeira. – Aos dois dias do mês de julho do ano de mil novecentos e doze, no edifício da antiga Agência fiscal do Estado de Mato Grosso, lugar denominado Vila de Santo Antônio do Rio Madeira, realizou-se, às nove horas da manhã, a instalação solene do Município de Santo Antônio do Rio Madeira, criado pela Lei nº 494, de 3 de junho de 1908 etc.”.

¹⁹ Porto velho tornou termo de Humaitá em 30 outubro de 1913, sendo o termo instalado em 30 de janeiro de 1914; posteriormente elevado a categoria de município de 02 de outubro de 2014, com o solenidade de instalação em 24 janeiro de 2015; em seguida, a comarca em 31 de agosto de 1917; e, por último, a categoria de cidade em 07 de setembro de 1979.

Construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré:

Quando você fala em nordestino, você tem que lembrar da estrada de ferro. Quem veio pra cá, na época? Os nordestinos para trabalhar na estrada de ferro e eles trouxeram a cultura deles, assim como os barbadianos trouxeram a deles, os africanos trouxeram a deles, cada um trouxe um pouquinho de si. Como Rondônia naquela época não tinha nada, foi imigração completa. Barbadianos, ingleses, nordestinos (SEVERINO, 2015).

Conforme verifica na memória dos depoentes, num primeiro momento, que eles se estabeleceram nos principais centros da região como Porto Velho e Guajará-Mirim e, posteriormente, se expandiram no sentido da BR 029, atualmente BR 364, no sentido do Cone Sul do Estado. Mas o principal núcleo aglutinador desses migrantes era o seringal, onde se estabelecia toda a família recém-chegada.

O Rio Madeira tornou-se o caminho para a escoação do látex e da castanha produzido na região. À época houve a incorporação do atual Estado do Acre pelo governo brasileiro, através do Tratado de Petrópolis. Além do pagamento em dinheiro, o Brasil se comprometeu com a Bolívia em construir uma estrada de ferro, conforme o trecho:

[...] construir, em território brasileiro por si ou por empresa particular, uma ferrovia desde o porto de Santo Antônio, no rio Madeira, até Guajará-Mirim, no Mamoré, com um ramal que passando por Vila Murtinho ou outro ponto perto (Estado de Mato Grosso), chegasse a Vila Bela (Bolívia), na confluência do Beni com o Mamoré (FERREIRA, 2012, p. 165).

A ferrovia em questão era a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, na Vila de Santo Antônio, última fronteira da Província de Matto Grosso, além da mão-de-obra nordestina, também se serviu da força de trabalho de povos de várias nacionalidades. Conforme Matias (1998, p. 45),

Nela trabalharam cerca de vinte e dois mil operários, recrutados em portos de vinte e cinco países, e até em prisões. Eram portugueses, espanhóis, italianos, russos, cubanos, mexicanos, porto-riquenhos, libaneses, sírios, índios

norte-americanos, **nordestinos**, brasileiros, antilhanos, granadenses, tobaguenses, barbadianos, noruegueses, poloneses, chineses e indianos (GRIFO NOSSO).

O narrador Lúcio de Albuquerque discorre sobre esse processo de povoamento na região, especificamente, dos migrantes nordestinos, na exploração da borracha e posteriormente na construção da Estrada de Ferro Madeira -Mamoré.

Na região do Rio Madeira, como essa região transformou-se aos poucos numa área de encaminhamento da produção mamífera, da produção de castanha, ela começou a chamar a atenção, e com a pressão dos acontecimentos da guerra do Acre, o governo brasileiro assumiu o compromisso de construir uma estrada margeando, chamam as 16 cachoeiras entre Santo Antônio e Guajará-Mirim, e construiu a Estrada de Ferro Madeira Mamoré, que não foi construída por nordestinos, teve uma participação, mas não foi construída por nordestinos, foi construída pela mão do pessoal de muitos países e com o fim da borracha muitos nordestinos foram embora, mas a grande maioria ficou e isso levou a que se estabelecessem e naturalmente como todos os grupos que já tinham suas raízes, no caso os nordestinos, já tinham suas raízes lá, quando vieram para cá, trouxeram também sua cultura, trouxeram seus modos rudimentares, não só para cá, trouxeram para a Amazônia (ALBUQUERQUE, 2013).

A empreitada da construção da ferrovia Madeira-Mamoré inicia-se em 1872, quando o Coronel George Earl Church contrata a empresa Public Works. A princípio, chega os 25 engenheiros a Santo Antônio do Rio Madeira. Nessa primeira tentativa, temos relatos da chegada de trabalhadores ingleses, que, logo, foram dominados pelas doenças tropicais e índios.

A primeira grande dificuldade de adaptação desses grupos de imigrantes é o clima, quente e úmido. Em segundo lugar, as doenças tropicais que dizimaram milhares de vidas humanas. Por fim, tiveram que enfrentar as povos indígenas, os índios que habitavam a região, os Karipunas.

Durante a 2^o tentativa da construção da estrada de Ferro Madeira-Mamoré, o Coronel Church, em 1878, após contratar a Philips Thomas Collins da Filadélfia, embarca no vapor Mercedita, nesta cidade, em direção a Santo Antônio do Rio Madeira, aonde chegou no dia 19 fevereiro daquele ano.

Em maio, avistou-se a hipótese de contratar-se trabalhadores brasileiros. No dia 21 a Collins assinava contrato com 500 cearenses (tangidos pela célere e malfada seca de 77), que viriam a Santo Antônio ganhando 3\$000 por dia, mais comida e assistência médica, por uma jornada de trabalho de 9:30 horas /dia (MARROCOS,1993, p. 229).

Em virtude dos problemas sanitários, de alimentação e humanos, muitos daqueles operários estrangeiros começaram a falecer além dos que desertaram. Nesse momento começam a chegar os migrantes nordestinos, conforme nos relata Ferreira (2005, p. 123), transcrevendo um trecho do ofício do engenheiro fiscal do governo brasileiro Feliciano Antônio Benjamim ao engenheiro O. F. Nichols,

Dizia que os cearenses eram filhos de uma província que há anos sofre os horrores da fome “e que reclamava , por lhes “ exigirem serviço superior ao que razoavelmente se deve exigir; descontarem-lhes parte das horas de serviço sob qualquer pretexto frívolo; mandarem retirar do trabalho sem motivo justo homens válidos e bons trabalhadores; finalmente dispensarem do trabalho turmas inteiras, mandando-as retirar sob pretexto do mau tempo, como ainda ontem de manhã aconteceu”. O engenheiro O. F. Nichols respondeu no dia seguinte, dizendo que “os sofrimento e privações dos habitantes do Ceará despertaram as simpatias dos contratantes”. Continuou informando que “os trabalhadores cearenses não estão habituados aos trabalhos de estradas de ferro”. E que “presentemente eles removem menor volume de terra que os italianos e dão cerca de metade do serviço dos outros trabalhadores da linha”, mas, “entretanto eles aprendem facilmente e a maior parte virá a ser homens mais aproveitáveis.

Novamente, não demorou muito e, após a instalação de apenas 7 Km de trilhos, os mesmos problemas que atingiram a Public Works, especificamente, doenças tropicais e índios, levaram ao fracasso a PT Collins em 1879. Posteriormente, em 1882, o governo brasileiro envia a Comissão Morsing, que também fracassa. Na sequência, o governo brasileiro envia o eng. Julio Pinkas de modo não diferente, os invasores são abatidos pelas intempéries da selva. Nesse momento entra em cena Percival Farquhar, comprando a concessão de Joaquim Catramby ganhador da concorrência para a construção da Ferrovia

Madeira-Mamoré. Essa compra é relatada por Ferreira (2012, p. 166), “Fundada a Cia. “Madeira-Mamoré Company” (2/08/1907) nos EEUU, com a finalidade de adquirir de Catramby a concessão que ele detinha para construir a Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.”

Conhecendo os problemas das empresas anteriores, Farquhar, logo de início, criou melhores condições sanitárias e de saúde. Outro ponto a se destacar refere-se à mudança do ponto inicial da construção da ferrovia no antigo Porto do Rio Madeira, 7 Km abaixo de Santo Antônio do Rio Madeira, o qual futuramente se tornaria a cidade de Porto Velho. Aumentou também a contratação de trabalhadores, conforme Marrocos (1993, p. 236):

Com estes resultados a contratação de trabalhadores melhorou, e na época estes já eram em número de aproximadamente 20.000 a predominância era também de brasileiros, especialmente de maranhenses, que foram os que melhor adaptação apresentaram.

A ferrovia Madeira-Mamoré ficou pronta em 1 de agosto de 1912, deixando, entre seus legados, uma população de migrantes nordestinos e sua herança cultural. Essa importância da migração nordestina na composição sociocultural da região é muito forte nos depoimentos dos entrevistados. No relato do Amo do boi-bumbá Corre-Campo, Silvio Santos, verifica-se a relevância da migração nordestina, além da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, principalmente na formação cultural de Porto Velho.

Os nordestinos tiveram muita influência na nossa formação cultural e na formação de um modo geral, por que praticamente a gente coloca muito a formação de Porto Velho na Madeira-Mamoré, mas se você for ver, os habitantes que vieram para a construção da Madeira-Mamoré de países estrangeiros, pouca coisa ficou em Porto Velho, a não ser aqueles que nós generalizarmos como barbadianos, mas pouca coisa ficou. Você não vê um indiano, não vê colônia francesa, alemães, em Rondônia você não vê isso, em Porto Velho, principalmente. Mas os nordestinos que depois vieram, no primeiro ciclo da borracha, no final do século XIX, chegou por aqui em Samuel, na Vila de Santo Antônio, no Mato Grosso ainda, que na época, era o ponto de venda de borracha, do comércio, era ali que era o porto. E então esse pessoal ficou e manteve essa tradição, não só de boi-bumbá, mas também de quadrilhas e outras danças que desapareceram (SILVIO SANTOS, 2015).

Ou seja, o que se relata aqui é essa visão que, a partir da construção da estrada de Ferro Madeira-Mamoré, com as migrações, especificamente dos nordestinos, inicia-se a construção de uma tradição cultural, através do boi-bumbá, em Porto Velho. A mesma narrativa está presente na imprensa local.

Atribui-se a migrantes do Norte-Nordeste, onde essa festa do folclore brasileiro é conhecida como “Bumba-Meu-Boi”, a introdução do Boi-Bumbá em Rondônia. Os primeiros bois bumbas, conforme ainda os registros da época, aparecem na localidade de Santo Antônio, situado a 7 quilômetros de Porto Velho, por via fluvial, onde se concentravam os migrantes que chegaram a região atraídos pela oferta de emprego na construção da lendária Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, que liga o Brasil a Bolívia, e que se tornou conhecida também como “a Ferrovia do Diabo” por milhares de vidas que ceifou. (O ESTADÃO, “BRASÍLIA VAI CONHECER BOI BUMBÁ, A MAIS ANTIGA FESTA DE RONDÔNIA”, PORTO VELHO, GERAL, 06 DE MAIO DE 19--. p. 6)²⁰

Com o declínio da extração da borracha, muitos daqueles migrantes foram embora, mas muitos ficaram e, ao se fixarem, também consolidaram as suas tradições culturais. Uma dessas tradições culturais são o boi-bumbá e a quadrilha, de origem nordestina que se estabeleceu na região. Além dessas tradições, esses migrantes também trouxeram os seus hábitos alimentares, vestimentas, sotaques, gírias e jargões.

O boi-bumbá, que foi trazido pelo nordestino para cá, as quadrilhas foram trazidas por eles. Essas manifestações culturais, todas foram trazidas por eles. Agora, lógico, depois cada uma tomou seu rumo. Em Porto Velho, boi-bumbá, vem da década de 1910, por aí, já havia essas manifestações folclóricas. Apesar de que antes, certamente, as famílias já faziam as suas tradições, por exemplo, no mês de junho fazem as festas juninas (ALBUQUERQUE, 2013).

Nessa perspectiva, busca-se estudar a partir da diáspora nordestina a formação de uma identidade cultural local. Portanto, apropriasse do conceito de diáspora, identidade cultural e hibridismo cultural por aproximação para compreender o objeto estudado.

Os migrantes nordestinos oriundos da seca que assolava a região

²⁰A fonte encontra-se cortada, podendo somente identificar o século.

possuíam suas diferenças culturais específicas, mas esse grupo possuía também suas características peculiares regionais. Os elementos constitutivos da identidade desse grupo sobrepunham as suas individualidades. Nesse contexto, o grupo determinado pela maioria aflora com uma identidade própria e representativa dos indivíduos que a compõe. Dessa forma, esse grupo além do espaço geográfico, detém hábitos e costumes da culinária, vestimenta, sotaque e outras características semelhantes.

Os cearenses, os paraibanos, pernambucanos, maranhenses, piauienses, que vieram para cá e trouxeram essas manifestações, como trouxeram também seus modos alimentares, sua maneira de falar, os seus relacionamentos familiares. O nordestino é muito família, por exemplo, fulano é primo de quinto grau de fulana, mas é parente (ALBUQUERQUE, 2013).

Nessa época, ocorre uma miscelânea da população que ali habitava, e daqueles que chegavam de outras regiões, como os nordestinos. Portanto, os fatores da diferença e semelhança das identidades culturais aproximam e distanciam os indivíduos ou grupos. As diferenças afloram quando analisadas individualmente, pois as divergências existentes quando isoladas do todo demonstram pontos particulares. Quando se analisa o todo, porém, aparecem às semelhanças do grupo, pois se percebe elementos comuns.

A grande miscigenação que houve no interior dos seringais foi consequência da infinidade de filhos nascidos de europeus e nordestinos com as mulheres nativas. É de conhecimento popular esse processo de miscigenação, porém a documentação do judiciário cria barreiras sobre tais observações (TRIBUNAL DE JUSTIÇA DO ESTADO DE Rondônia, 2013, p. 56).

A formação das identidades culturais daqueles nordestinos ultrapassa as suas experiências pessoais, vai além do grupo que se encontra inserido, ou seja, atinge todo o meio social do qual faziam parte naquele momento, às atividades políticas, econômicas e sociais que circuncidavam o entorno da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré. As influências de todos esses elementos com o meio social originou ao longo do tempo as características que constituiu a identidade cultural nordestina em Porto Velho.

Sendo assim, a formação das identidades culturais dos indivíduos ou grupos é construída pela soma e diferença dos seus elementos formadores ao longo da história.

O que denominamos “nossas identidades” poderia provavelmente ser melhor conceituado como as sedimentações através do tempo daquelas diferentes identificações ou posições que adotamos e procuramos “viver”, como se viessem de dentro, mas que, sem dúvida, são ocasionadas por um conjunto especial de circunstâncias, sentimentos, histórias e experiências única e peculiarmente nossas, como sujeitos individuais. Nossas identidades são, em resumo, formadas culturalmente (HALL, 1997, p. 8).

Portanto, a identidade é formada através das experiências internas e externas do indivíduo, por meio da cultura. Essa dimensão de identidade cultural, produto da vivência de cada indivíduo com o todo, demonstra que o meio social é um fator condicionante para a formação da identidade do grupo. Nessa concepção, a diáspora nordestina para a região amazônica, respectivamente, Porto Velho, caracteriza-se pela influência do *habitat* na formação dessa identidade cultural, como podemos notar no relatado pelo Amo de Boi Silvio Santos (2015),

Nós já recebemos a brincadeira como boi-bumbá, já vindo de Manaus, com muita influência dos maranhenses, principalmente. Para você ter ideia, uma grande colônia maranhense veio pra Humaitá. E de Humaitá para Porto Velho, Porto Velho-Santo Antônio, e criou-se essa tradição da brincadeira do boi-bumbá, que existe até hoje, com algumas modificações, mas existe ainda hoje, neste ano.

As correntes teóricas dividem-se em dois grupos a formação das identidades culturais. A primeira, sob o prisma do existencialismo e na linha dos historicistas, a segunda, na perspectiva da construção social, na corrente teórica dos racionalistas e universalistas. Segundo Larrian (1996, p. 13 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 140),

As primeiras sublinham a identidade de metas e semelhança de meios no curso da história, as segundas acentuam as diferenças culturais e descontinuidades históricas, as primeiras não entendem as diferenças e julgam o ‘outro’ a partir de uma perspectiva totalizante e universalista;

olham a história como uma série de etapas que todos têm que percorrer. As segundas destacam as diferenças e descontinuidades e olham o 'outro' a partir da perspectiva da sua especificidade cultural única; não entendem a base comum de humanidade entre culturas.

Na análise dessas concepções teóricas, há uma conotação de que o processo migratório nordestino se apropria desses mecanismos naturalmente. Essas relações estabelecidas nesse movimento de saída e chegada levam às especificidades de cada indivíduo e à heterogeneidade do grupo. A absorção desses elementos é transportada para o símbolo cultural do boi-bumbá, como podemos notar na fala do migrante Fernando²¹ (2015),

Pra mim, como sou nordestino, que conheci lá no Ceará, o bumba-meu-boi é muito diferente. Aqui eu gostei muito. É muito mais alegre. Muito mais coloridos e tem toda uma lenda. O boi aqui de Rondônia fala de tudo, do caboclo, da mata, da região. Isso nos empolgou muito e fez com que tivesse uma diferença. Inclusive o bumba-meu-boi do nordeste já quase nem existe e aqui eles mantém essa cultura viva. Nós defendemos. Achei importante e continuo achando muito bonito. E tô falando aqui por uma comunidade que lota as arquibancadas quando os bois vão entrar, por que é todo um ritual muito bonito, muito diferente e até verdadeiro.

No contexto da diáspora nordestina para a Amazônia, evidenciam-se esses dois elementos na formação da identidade cultural regional. Visto que esses migrantes se apropriaram de outras culturas e, nessas diferenças, formaram a heterogeneidade dessa identidade cultural. Por outro lado, também tiveram grupos que se isolaram em um universo próprio, formando uma identidade cultural única. Essa divergência existente das duas correntes é relato por Larrain (1996, p. 57 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 140),

Duas formas de racismo resultam desses extremos: enquanto as teorias universalistas podem não aceitar o 'outro' porque não sabem reconhecer e aceitar sua diferença, as teorias historicistas podem recusar o 'outro' porque este é constituído como um ser tão diferente que chega a aparecer como inferior.

Das divergências das duas vertentes conceituais resultam que os

²¹Fernando Rocha é Presidente da Federon, ocupada também o posto de Presidente do Grupo de Quadrilha "A roça é Nossa", além claro de um típico migrante nordestino.

extremos são perigosos. De um lado, a extrema individualização dos sujeitos como únicos, diferentes dos outros, que de certa forma soa como um xenofobismo. Por outro lado, o desrespeito às diferenças que julgam todos iguais sem atentar para a individualidade das pessoas, do grupo ou de uma comunidade, tendo uma conotação totalitária.

Se as teorias racionalistas contêm o perigo do etnocentrismo (falta de respeito ao outro), totalitarismo (falta de respeito à diferença), universalismo (falta de respeito às especificidades locais e espaciais) e a-historicidade (falta de respeito à especificidades históricas e temporais), o historicismo contém o perigo do particularismo racista (acentuação da diferença), essencialismo (identidade cultural como um espírito imutável), relativismo (a verdade é impossível) e irracionalismo (ataque à razão) (LARRIAN, 1996, p. 85, *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 141).

A formação dessa identidade cultural resulta da junção das duas correntes, ou seja, uma soma, de diferenças e semelhanças, produto da diversidade cultural dos atores sociais integrantes do processo migratório nordestino. Essas relações estabelecidas no processo migratório vão determinar a formação da identidade cultural local.

Desse modo, nota-se que nem as semelhanças dos valores, hábitos, costumes dos migrantes nordestinos, em relação aos diferentes modos, usos e praxes de outros grupos de imigrantes de várias nacionalidades anulam um ao outro. Mas, a homogeneidade na sua semelhança e a heterogeneidade nas suas diferenças forma um complexo cultural das identidades ali representadas. Além disso, a constante movimentação das pessoas do grupo faz com que alguns valores, conceitos e costumes, transformem, modelem e recriem aqueles padrões. Essas características são descritas pelo entrevistado Fernando (2015),

É um pouco diferente do nordeste, pois falam mais da região Norte, falam mais do índio, então é diferente, mas as características são quase as mesmas, na figura do boi, por que o boi do nordeste existe. Eles cantam e tocam diferentes, falando mais do caboclo nordestino e aqui eles trabalham mais a figura do índio, que é mais a característica da

Amazônia. Mas na visão, o folclore é igualzinho, tem o boi, tem a toada, tem tudo aquilo que tem no nordeste. A diferença são os personagens que temos e nós estamos na região Norte, e falamos mais a linguagem do caboclo daqui, principalmente os índios.

Percebe-se aqui, como o processo de formação da identidade cultural nordestina em Porto Velho, tanto pelas semelhanças quanto pelas diferenças, é resultante do estado de diáspora em uma sociedade “pós-moderna”. Segundo Hall (2003, p. 33),

O conceito fechado de diáspora se apóia sobre uma concepção binária de diferença. Está fundado sobre a construção de uma fronteira de exclusão e depende da construção de um “Outro” e de uma oposição rígida entre o dentro e o fora.

Nessa acepção, a diáspora nordestina para a região trás essa característica da diferença fortemente associada à noção de perda das origens, especificamente, do local do qual o grupo originalmente migrou. Logo em seguida, a da reconstrução de um velho em um novo local, confrontando com as semelhanças dos que chegam com as diferenças daqueles grupos pertencentes à estrutura interna local, muitas vezes, ou em parte, também acolhida.

Como o movimento migratório nordestino para a região é um elemento que acentua as diferenças do grupo, tornando-se um sinalizador das individualidades de um mesmo grupo em outro ambiente, esses migrantes buscam, na memória coletiva um elo com o passado, ressaltando as suas especificidades em relação aos outros grupos locais.

Dessa forma, agora em um novo ambiente, com suas diferenças e semelhanças, através das suas memórias, evocam as lembranças e buscam reconstruir suas identidades culturais no deslocamento como elemento de afirmação enquanto grupo. Percebe-se que a cultura local age como um mecanismo de duplo movimento. Ao mesmo tempo, absorve as diferenças e preserva as origens. Essa assimilação do novo com o velho permitiu a reconstrução dessa identidade cultural, do boi-bumbá, em Porto Velho. Em depoimento, Severino (2015) fala da incorporação dos valores passados, ou

seja, das origens dos migrantes nordestinos, caminhando paralelamente com o moderno.

Tem aquela nova roupagem que dão. Você sabe que no futebol muda a regra e no voleibol muda a regra, constituição muda também, então tem aquela evolução natural das coisas. Acontece também com o nosso folclore. O boi-bumbá que tem aquelas raízes antigas, mas vai afinando, melhorando cada vez mais e fazendo com que nosso espetáculo seja cada vez melhor, e a competição seja mais acirrada.

Percebe-se, nessa fala, como no processo de diáspora nordestina para a, hoje, Porto Velho, as experiências não foram estanques, mas houve uma infinidade de implicações, interagindo em dois sentidos, em que o resultado dessas diferenças e especificidades é a soma de várias experiências de um lugar para outro.

A diáspora nordestina se desfragmenta no espaço e tempo amazônico, onde a diversidade cultural sobrepõe à identidade nordestina, assim, a dificuldade de materializar uma possível identidade cultural, em novos suportes. Nessa perspectiva desterritorializante, Porto Velho, origina-se de uma metamorfose, do interno e externo, ou seja, o contraste do tradicional com o moderno.

Porto Velho nasce, neste contexto, amparada pela ideia de um espaço marcado pelas diversidades culturais de seus sujeitos. De um lado, tem-se a cidade moderna e estrangeira, demarcada pelo espaço privado da ferrovia. Por outro lado, tem-se a cidade pobre e funcional, demarcada pelo espaço público. Por isso, não há como pensar numa identidade local de Porto Velho, tendo em vista em várias culturas que estão presentes em seu cenário no início do século XX. Reivindicar a autenticidade de uma cultura portovelhense é concebê-la em um quadro de não existência, uma vez que, ao conviver com este lugar, percebe-se que não existe uma identidade raiz. Deve-se entender que, por estas paragens, tem-se a implantação de uma cultura mundo, pois foram atraídos trabalhadores de todas as partes, consolidando, nesse espaço amazônico, uma verdadeira Torre de Babel. Portanto, os traços culturais presentes na sociedade são resultados de várias vivências culturais. (NOGUEIRA, 2012, p. 106)

Logo, a diáspora nordestina resgata a cultura do boi-bumbá, incorporando novos, modelando e recriando personagens. Esses novos personagens, de um lado, sofrem rejeições, por outro lado, são absorvidos, fundindo ao novo.

Do popular, é necessário preocupar-se menos com o que se extingue do que com o que se transforma. Nunca houve tantos artesãos, nem músicos populares, nem semelhante difusão de populares, porque seus produtos mantêm funções tradicionais (dar trabalhos aos indígenas e aos camponeses) e desenvolvem outras modernas: atraem turistas e consumidores urbanos que encontram nos bens folclóricos signos de distinção, referências personalizadas que os bens industriais não oferecem (GARCIA CANCLINI, 2003, p. 22).

Deste modo, os nordestinos, agora em território amazônico, enquanto grupo, procuram se afirmar, buscando nas suas possíveis semelhanças os elementos que os une. Essas semelhanças formam, dentro do novo ambiente, uma microcélula, por mais que as diferenças sejam grandes. Nesse momento, o embrião da identidade cultural dos migrantes nordestinos encontra-se enraizado na nova fronteira, embora, reconstruindo-se. Essa reconstrução do germe da identidade cultural nordestina é relatada por Severino (2015),

Aquela base fica, mas temos nossas influências regionais. Nós somos amazônicos. Então eles colocam geralmente as coisas nossas daqui também. O nosso regulamento já vem a uns vinte, trinta anos que o boi tem aqui. Tem raízes como o Boi Corre-Campo, o Diamante Negro, o Marronzinho, Às de Ouro, são todos bois grandes, que tem grandes apresentações. Então eles já trazem raízes há muitos anos. Tem pais, filhos e netos que brincam no boi, então é uma sequência. Assim a chama da nossa identidade cultural é sempre mantida.

Esse elemento folclórico, boi-bumbá, transforma-se no espaço rondoniense. Essa absorção certamente não é incorporada de forma pacífica. Já que esse novo sujeito disputa espaço com outros elementos locais, gerando a diversidade cultural com disputas e rejeições.

[...] como foi trazido, por exemplo, os tipos de comida; foi trazido para cá, a maneira de se vestir, tudo isso foi trazido por eles e participam hoje da formação do próprio povo rondoniense, com todas as influências que nós sofremos também de outros estados e que vieram para cá, no período da grande colonização, de 1970 a 1990. Mas aqui na região mais para o norte de Rondônia, o foco forte ainda é o nordestino, aqui nós temos mais influência nordestina do que o trecho da BR de Ji-Paraná para lá, por que lá é muito o forte o gaúcho, o catarinense, o paranaense, o goiano, e aqui é, mas nem tanto (ALBUQUERQUE, 2013).

Desta maneira, na formação da identidade cultural, especificamente do boi-bumbá, as representações assumem dois sentidos: viver a diferença e a etnicidade. O âmbito da diferença é caracterizado pela pluralidade de elementos que compõem a sua construção. Em relação a etnicidade, o pertencimento dos indivíduos ao grupo originário.

O primeiro evoca a multiplicidade de diferenças que operam na constituição e representação da identidade. O termo etnicidade admite o entendimento do espaço da história, da linguagem e da cultura na construção da subjetividade e da identidade, isto é, um reconhecimento em que todos nós falamos a partir de um lugar, de uma história, de uma experiência, de uma cultura particular (HALL, 2001 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 149).

A migração nordestina permite analisar a representação das diferenças culturais no âmbito local quanto à multiplicidade dos atores e elementos envolvidos nessa representação. O boi-bumbá disputa com outros elementos um lugar de evidência nesse espaço. As diferenças não são nítidas num primeiro momento, elas ficam cada vez mais notórias com o decorrer do tempo. Essa definição espaço-temporal é resultante das implicações próprias de cada sujeito com seus elementos. Mas, há um marco temporal quando esse novo elemento assume uma atitude de imposição e autoridade em que caracteriza uma aceitação local. Esse efeito minimiza os conflitos e começa uma relação de absorção e assimilação das diferenças.

Na formação da identidade cultural nordestina em Santo Antônio do Rio Madeira, quando do estabelecimento desses migrantes, observa-se um processo de resistência diante das diferenças dos sujeitos participantes da

ocupação espacial do Território. Havia, na época, um grande número de imigrantes de outras nacionalidades, barbadianos, estadunidenses, europeus, asiáticos e outros. Além, é claro, dos povos indígenas que já habitavam a região. Assim, percebe-se a enorme diversidade de sujeitos com uma multiplicidade de identidades culturais. Naquele ambiente, cada grupo busca se aglutinar nas suas afinidades, reunindo-se nas suas especificidades.

Conseqüentemente, o elemento agregador da unicidade e legitimidade da identidade cultural, nesse processo, da diáspora nordestina em Porto Velho foi a tradição, pois ela é um fator que transcorre o tempo e o espaço. Hall (2003, p. 36-37) sintetiza a dimensão das tradições na formação das identidades culturais no processo de diáspora.

Portanto, não é uma questão do que as tradições fazem de nós, mas daquilo que nós fazemos das nossas tradições. Paradoxalmente, nossas identidades culturais, em qualquer forma acabada, estão à nossa frente. Estamos sempre em processo de formação de ser, mas de cultural. A cultura não é uma questão de ontologia, se tornar.

Essa visão pós-moderna da construção da tradição do boi-bumbá é antagônica da proposta da formação de uma identidade cultural fundamentada numa concepção tradicional. De acordo com Hall (2003, p. 29),

Trata-se, é claro, de uma concepção fechada de “tribo”, diáspora e pátria. Possuir uma identidade cultural nesse sentido é estar primordialmente em contato com um núcleo imutável e atemporal, ligando ao passado o futuro e o presente numa linha ininterrupta. Esse cordão umbilical é o que chamamos de “tradição”, cujo teste é o de sua fidelidade às origens, sua presença consciente diante de si mesma, sua “autenticidade”.

O fenômeno da diáspora é um elemento transformador das identidades culturais, pois é um processo constante de absorver as novas culturas ou em parte e ao mesmo tempo contribuir com novos valores, atitudes, comportamentos, é viver e ser diferente no novo com narrativas do passado.

Para Hall (2003, p. 27), “Na situação da diáspora, as identidades se tornam múltiplas”. Nesse sentido, a migração nordestina e a construção da identidade cultural deram-se com a fusão com outras culturas, ou seja, há um resgate do velho, a cultura do bailado do boi-bumbá, e, ao mesmo, tempo absorvem-se outros elementos do novo. Nesse processo, seguindo Hall, salienta-se a importância de tradição como elo do passado com o presente. Isso é retratado nas palavras do narrador Fernando (2015), quando discorre do papel de se preservar os valores passados.

Esse é nosso intuito e nossa defesa. De manter aquilo que nos outros cantos já acabaram. Por que se não você está matando, matando personagens, matando no sentido de tirar ele fora. E, daqui a pouco, você está lá com a Rainha do Folclore, Sinhazinha, com o Pajé, e acabou. O resto é coreografia, é cenário. Então, a federação veio pra isso, pra manter essa tradição. Uma tradição que, por incrível que pareça, os bois daqui não querem que acabe. Essa é a diferença de manter, de chegar e ver 10, 15, 16 personagens dentro de um grupo folclórico, onde existe desde quando ele surgiu. Isso é importante.

Dessa forma, há uma fusão de culturas resultantes das experiências vividas e incorporadas. Essa tradição, com o decorrer dos anos, solidifica suas raízes na região, pois essa comemoração se estrutura, conseguindo construir uma representatividade, hoje, mantida através do Arraial Flor do Maracujá na cidade de Porto Velho. Outra cidade em que a manifestação folclórica do boi-bumbá se estabeleceu, foi em Guajará-Mirim, onde dois bois realizam o Duelo da Fronteira. Identifica-se essa representatividade no depoimento de Albuquerque (2013):

Então, trouxe também essa manifestação folclórica e que perdura até hoje e que sua maior representatividade aqui em Porto Velho, especificamente Porto Velho, é com o Arraial Flor do Maracujá, onde esses grupos se apresentam e durante 10 dias são o grande espetáculo para que você possa ver essa cultura, essa tradição, e que em Guajará-Mirim, foi transformado aos poucos em uma disputa entre dois bois, o chamado Duelo da Fronteira, que acontece todos os anos e que tem uma dimensão muito grande. Coloca dentro de Guajará-Mirim 5 ou 6 mil pessoas a mais cada vez que no mês de agosto acontece esse festival.

Portanto, essas inter-relações entre o popular, o culto e o massivo, ou seja, esse intercâmbio do tradicional com o moderno é multicultural, no sentido que passa a ter interações em várias direções. A soma disso é o pluralismo, atualmente, na tradição da comemoração boi-bumbá local.

O aporte pós-moderno é útil para escapar desse impasse, pois revela o caráter construído e teatralizado de toda a tradição, incluída a da modernidade: refuta a origem das tradições e a originalidade das inovações. Ao mesmo tempo, oferece a ocasião de repensar o moderno como um projeto relativo, vacilante, não antagônico às tradições, nem destinado a superá-las por alguma lei evolucionista inverificável. Serve, em suma, para fazer-nos cargo, ao mesmo tempo, do itinerário impuro das tradições e da realização desencaixada, heterodoxa, de nossa modernidade. (HALL, 1989a, p. 190 apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 175)

O processo da diáspora nordestina para o Estado de Rondônia resulta na mudança daquela identidade cultural homogênea. Visto que, com a migração ocorre a transformação dessa identidade cultural, fundindo-se com as outras culturas, transformando, enfim, criando múltiplas especificidades, pode-se dizer um hibridismo cultural. Que Hall define da seguinte forma:

Eles são o produto das *novas diásporas* criadas pelas migrações pós-coloniais. Eles devem aprender a habitar, no mínimo, duas identidades, a falar duas linguagens culturais, a traduzir e a negociar entre elas. As culturas híbridas constituem um dos diversos tipos de identidade distintivamente novos produzidos na era da modernidade tardia (HALL, 2006, p. 89).

Em consequência, a formação da identidade cultural nordestina em Porto Velho é híbrida, pois esse movimento migratório é resultante da modernidade tardia, e tem nas suas especificidades o caráter transformador que age constantemente nas relações vivenciadas na comemoração do folguedo do boi-bumbá. Exemplo, claro disso é relato por Silvio Santos (2015),

No boi de Porto Velho a gente coloca os personagens de tradição do "bumba meu boi" do Maranhão, que são os mascarados, pai Francisco, Catirina, Cazumbá, e juntamos com os personagens de Parintins que é Cunhã-Poranga, Rainha do Folclore, Rainha da Batucada, Sinhazinha da Fazenda, e a gente ainda coloca um personagem, que é único no boi de Porto Velho, que chama-se "Bicho-Folharal". A única brincadeira de boi, no Brasil, que usa esse personagem, que foi criado em Porto velho. Então, na minha opinião, o boi de Porto Velho é o mais completo.

Nesse sentido, o entrevistado fala da ocorrência de um hibridismo cultural, produto da negociação dos elementos internos com os externos. Portanto, verifica-se o processo de formação de uma cultura rondoniense. Nesse momento haverá uma caracterização própria dessas variantes para a formação de um novo, tipicamente rondoniense.

Hoje não, hoje é uma megafesta. Hoje, você tem aí 100 barracas especializadas tal, cada uma fazendo uma coisa, trazendo inclusive para dentro da festa junina, tradição que não é da nossa festa junina, por exemplo, trazendo quentão, que é coisa que já veio nessa leva de 1970 para cá, trazendo o churrasco, que também não é nordestino, já é de outra etapa, quer dizer, começa a miscigenar as coisas, começa a juntar 1 + 1. Se não me engano, não tenho certeza, mas a frase é..., seria do historiador Vitor Hugo, o professor Amizael Silva gostava de citar sempre de que Rondônia só seria realmente um povo quando nós conseguíssemos com que o gaúcho tomasse chimarrão na cuia do tacacá e fazer com que o amazônico tomasse o tacacá na cuia do chimarrão, que é agente atravessar as duas correntes, por que aí sim, que surgisse o povo. Você já encontra nessas festas, alguns produtos oferecidos que não produtos de origem nordestina, entende. Por exemplo, polenta não é coisa nordestina, foi trazida para cá e você já encontra. Maça do amor é coisa que você vai encontrar lá no sul do país você não tem no nordeste, mas tem aqui. Então, essas coisas todas você tem e você começa a verificar que já é uma miscigenação, entende (ALBUQUERQUE, 2013).

Essa identidade cultural é influenciada pelo processo de globalização na sociedade pós-moderna. Dessa maneira, o elemento folclórico da migração nordestina que é o boi-bumbá, desde o início, assimila outras influências, ou seja, detém elementos multiculturais. Assim, ele não é puro, mas híbrido, produto do multiculturalismo, advindo dessa diáspora.

Portanto, é importante ver essa perspectiva diaspórica da cultura como uma subversão dos modelos culturais tradicionais orientados para a nação. Como outros processos globalizantes, a globalização cultural é desterritorializantes em seus efeitos. Suas compressões espaço-temporais, impulsionadas pelas novas tecnologias, afrouxam os laços entre a cultura e o “lugar”. Disjunturas patentes de tempo e espaço são abruptamente convocadas, sem obliterar seus ritmos e tempos diferenciais. As culturas, é claro, têm seus “locais”. Porém, não é mais fácil dizer de onde elas se originam (HALL, 2003, p. 36).

A diáspora nordestina é influenciada, dessa forma, pela globalização cultural, fragmentando o conceito de espaço, aumentando a dificuldade para que os elementos tradicionais da cultura nordestina, ou seja, do boi-bumbá, permaneçam inalterados. Esse reflexo da globalização cultural tornar-se notório no boi-bumbá, a partir da medida em que a cultura de massa global passa a influenciar a teatralização do folguedo.

Algumas pessoas argumentam que o "hibridismo" e o sincretismo — a fusão entre diferentes tradições culturais — são uma poderosa fonte criativa, produzindo novas formas de cultura, mais apropriadas à modernidade tardia que às velhas e contestadas identidades do passado. Outras, entretanto, argumentam que o hibridismo, com a indeterminação, a "dupla consciência" e o relativismo que implica, também tem seus custos e perigos. (HALL, 2006, p. 24).

A migração nordestina no início do século XX sofre as influências do processo de globalização, da cultura de massa global, duplamente homogeneizadora e diversificadora, representada pela modernidade tardia. Posteriormente, incorporaram-se as tendências da sociedade contemporânea da diversidade cultural, oriundas das diferenças, mesmo no âmbito local.

É a partir desse espaço, que pode também ser identificado como o âmbito do local, que passam a aparecer novas representações, novos sujeitos que mediante diferentes embates, alcançam de falarem por si mesmos. Assim, ao mesmo tempo que sente a força da homogeneização e absorção, sente-se a pluralidade e a diversidade, formas locais de oposição e resistência. (ESCOSTEGUY, 2001, p.

148).

As forças operantes no ambiente cultural local agem em duplo sentido, absorvem e rejeitam os novos modelos culturais. Essa dinâmica transforma as culturas locais, tornando-as multiculturais. O poder transformador dessas mudanças rege o folguedo do boi-bumbá de Porto Velho.

[...] Os híbridos guardam fortes ligações e se identificam com as tradições e com os locais de sua “origem”. Mas não têm nenhuma ilusão em relação a um verdadeiro ‘retorno’ ao passado. Ou nunca retornarão (seja qual for o sentido literal) ou os lugares que retornarem terão se transformado em algo irreconhecível devido aos processos desprovidos de qualquer remorso que caracterizam a transformação moderna. Nesse sentido, não há hipótese de se voltar para ‘casa’ novamente. [...] Estão também obrigados a chegar a um acordo com as novas culturas que vivem, bem como fazer algo novo delas, sem simplesmente deixarem-se assimilar por tais culturas. Não são e nunca serão, em um sentido antigo, *unificados* culturalmente, porque são inevitavelmente os produtos do encadeamento de várias histórias e culturas, pertencendo, ao mesmo tempo, as várias ‘casas’, e assim a nenhuma casa em particular. (HALL, 1993b, p. 361 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 149-150).

O movimento migratório nordestino resgata a cultural do boi-bumbá como referencial do passado, tendo na tradição do folguedo o elemento de representação da sua identidade. Esse passado é um referencial, muitas das vezes, distante e talvez diferente. Mas, a necessidade de manter essa memória viva faz com que se cultive essa manifestação para voltar ao tempo passado. Nesse sentido, agora procuram perpetuar a brincadeira do folguedo mesmo com influências de outras culturas. Portanto, o boi-bumbá rondoniense torna-se um de muitos, bem como muitos em um. A confluência desses elementos torna o boi-bumbá rondoniense produto do passado, resultante da diáspora nordestina, mas, agora, fruto da globalização massiva, ou seja, do hibridismo cultural. Como podemos perceber nas palavras de Silvio Santos (2015):

[...] hoje temos mais de 50 grupos em Porto Velho de danças de toadas, que não tem nada haver com o boi-bumbá, mas só com a música. Toadas de boi que não dançam a

dança que a gente apresenta no Flor do Maracujá. Eles dançam estilo Parintins, e nem é a coreografia do boi de Parintins. É uma coreografia que se cria para aquela música somente, para se apresentar nos festivais, que existem aqui. [...]. E isso tá pegando muito e eu acho até saudável porque eu ligo muito pra tradição, temos que manter a tradição, aquela tradição do Pai Francisco, da Catirina, do Cazumbá, dos doutores, de tudo, mas tem que trazer o moderno para que o público vá assistir. Para servir como atração. Eu vou muito pela filosofia japonesa, eles ligam muito isso, o velho com o novo, a tradição de lá, já com o moderno, e isso é muito saudável.

Ou seja, percebe-se, nessa fala, como o processo de hibridismo cultural, decorrente da heterogeneidade das culturas iniciado com o processo migratório dos atores sociais nordestinos, é marcado, atualmente, pela globalização cultural da sociedade pós-moderna.

Os deslocamentos ou os desvios da globalização mostram-se, afinal, mais variados e mais contraditórios do que sugerem seus protagonistas ou seus oponentes. Entretanto, isto também sugere que, embora alimentada, sob muitos aspectos, pelo Ocidente, a globalização pode acabar sendo parte daquele lento e desigual, mas continuado, descentramento do Ocidente (HALL, 2006, p. 26).

O processo do hibridismo na formação da identidade cultural nordestina em Porto Velho é resultado da junção do passado e do presente em constante mudança. Ele é regido pelas forças transformadoras da diáspora, fazendo com que os sujeitos permaneçam ligados pela memória ao passado, assimilando no presente uma cultura diferente e estabelecendo uma relação de reconstrução do velho no novo, num futuro desconhecido. Essa transformação da identidade é definida por Hall (1990, p. 225 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 151),

[...] é um assunto de ‘chegar a ser’ como também de ‘ser’. Pertence ao futuro tanto quanto ao passado. Não é algo que já existe, transcendendo lugar, tempo, história e cultura. As identidades culturais vêm de algum lugar, têm histórias. Mas, como tudo que é histórico, elas sofrem uma transformação constante. Longe de estarem eternamente fixas num passado essencializado, estão sujeitas ao contínuo ‘jogo’ da história, da cultura e do poder. Longe de estarem fundadas numa mera ‘reprodução’ do passado que está

esperando ser encontrado e que, quando encontrado, assegurará nosso sentido de nós mesmos até a eternidade, as identidades são os nomes que damos às diferentes maneiras como estamos situados pelas narrativas do passado e como nós mesmos nos situamos dentro delas.

Nessa questão, como salienta Miranda (2005), um fator a ser considerado na formação da identidade cultural na sociedade tardia globalizante é que ela rompe com o conceito da tradição imutável, ou seja, tornou-se agora dinâmica. Sendo assim, a identidade cultural nordestina, notabilizada através da tradição do boi-bumbá, continua sendo transformada pelas forças operantes que regem a comunicação massiva. Esse papel das mídias, segundo o relato de Silvio Santos (2015), “[...] é totalmente influente por que eles trazem o moderno pra cá. As nossas televisões transmitem o festival de Parintins, algumas transmitem o festival de Manaus, o boi-bumbá de Manaus.”

A comunicação de massa é fator determinante nas mudanças culturais. Ela tem o poder de influenciar e ser influenciada pelas culturas advindas e transpostas de um lugar para o outro. Essas transformações se estabelecem algumas vezes de forma mais amenas ou com algumas resistências. Mas, o produto final dessas mudanças de culturas é o hibridismo cultural.

Parece ser no âmbito da cultura que a globalização se torna mais aparente e visível porque os meios de comunicação e os sistemas de informação, através da cultura mundial do consumo, fazem circular produtos, imagens e idéias pelo globo todo, alterando de forma notável a experiência cultural de viver sob o capitalismo. A esfera cultural constitui-se, então, num terreno complexo onde essa cultura global que transita desenfreadamente, desconsiderando fronteiras geográficas, permeia as culturas locais. Decorrente dessa conjuntura, emergem novas configurações que sintetizam ambos os pólos – global e local. Simultaneamente, a esfera cultural apresenta-se como um espaço contraditório onde forças opostas atuam: homogeneização e surgimento de formas locais híbridas, neocolonização e resistência (ESCOSTEGUY, 2001, p. 190).

Em tempos de globalização, outro tema em questão é o descentramento cultural pelas mediações abordado por Jesús Martín-Barbero. Nessa perspectiva, os meios de comunicação de massa, a televisão e a cidade são

fatores determinantes na formação da identidade latino-americana, conseqüentemente a brasileira e, especificamente, a cultura porto-velhense.

Outro ponto marcante na formação da nossa identidade latino-americana é a mestiçagem, influenciada por várias culturas que sofrem fragmentações e incorporações, principalmente, em razão da globalização da sociedade pós-moderna. Essa mestiçagem influencia, sobremaneira, nossa cultura, ou seja, o folclore. Isso se reflete, especificamente, no auto folclórico do boi-bumbá, fruto dessa mestiçagem cultural massiva.

A mestiçagem, que não é somente fenômeno racial do qual viemos, mas trama contemporânea de modernidade e descontinuidades culturais, de formações sociais e estruturas de sentimento, de memórias e imaginários que remexem o indígena com o rural, o rural com o urbano, o folclore com o popular e o popular com o massivo (MARTÍN-BARBERO, 1987a, p. 10 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 155).

Partindo dessa premissa da mistura de fenômenos que formam a identidade cultural latino-americana, principalmente, na sociedade pós-moderna, as identidades culturais estabelecem uma relação entre os opostos, um influenciando o outro. Os elementos que compõem essas relações são caracterizados pela dinâmica que se estabelecem entre si.

O folguedo do boi-bumbá sofre diretamente as influências da cultura massiva da sociedade pós-moderna. Há uma diversidade de elementos atuando de maneira simultânea, tanto interna quanto externa, em que é construída e reconstruída essa tradição. As transformações decorrentes dessa evolução estão na narrativa de Fernando (2015),

Por uma necessidade, mas não acabando com as tripas, elas podem vir mais coloridas. Elas vêm mais coloridas em virtude da evolução. A comunidade pede também. Se hoje vem um boi mais bonito, mais luxuoso, com as mesmas características, com os mesmos personagens, e se consagra campeão, com certeza ou outros dizem vou ter que acompanhar se não vai ficar para trás, eu vou ter que competir. É uma necessidade de não ter mais aquelas tralhas, aquelas três peninhas. Hoje é o colorido, hoje podemos ver exemplos como a questão do carnaval do Rio de Janeiro. Se você pegar a 30, 40 anos atrás, era uma coisinha. Hoje evoluiu. É a necessidade, mas não matando, acabando com a

figura do bicho-folharal, ele tem que ter mais folhas, deve estar mais colorido, mais bonito, mas não tem que tirar ele dali. Esse é o nosso pensamento e a nossa vontade de permanecer.

Depreende-se dessa fala que a comunicação de massa é, atualmente, um dos elementos constitutivo da cultura local do boi-bumbá. Assim, na sociedade massiva contemporânea, muda-se o comportamento entre os elementos, por exemplo, da relação que se dá entre a cultura popular e os meios de comunicação. “A noção de popular é revista, passando a estabelecer-se uma relação dinâmica entre o popular e o massivo” (ESCOSTEGUY, 2001, p. 156). Portanto, diante da dinâmica cultural moderna, percebe-se que esse processo faz, hoje, visivelmente parte das comemorações do folguedo do boi-bumbá. Os elementos massivos, ou seja, carnavalescos e coreográficos, são parte integrante das alegorias e apresentações durante os festivais.

Aqui na nossa região, houve uma caracterização a partir de quando Parintins ganhou um âmbito nacional, a partir de então. Eu conheci o boi-bumbá de Parintins no tempo do bicho do boi, que os bois, quando se encontravam pelo menos saía gente ferida. Ele conseguiu fazer um festival que era realizado numa quadra de esportes chamada Urumuzal e que depois, lógico, o governo do estado do Amazonas investiu alto por que trouxe o benefício do turismo, mas hoje já não há preservação da origem nordestina. Há preservação da história. O nosso boi-bumbá, hoje, está muito mais para uma escola de samba do que realmente o boi-bumbá tradicional e é um teatro se você assistir uma apresentação de um boi, você vai ver que é um teatro. Se você for a Parintins então você tem uma ópera na sua frente. Você a vê se transformando e você não sabe como eles conseguem fazer aquilo, mas que há uma história preservada há, como a alimentação que eles trouxeram para cá. Cuscuz, Charque, essas coisas que nós temos aqui também[...] (ALBUQUERQUE, 2013).

Diante do relato, há uma preservação da história, é evidente, mas não necessariamente a preservação da identidade cultural nordestina, por exemplo. O Festival do Boi de Parintins, em que o narrador diz ter presenciado pessoalmente uma ópera no seu sentido mais clássico, conseqüentemente, influenciou o auto folclórico rondoniense que se tornou um teatro a céu aberto. Assim, houve uma nova roupagem do boi-bumbá pela incorporação de elementos coreográficos. Portelli (1997) aborda essa experiência pessoal do

narrador como se as imagens do passado tivessem sido capturadas e transportadas para o presente.

Nesse sentido, a comunicação de massa atua como agente de desintegração dessa identidade cultural tradicional. Atualmente, ela produz uma ruptura na essência da cultura de origem, perdeu o caráter de unidade cultural única.

[...] os meios de comunicação agem como o dispositivo mais poderoso na dissolução de um horizonte cultural comum no âmbito da nação. Encarnam, assim, uma posição mediadora na construção de outras identidades: das cidades, das regiões, do espaço local, etc. (ESCOSTEGUY, 2001, p. 157).

Os meios de comunicação massiva com a TV, o rádio, as redes comunicação (Internet, redes sociais) assumem um papel transformador das identidades culturais, são agentes que produzem mudanças nas relações do local, regional e nacional. Nessa acepção, Garcia Canclini (2003, p. 196-197) afirma: “A redistribuição dos bens simbólicos tradicionais pelos canais eletrônicos de comunicação gera interações mais fluídas entre o culto e o popular, o tradicional e o moderno.”

De qualquer maneira, deve-se apontar também a dinâmica estabelecida pelos meios de comunicação massiva que atua como um fator de multiplicidade, ou seja, possibilita uma maior visibilidade da tradição da comemoração do boi-bumbá, rompendo às barreiras, diminuindo as lacunas entre a cultura elitizada e a popular. Em Porto Velho, o processo massivo resulta na divulgação do folguedo para milhares de pessoas, pois, de acordo com Severino (2015), “O nosso folclore, no ano de 2011, 2012, foi televisionado para o Brasil todo, e eu recebi e-mail da Itália e Alemanha, que tinham brasileiros por lá, que moraram em Rondônia, e viram a Rádio Farol dançando, então isso é muito importante.”

Um fator determinante para a preservação da identidade cultural está nas práticas populares na vida cotidiana, pois elas agem como agentes de resistência e de adaptação aos meios de comunicação massiva da sociedade pós-moderna (ESCOSTEGUY, 2001). Portanto, a tradição da comemoração do

boi-bumbá, também, pode operar como uma prática na salvaguarda dessa identidade cultural, ou seja, atua como mecanismo de amoldamento da comunicação de massa.

Quando se trabalha com massa, por exemplo, fazer as fantasias, fazer os ensaios das alas, fazer o projeto, tem que ter a musicalidade, o artesão para fazer todo aquele cenário, o estilista que desenha todas as roupas, é um projeto muito caro. Mas isso é cultura nossa. Nós temos que fazer isso. Assim é fundamental esse envolvimento da mídia, que tem que fazer esse trabalho, para que possamos crescer cada vez mais (SEVERINO, 2015).

Esses processos de dinâmica entre a comunicação massiva, a identidade cultural coletiva e a desfragmentação do espaço e tempo na argumentação de Martín-Barbero são representados em três fatores atuantes de formas concomitantes em que interagem, comunicam, aglutinam, transformam e separam. Num primeiro, momento a articulação das fronteiras simbólicas para o fortalecimento das identidades coletivas; num segundo, momento, o poder da comunicação de massa como um processo de hibridismo, aglutina e da mesma forma divide as estruturas sociais; e, por fim, a desterritorização das culturas (ESCOSTEGUY, 2001).

Transpondo esses três fatores para o folguedo do boi-bumbá, em Porto Velho, primeiramente, se verifica a criação da construção simbólica com o ritual da comemoração do folguedo. Com a migração nordestina, procurou-se a construção de uma identidade social coletiva do grupo que havia se estabelecido na nova fronteira. O simbolismo da brincadeira do folguedo do boi-bumbá é o elemento de representação metafórico dos valores culturais de origem. Dessa forma, a continuidade, ou seja, a perpetuação, dessa origem cultural se estabeleceu com o ritual, a repetição continuada do folguedo até os dias atuais. Esse símbolo cultural do boi-bumbá é relatado por Fernando (2015):

Existe todo um ritual muito bonito. Aqui em Porto Velho se mantém uma tradição até maior, com todos os quesitos. Aqui são vários personagens que aqui se mantém. É o padre, é o doutor, o pajé, as rainhas do folclore. É diferente do duelo, pois aqui mantém todos os quesitos que são julgados. Eu costumo dizer que o boi de Porto Velho é diferente daqueles

que estão fugindo um pouco da tradição e se tornaram uma coisa muito grande. Por isso que não tem competição aqui, do tipo duelo. São bois que participam dentro de suas classificações, mas são de igual pra igual. É diferenciado do de Parintins e de outros lugares. Eles mantêm mais de, parece que, 16 personagens. Muitos desses bois lá foram tirados em virtude de achar que não tem mais necessidade de ter.

Depois com a comunicação massiva, há uma absorção de elementos coreografados e carnavalescos. Com o decorrer do tempo houve absorções culturais advindas com influências dos festivais de Parintins e dos eventos culturais carnavalescos do Sudeste, assimilados pela comunicação massiva do século XX e XXI. Conforme o depoimento de Silvio Santos (2015),

[...] tem um festival de grupos de dança, que é um negócio fabuloso, muito bonito, que falta ser explorado pelas nossas autoridades turísticas daqui, pois são mais de 50 grupos disputando com coreografias diferentes dentro dos ritmos das toada de boi-bumbá, mas influenciada pela toada do boi de Parintins. Só que a dança que apresentamos aqui são coreografadas para aquele momento por coreógrafos daqueles grupos. Cada grupo tem o seu. Não é Parintins, apenas a música é estilo Parintins. Mas a dança, os passes da dança e as coreografias são criações nossas, do nosso povo aqui, mas essa influência vem de lá. Isso está chegando aos grupos de boi. Hoje se um grupo de boi quiser ter dançarinos, brincante na área de danças das tribos que a gente chama você vai buscar nesses grupos que já vem com esse pensamento, e se a gente não quiser colocar coreógrafo para fazer do estilo deles, fica difícil conseguir brincantes pro boi, e são contratados. Hoje tem uma influência muito grande desse estilo profissional já que eles estão implantando dentro da brincadeira de boi, da dança de toada.

Por último, com a desterritorialização da cultura do boi-bumbá, agora não pertence somente a um lugar, mas a vários rompendo com as barreiras do espaço-tempo. Essa desfragmentação do espaço e tempo é fruto da comunicação de massa, produto das transmissões por meio dos canais televisivos, internet e outras mídias eletrônicas. Um exemplo dessas novas mídias, no boi-bumbá porto-velhense, deu-se 1993, quando na 12^o Mostra de bois-bumbás e quadrilhas, quando se produziu o primeiro documentário do evento. Esse fato é registrado depois que “O cineasta Berto Bertagna, diretor e

produtor de Porto das esperanças (vídeo lançado em 1991) vai perpetuar as imagens do arraial, realizando o documentário que leva o nome do evento” (FLOR DO MARACUJÁ EM VÍDEO, JORNAL ALTO MADEIRA, CADERNO DE DOMINGO, POUCAS E BOAS, PORTO VELHO, 27-28 DE JUNHO DE 1993, p. 3.). Outro momento de divulgação é confirmado na fala de Fernando (2015),

Já teve uma transmissão ao vivo, por dois anos consecutivos, que levou até para países estrangeiros. [...] Essa é ainda uma meta da federação, fazer um espetáculo e mostrar esse espetáculo lá fora. Mas é preciso parcerias.

Diante disso, a comunicação de massa rompe com as barreiras do espaço e tempo, as limitações do espaço local, regional e nacional são mais demarcações geográficas do que espaciais, haja vista que todos podem interagir simultaneamente.

Articuladas essas três aproximações, um novo *sensorium* emerge. Este não é mais caracterizado pela “dispersão” e pela “imagem múltipla” que representava a experiência moderna, mas pela “fragmentação” e pelo “fluxo”. Estes últimos dois – fragmentação e fluxo – são os novos dispositivos que conectam a estrutura comunicativa da televisão com os ordenamentos das cidades (ESCOSTEGUY, 2001, p. 168).

O imperativo da sociedade pós-moderna, a comunicação massiva, traduz-se nesses dois elementos acima descritos pela autora que sintetiza a argumentação de Martín-Barbero, fragmentação e o fluxo.

Essa dinâmica da comunicação massiva transforma a cultura do boi-bumbá, tanto pela rapidez das mudanças que antes levaram décadas para evoluírem quanto pela força que esses elementos incorporam num determinado símbolo tradicional como o boi-bumbá de Porto Velho. Esse movimento de transformação do folguedo local altera as estruturas sociais tradicionais. Aqueles amos dos bois que antes se restringiam as apresentações na comunidade do bairro, agora também se adaptaram as novas dinâmicas de que as apresentações demandam, ou seja, nos “currais” para um público massivo.

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência cotidiana (GIDDENS, 1990, p. 21 apud HALL, 2006,).

Essa instantaneidade do tempo é uma marca da pós-modernidade: a simultaneidade dos acontecimentos, regidos pelo fluxo e pela fragmentação da comunicação massiva, é elemento indissociável da sociedade pós-moderna, ou seja, é o que se denomina de hibridismo cultural. Esse é o entendimento de Herlinghaus (1997, p. 47 apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 175), ao relatar que “[...] a concepção de hibridismo cultural de García Canclini é pós-moderna “na medida em que relativiza aquelas metas que impediram de pensar o descontínuo e o multitemporal.”

A visão de García Canclini dessa concepção pós-moderna antevia a dinâmica temporal do fluxo e da fragmentação da sociedade massiva, derivando no multiculturalismo que é o hibridismo cultural. Esse movimento da cultura de massa evidencia-se nas apresentações do boi-bumbá, a incorporação de personagens que representam esses elementos massivos é comum, hoje, na dramatização do folguedo. Os elementos como o avião e tantas outras tecnologias encontram-se presentes, levando a imaginar qual será a próxima invenção. O Presidente do grupo Folclórico Diamante Negro, Aluizio Guedes, retrata as mudanças na tradição do boi-bumbá em Porto Velho.

Boi-bumbá não é mais um auto popular. Não tem mais enredo próprio e nem personagens definidos. O boi deixou de ser figura principal da brincadeira. Pode vir voando, de cegonha, de helicóptero ou sair de dentro de um objeto qualquer, menos do interior do mato, lembrando o selvagem “marruá”, inspirador do auto (ZEKATRACA, DIÁRIO DA

AMAZÔNIA, “FOLCLORE, RAÍZES DO BOI-BUMBÁ PERDIDAS”, PORTO VELHO, 14 DE JULHO DE 1996).

Dessa forma, a dramatização do boi-bumbá adapta as transformações da sociedade pós-moderna, tornando-se não somente uma dramatização, mas busca ser um espetáculo de dimensão global.

Atualmente, os elementos constitutivos da tradição da comemoração do boi-bumbá são reconstruídos, reinventam novas formas do passado, preservando a raiz desse símbolo que representa os baluartes da comunidade. Essas práticas simbólicas, com suas características sincréticas, afirmam Ferreira e Silva:

[...] parecem acompanhar o próprio ciclo do bumba-meu-boi, que morre a cada ano para ressurgir novamente com outra roupagem, assimilando os recursos da modernidade, sem perder os vínculos com o seu enredo tradicional (FERREIRA; SILVA, 2008, p. 11 apud FORNALETTO, 2010, p. 110).

Hoje, os signos do boi-bumbá que figuram são os ditados pelo consumo massivo da contemporaneidade. A comunicação massiva rege a nova ordem da formação, construção, reconstrução das identidades culturais, ou seja, da identidade cultural nordestina em Porto Velho, por conseguinte, os elementos alusivos culturais, anteriormente fixados como referenciais, não possuem as mesmas influências que no passado.

Os referentes de identidade se formam agora, mais do que nas artes, na literatura e no folclore – que durante séculos produziram os signos de distinção das nações -, em relação com os repertórios textuais e iconográficos gerados pelos meios eletrônicos textuais de comunicação e com a globalização da vida urbana. (GARCÍA CANCLINI, 1995b, p. 124 apud ESCOSTEGUY, 2001, p. 179)

De tal modo, na sociedade pós-moderna, os signos do boi-bumbá que representam a identidade cultural da comunidade são (re)construídos pela interatividade das mídias, e pelas relações sociais globais que rompem as

barreiras do tempo e espaço, onde o local é global, vice-versa. As influências ditadas pelas mídias são fluxos de mão dupla, transmitem e absorvem as tendências da contemporaneidade. Essa globalização cultural é retratada por Hall (2003, p. 31-32),

Através da transculturação “grupos subordinados ou marginais selecionam e inventam a partir dos materiais a eles transmitidos pela cultura metropolitana dominante”. É um processo da “zona de contato”, um termo que invoca “a co-presença espacial e temporal dos sujeitos anteriormente isolados por disjunções geográficas e históricas (...) cujas trajetórias agora se cruzam”.

Em consequência a construção dessa identidade cultural nordestina torna-se frágil em razão da fragmentação espaço-temporal. Essa transformação da identidade cultural na concepção de García Canclini (1995b apud, ESCOSTEGUY, 2001, p. 179), “é entendida enquanto uma narrativa que se constrói; um relato reconstruído incessantemente e não uma essência dada por uma vez e em forma definitiva.”

A dinâmica torna-se um fator determinante nas relações da construção dessa identidade cultural. Os atores sociais nordestinos nesse processo estão em constantes conflitos, devido a esse cruzamento das variáveis do tradicional com o moderno, culto e popular e, por fim, do homogêneo e heterogêneo. Essa tendência encontra-se presente no auto folclórico de Porto Velho segundo a narração de Silvio Santos (2015),

Briguei no bom sentido para que seja implantado no nosso regulamento e continuo sendo voto vencido, que a gente faça estilo Manaus. Como é que Manaus faz? Eles têm um item de julgamento, dentro da apresentação de boi-bumbá, o item que fala "o alto do boi", que apresenta ali a tradição do boi. O amo, a sinhazinha, a morte do boi, os mascarados, dentro da apresentação do boi, do geral tem um item que diz "o alto do boi", no qual eles dão uma faixa de 15 minutos para se fazer tudo como era o boi antigo, para não morrer essa tradição, para a juventude ver como era que se fazia o boi. E tá contando ponto. Eu venho lutando para se implantar isso no nosso regulamento. Por que daí, depois que os bois de Manaus apresentam o "alto", eles partem pra Parintins direto, sem dúvidas.

A tensão das variáveis que atuam na reconstrução da identidade cultural nordestina é apaziguada pelas negociações entre os atores sociais. A negociação na sociedade pós-moderna tornou-se uma ferramenta de controle das ações dos atores sociais.

A negociação é um componente-chave no funcionamento das instituições e dos campos socioculturais. A negociação, hoje, é uma modalidade de existência, “está instalada na subjetividade coletiva, na cultura cotidiana e política mais inconsciente”. Seu caráter híbrido, que na América Latina vem da história de mestiçagens e sincretismos, acentua-se nas sociedades contemporâneas pelas complexas interações entre o tradicional e o moderno, o popular e o culto, o subalterno e hegemônico (GARCÍA CANCLINI 1995b, p. 238 *apud* ESCOSTEGUY, 2001, p. 180).

O processo da diáspora nordestina na sociedade pós-moderna é sujeita a essa instantaneidade da comunicação massiva representada pelo hibridismo cultural. Essa formação da identidade cultural torna-se mutável devido às variáveis advindas do rompimento espaço-temporal com a globalização. Nessa relação instável, há um agente negociador para estabilizar o funcionamento do processo da formação da identidade cultural.

O sincretismo que emerge a partir da diáspora, como uma força normatizadora dos confrontos entre colonizadores e colonizados, modelando as próprias relações dos negros escravizados com as elites coloniais, ressurgiu aqui como estimulador de um movimento dinâmico, de transgressão e irreverência, possibilitando novas alternativas de relacionamento com a vida cotidiana, onde os atores protagonizam tanto a conformidade, como o rompimento com os esquemas aprisionadores, construindo novas relações com a religiosidade, com o lazer, com o trabalho e até mesmo com a dialética de vida e morte. Resulta, portanto, em novos elementos interpretativos, que dão conta da análise de um cenário social altamente pluralizado, de reconstrução das tradições, de redefinições de identidades, de ressignificações. (FERREIRA; SILVA, 2008, p. 110 *apud* FORNALETTO, 2010, p 110).

A formação da identidade cultural na pós-modernidade é dinâmica e se encontra em constante transformação, pois as relações estabelecidas nesse processo são caracterizadas pelo hibridismo cultural. Nesse sentido, o auto folclórico do boi-bumbá em Porto Velho, em razão da sua capacidade de renovar e assimilar novos elementos, acompanhando as mudanças da sociedade pós-moderna, aliada com a tradição, faz dela um elemento híbrido da cultura massiva.

Se, por um lado, a existência do auto do boi é um indicativo da unidade nacional, por outro, através das particularidades regionais, explicita a sua diversidade e vitalidade a renovar-se em decorrência das transformações sociais e tecnológicas através da criação de situações que permitam a introdução de engenheiro, aviador e representantes de outras profissões modernas além de tipos humanos urbanos ou colhidos em contos, lendas e mitos, animais e seres fantásticos presentes no imaginário popular correntes em cada área de sua incidência (PIMENTEL, 2004, p. 70 apud FORNALETTO, 2010, p. 112).

Essa diversidade de elementos encontra-se presente no auto folclórico do boi-bumbá de Porto Velho. Agora, o personagem principal, o boi, disputa espaço com outras figuras, carros alegóricos, efeitos pirotécnicos, luzes. Além disso, as mudanças decorrentes da própria evolução da sociedade local. Isso é resultante da comunicação massiva em que os movimentos culturais tornam-se instantâneos, emergidos pelas tecnologias de comunicação e informação, que diminuem as barreiras espaço-temporais.

Portanto, a identidade cultural nordestina em Porto Velho é produto do hibridismo cultural da sociedade pós-moderna, pois sofre uma variedade de implicações de natureza diversas, sociais, políticas, econômicas e culturais, de diferentes sociedades e lugares. Nesse sentido, fica claro nos depoimentos recolhidos que essas transformações são produtos das apropriações culturais. Pois, antes do nordestino havia o índio, logo o nordestino começou a impor a sua cultura. Essa transformação cultural tem um fator determinante, principalmente, a partir da década de 60, com a abertura da BR 029, criando um via de ligação com o Centro-Sul do país. A partir desse momento, ocorre toda uma mudança de hábitos daqueles que chegavam e, conseqüentemente,

dos que aqui se encontravam, gerando uma mudança cultural.

Eu não diria uma cultura própria rondoniense, mas de qualquer forma, você agrega a ela [...]. [...] Por que você chega hoje em Vilhena, por exemplo, está a 700 km daqui dessa região, você chega hoje, você já encontra algumas coisas daqui, poucas, mas já está começando a chegar daqui pra lá, como vem forte de lá pra cá. Essa junção vai acabar fazendo uma única linha [...]. [...] Quer dizer, você não tem efetivamente uma raiz, aí você tem aquelas famílias que vão se agrupando, foram ficando, estão criando raízes e que essa mistura que vai fazer com que nós tenhamos um povo que possa dizer que são rondonienses, mas eu acredito que só daqui a duas gerações, por enquanto não (ALBUQUERQUE, 2013).

Portanto, o narrador relata essas mudanças e transformações advindas do hibridismo cultural na formação da identidade cultural daqueles migrantes nordestinos que se estabeleceram em Porto Velho-RO, buscando resgatar a memória das suas identidades culturais por meio da manifestação folclórica do boi-bumbá. Os atores sociais, migrantes nordestinos, agora, são compelidos a assimilar os novos elementos, adaptar e modelar as suas próprias culturas, especificamente o boi-bumbá, ou seja, transformando, modificando e reconstruindo em um processo de mudança constante.

Essas modificações contínuas acompanham o processo de evolução social, assimilando os valores que daí decorre; neste acompanhamento se encontra o enriquecimento e a própria permanência do folguedo. É evidente que o boi-bumbá, por se constituir num fato social, não escaparia de tais mudanças, uma vez que elas atingem a sociedade em suas diversas manifestações. (NASCIMENTO, 1993, p. 13)

Nesse sentido, a identidade cultural nordestina em Porto Velho, mais do que constituir um símbolo da tradição da comemoração do boi-bumbá, fixado num tempo e espaço, agora atua como elemento da formação de uma identidade cultural própria porto-velhense num futuro em constante transformação.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

A cultura é um elemento representativo da identidade, seja de uma nação, sociedade, comunidade ou população. A sua dimensão, na atualidade, engloba múltiplas facetas, tornando-a complexa. Nesse sentido, a cultura não é algo estática, mas dinâmica, com variáveis operando em duplo ou mais sentidos. As materializações da cultura são manifestações que simbolizam em grande parte, o sentido de pertencimento íntimo frente a um passado. A constituição simbólica desse passado permite que as significações implícitas e explícitas de um grupo sejam consolidadas e, portanto, transmitidas às gerações futuras.

O simbolismo pode representar a cultura erudita e a cultura popular. No passado, essas culturas eram distintas, com concepções específicas. Hoje, evidencia-se que as suas relações se cruzam, interpõem-se, influenciam-se mutuamente, dificultando essa separação. Assim, como dito anteriormente, a cultura tornou-se multifacetada, complexa, até mesmo contraditória.

Devido a essa dinâmica da cultura, o estudo em questão abordou a concepção da cultura popular, do folclore, como uma representação simbólica popular, mas que posteriormente estabelece relações de apropriação e interpenetração com a cultura elitizada, demonstrando essa inter-relação.

A cultura popular folclórica aqui estudada, o boi-bumbá, com o tempo, criou raízes, solidificando sua prática entre os sujeitos do grupo, de forma coletiva, produzindo uma tradição. Portanto, essa tradição folclórica é o mecanismo de continuidade desse passado histórico. Essas práticas representativas da memória coletiva são responsáveis por gerar a identidade cultural desses sujeitos. A sua importância encontra-se na reprodução desses conhecimentos e valores passados, a serem transmitidos e reconhecidos no presente e no futuro.

Procuramos demonstrar como o estudo da identidade cultural pode ser o caminho para compreender as relações sociais de um grupo entre si e com os demais, no caso, dos migrantes nordestinos na sociedade rondoniense. Eles vieram para Amazônia para fugir da seca que assolava a sua região de origem na esperança de um futuro mais promissor, primeiramente, na extração do

látex no I Ciclo da Borracha e, depois, na construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

Esses migrantes, ao se estabelecerem em Porto Velho, iniciaram um processo de reconstrução de sua identidade cultural nesse novo ambiente, pois tiveram que adaptar seus hábitos, costumes e modos de vida a essa nova realidade. Percebeu-se que os migrantes nordestinos, diante do contato com outras culturas e com um meio socioambiental diverso, precisaram buscar entre si características que os unissem, não obstante as diferenças que os separavam. Nesse processo, os migrantes nordestinos encontraram ou mesmo forjaram “características” comuns a partir das quais puderam se representar como grupo social, para além das suas diferenças objetivas e subjetivas como indivíduos. Portanto, estruturaram-se em grupos e, através dos movimentos culturais, organizaram suas ações em razão dos objetivos do grupo social em que estavam inseridos. Para compreender essa situação, foi essencial a concepção de Thompson dos valores culturais como construtores de uma classe social, mesmo que, no caso dos migrantes nordestinos, eles não correspondam necessariamente ao conceito de classe marxista. O que implicou que o trabalho simbólico de construção representativa do grupo foi mais intenso e importante, tendo em vista as diferenças materiais e estruturais que tendiam a separar os indivíduos, conforme eles se diferenciavam socialmente.

Sendo assim, a cultura tornou-se ferramenta essencial de equilíbrio entre as demandas do grupo social e do litígio com os dominantes, no contexto industrial do início do século XX, em Porto Velho. Através dessas mobilizações, este grupo social se fortaleceu, buscando construir uma identidade cultural própria, a qual se procurou reforçar e ritualizar, mesmo após o término do ciclo econômico inicial. Uma das maneiras encontradas para construir/resgatar essa identidade cultural foi a tradição da comemoração do folguedo do boi-bumbá. Comemoração de origem europeia, africana e indígena, com elementos culturais do branco, negro e índio, ou seja, uma comemoração caracterizada pela mestiçagem e com fortes elementos que compunham o universo socioeconômico de um Nordeste colonial, mas com flexibilidade suficiente para ser inseridos em outros ambientes.

Em Rondônia, essa manifestação folclórica inicia-se na década de 20 do século XX, fazendo parte das comemorações juninas e sendo introduzida pelos migrantes nordestinos, especificamente, maranhenses. Sendo assim, o boi-bumbá tornou-se um elemento representativo da cultura desses migrantes em Porto Velho, que resgatam a tradição do folgado como forma de criar um elo com o passado.

Na disseminação da cultura nordestina, em Porto Velho, o boi-bumbá passou por vários estágios para se consolidar como um símbolo desse grupo. Nessa evolução do boi-bumbá nas décadas de 20-50, as primeiras manifestações se realizavam nas ruas da cidade, conforme a tradição. O boi surgia realmente do mato, representando o autêntico “marruá”. Havia também apresentações nas praças. A comunidade se envolvia, os comerciantes, os padrinhos dos bois apoiavam financeiramente. O ritual do batismo com a presença com o casal de padrinhos, pessoas influentes da sociedade, era comum. As apresentações nos bairros eram nos currais, hoje, ocupam as “arenas”. Nessa época, surgiram novos grupos, criaram-se comemorações de bois-bumbás mirins, fazendo com que houvesse mais representatividade da sociedade rondoniense como um todo.

E mesmo quando essa tradição passou pelo controle da ordem pública, durante o regime militar, proibindo as apresentações nas ruas, o boi-bumbá sobreviveu de forma latente.

A partir do final da década de 70 e começo da década de 80, a mobilização de grupos civis e do poder público local fez ressurgir o folgado. Agora o ritual passou a ser realizado em “arenas”, com as apresentações tendo regulamento, constituindo-se em “verdadeiros espetáculos” midiáticos. De fato, os migrantes e seus descendentes criaram associações como mecanismo de auto-organização para lutar pelos valores culturais da tradição do folgado. Outro ponto essencial deu-se com o Estado desempenhando seu papel de fomentador dessa tradição, com a organização das Mostras Culturais e, posteriormente, com o “Arraial Flor do Maracujá”. Portanto, a partir da criação do “Arraial Flor do Maracujá”, o auto folclórico passou a ter maior visibilidade entre a população, possibilitando a sua reativação. Desse crescimento, originaram-se outros eventos importantes como o Flor do Cacto e Arrastão de São João, valorizando e ampliando a difusão do folclore do boi-bumbá.

Mas aqui surgiu uma questão? Estaríamos falando do mesmo auto folclórico? Do mesmo boi-bumbá que chegou à Rondônia no início do século XX? Concluiu-se que, em parte sim e em parte não.

Verificou-se que o boi-bumbá de Porto Velho ainda atualiza os personagens e tipos sociais característicos da tradição nordestina que os migrantes trouxeram para Rondônia. Nesse sentido, identifica-se que o boi-bumbá porto-velhense mantém, ao menos, parte das raízes dos percussores dessa tradição, pois a essência da dança dramática permanece. Essa prática representativa mantém viva o simbolismo dessa manifestação folclórica.

Entretanto, com o passar dos anos, o bailado incorporou elementos da própria cultura local, com personagens típicos da fauna e flora amazônica. O boi-bumbá, também, recebeu influências diretas do boi-bumbá de Parintins, bem como utiliza alegorias carnavalescas para a reprodução de espetáculos para o público de massa. Sendo assim, houve apropriações culturais, transformando o auto folclórico em uma verdadeira festa amazônica.

A incorporação de novos personagens, instrumentos, indumentárias, além das mudanças e transformações no ritmo e na toada, são conscientemente percebidas e mesmo incentivada pelos organizadores e a pela Federação que promove o folguedo atualmente. Portanto, as divergências existentes das transformações que o boi-bumbá sofreu ao longo do tempo são nítidas. Em alguns depoimentos, conseguimos perceber críticas até, afirmando que a incorporação de novos elementos desconstrói o cerne da tradição. Por outro lado, os que admitem essas mudanças acreditam que elas são necessárias para manter viva a memória do passado. Em suma, como afirma Miranda (2005) são um traço comum às tradições do passado as resistências, por parte de um grupo social, à incorporação das transformações e inovações nessas tradições, considerando-se as mesmas como algo imutável. Todavia, se ficarmos presos a esse dualismo de opiniões, não será possível vislumbrar a importância e o papel sociocultural do boi-bumbá atualmente em Porto Velho.

Observou-se que essas transformações são decorrentes da própria evolução da sociedade moderna. O boi-bumbá porto-velhense é resultado do hibridismo cultural, em que o local, o regional, o nacional e - por que não dizer - o internacional estão interagindo dinamicamente. As influências mútuas são vias de mão dupla, recebem e transmitem valores, produto da comunicação

massiva da sociedade global. Essa evolução é nítida na transformação/adaptação do folguedo, passando de uma série documental para um evento televisionado, abrangendo milhares de pessoas. Assim, o fenômeno da comunicação massiva faz se presente nas transformações e inovações do boi-bumbá, construindo e reconstruindo esse símbolo cultural, de duas formas distintas: de um lado, fornecendo-lhes elementos novos – como a estética carnavalesca; de outro lado, recebendo do folguedo os seus próprios elementos, que são incorporados e difundidos nacional e internacionalmente, aumentando não apenas o público alvo, mas permitindo-lhe outras condições de sobrevivência.

Pondera-se que a pesquisa não abordou todas as nuances que o tema abrange, havendo outras variáveis a ser explorado dentro dessa linha, como o próprio “Arraial flor do Maracujá”, com inúmeras vertentes da cultura nordestina. Outra manifestação a ser pesquisada como influência direta desse movimento migratório é o “Duelo da Fronteira”, em Guajará-Mirim, ponto final da construção da Estrada de Ferro Madeira-Mamoré.

Em suma, o auto folclórico ainda pode ser considerado parte representante de uma tradição nordestina, mas tais elementos estão cada vez mais diluídos na manifestação folclórica, devido a essas transformações. A dinâmica de assimilação pela sociedade local dos elementos originais com os novos é que permitirá o reconhecimento ou não do folguedo como uma identidade cultural nordestina, no futuro, pois esta parece estar cada vez mais implícita do que explícita na comemoração folclórica porto-velhense.

De qualquer maneira, a pesquisa contribuiu para evidenciar as relações que o movimento migratório nordestino tem, ainda hoje, em Porto Velho, na composição de uma identidade cultural local, porto-velhense, marcada pelo hibridismo, dinamismo e apropriações.

REFERÊNCIAS

ALBUQUERQUE, José Lúcio de. **Migração nordestina no século XX e o processo do boi-bumbá em Porto Velho e da quadrilha até o estabelecimento do Arraial Flor do Maracujá no início da década de 80 [depoimento]**. Porto Velho, 2013.

ANDRADE, Mário de. **Danças dramáticas do Brasil**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora Itatiaia; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1982.

AZEVEDO NETO, Américo. **Bumba-meu-boi no Maranhão**. São Luís: Alcântara, 1997.

BONITO, Marco Antônio; CORNIANI, FlávioRodrigues; BONITO; Cristina leite Fernandes. A folkcomunicação amazônica no Arraial “Flor do Maracujá” de Porto Velho: em busca de uma identidade cultural através da identidade cultural. In: CONGRESSO BRASILEIRO DE CIÊNCIAS DA COMUNICAÇÃO, 31., 2008, Natal. **Anais....** Natal, 2008, p. 1-15.

BORZACOV, Yêdda Maria Pinheiro. O folclore de Rondônia.. Fundação Cultural de Porto Velho. **Compêndio de história e cultura de Porto Velho**. Porto Velho: [s.n.], 1993.

BORZACOV, Yêdda Pinheiro. **Imagens de Rondônia: a fotografia documenta a história**. Porto Velho: [s.n.], 2011.

BRASÍLIA vai conhecer Boi bumbá, a mais antiga festa de Rondônia. **O Estadão**, Geral, Porto Velho, quarta-feira, 06 de maio de 19--. p. 6.

CARDOSO, Ciro Flamarion; VAINFAS, Ronaldo. **Domínios da história: ensaios de teoria e metodologia**. 5 ed. Rio de Janeiro: Campos,1997.

CARTOGA, Fernando. **Memória, história e historiografia**. Coimbra: Quarteto, 2001.

CASCUDO, Luís Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. Volume 1. 6. ed. São Paulo: Global, 2003.

CASCUDO, Luís Câmara. **Antologia do folclore brasileiro**. Volume 2. 6 ed. São Paulo: Global, 2003.

CASCUDO, Luís da Câmara Cascudo. **Dicionário do folclore brasileiro**. 5. ed., revista e aumentada, São Paulo: Tecnoprint, 1972.

CASCUDO, Luís Câmara. **Geografia dos mitos brasileiros**. São Paulo: Global, 2002.

CATENACCI, Vivian. Cultura popular: entre a tradição e a transformação. **São Paulo em perspectiva**, v. 15, n. 2, p. 2001.

CEF divulga Arraial Flor do Maracujá, **O Estadão**, Porto Velho, 30 maio 1996. p. 5.

CHARTIER, Roger. Cultura popular: revisitando um conceito historiográfico. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, vol. 8, n. 16, 1995, p.179-192.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.

CHARTIER, Roger. **História cultural**: entre práticas e representações. Lisboa: Difel, 2002.

COMEÇA hoje a maior festa junina da Amazônia. **O Estadão**, geral, Porto Velho, sábado, 19 de junho de 1993. p. 4.

CORRE-CAMPO: novidade para o Flor do Maracujá. **O Estadão**, Segundo Caderno, Porto Velho, terça-feira, 28 de maio de 1996.

DESAN, Suzanne. Massas, comunidades e ritual nas obras de E. P. Thompson e Natalie Davis. In: HUNT, Lynn. **A nova história cultural**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

EAGLETON, Terry. **La ideia de cultura**. Barcelona: Paidós, 2001.

EDITAIS. **Diário da Amazônia**, Classificados, Porto Velho, Domingo, 16 de jun. 1996, p. 6.

ESCOSTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografia dos estudos culturais**: uma

versão latino-americana. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

FENELON, Déa Ribeiro. O historiador e a cultura popular: história de classe ou história do povo? Uberlândia, **História & Perspectivas**, n. 40, p. 27-51, jan./jun. 2009.

FERREIRA, Jayme. Estrada de Ferro Madeira-Mamoré, a Ferrovia do Diabo. Porto Velho: [s.n.], 2012. In: Porto Velho. Prefeitura Municipal. Fundação Cultural Iaripuna. Instituto de Pesquisas e Estudos “Dr. Ary Tupinambá Penna Pinheiro”. Memorial Jorge Teixeira. **Estrada de Ferro Madeira-Mamoré: história, prosa e verso**. Porto Velho: [s.n.], 2012.

FLOR do Maracujá em vídeo. **Jornal Alto Madeira**, Caderno de Domingo, Poucas e Boas, Porto Velho, 27-28 de Jun. 1993, p. 3.

FLOR do Maracujá supera as expectativas, **O Parceleiro Revista**, Porto Velho, segunda-feira, 05 de julho de 1993.

FONSECA, Hélio. Território federal do Guaporé: aspectos sociais, econômicos e culturais. In: Porto Velho. Fundação Cultural de Porto Velho. **Compêndio de história e cultura de Porto Velho**. Porto Velho: [s.n.], 1993.

FORNALETTO, Beatriz Helena. O bumba-meu-boi do Maranhão: território de encontros e representações sociais. **R. RAÍ GA**, Curitiba, n. 20, p. 107-113, 2010.

GARCIA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.

GÓES, Hércules. **Rondônia terras de imigrantes: histórias de sucessos**. Porto Velho: [s.n.], 1996.

GOHN, Maria da Glória. Abordagens teóricas no estudo dos movimentos sociais na América Latina, **CadernoCRH**, Salvador, v. 21, n. 54, p. 439-455, Set./Dez. 2008.

GOHN, Maria da Glória. Teorias sobre os Movimentos Sociais. In: GOHN, Maria da Glória. **Movimentos sociais e lutas pela moradia**. São Paulo, Loyola, 1991, p. 21-50.

GOHN, Maria da Glória. Uma proposta teórico-metodológica para a análise dos movimentos sociais na América Latina. GOHN, Maria da Glória. **Teoria dos movimentos sociais: paradigmas clássicos e contemporâneos**. 6 ed. São Paulo, Loyola, 2007. p. 241-271.

GUEDES, Aluísio. Raízes do Boi-Bumbá perdidas. **Diário da Amazônia**, Folclore, Zekatraca, Porto Velho domingo, 14 de julho de 1996.

HALL, Stuart. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP & A Editora, 2006.

HOBBSAWM, Eric; RANGER, Terence (Orgs.). **A invenção das tradições**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984.

HOUAISS, Antônio; VILLAR, Mauro de Sales; FRANCO, Francisco Manoel de Mello. **Dicionário houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 1986 p. ISBN 978-85-7302-963-5.

LOPES, Gama. A estulpice do bumba meu boi. **O Carapuceiro**, Recife, n. 2, 11 de jan. de 1840. Disponível em: <<http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=750000>>. Acesso em: 10 ago. 2014.

MARROCOS, Alcêdo Sobral da Silva. Uma história da Estrada de Ferro madeira-mamoré. In: Porto Velho. Fundação Cultural de Porto Velho. **Compêndio de história e cultura de Porto Velho**. Porto Velho: [s.n.], 1993.

MATIAS, Francisco. **Pioneiros: ocupação humana e trajetória política de Rondônia**. Porto Velho: Gráfica e Editora Maia, 1998.

MELLO JÚNIOR, João Alfredo Costa de Campos. Ações coletivas e culturas populares: alguns apontamentos a partir de Edward Palmer Thompson. **Revista Brasileira de História & Ciências Sociais**, São Carlos, v. 2, n 3, jul. 2010. p. 1-11.

MIRANDA, María Madrazo. Algunas consideraciones en torno al significado de La tradición, **Contribuciones desde Coatepec**, México, n. 9, p. 115-

132,jul./dic. 2005. Disponível em:
<<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=28150907>>. Acesso em: 29 ago. 2014.

NASCIMENTO, Sued Fernandes do. **Boi-bumbá em Porto Velho**. Porto Velho: Funcer, 1993.

NOGUEIRA, Mara Genecy Centeno. A Estrada de Ferro Madeira-Mamoré e o surgimento da cidade de Porto velho. Porto Velho: [s.n.], 2012. In: Porto Velho. Prefeitura Municipal. Fundação Cultural Iaripuna. Instituto de Pesquisas e Estudos “Dr. Ary Tupinambá Penna Pinheiro”. Memorial Jorge Teixeira. **Estrada de Ferro Madeira-Mamoré: história, prosa e verso**. Porto Velho: [s.n.], 2012.

PINHEIRO, Ary Tupinambá Penna. **Viver Amazônico**. Porto Velho: Editora Gênese, 1986. 175 p.

Pollak, Michael. Memória e identidade social. **Estudos históricos**, Rio de janeiro, v. 5, n. 10, 1992, p.200-212.

PORTELLI, Alessandro. O que faz a história oral diferente. **Proj. História**, São Paulo, n. 14, fev. 1997.

RONDÔNIA. Tribunal de Justiça. **Tribunal de justiça do Estado de Rondônia: 30 anos**. Porto Velho: TJRO, [2013?].

SANTOS, Joelina Maria da Silva. **As toadas do bum-meu-boi: sobre enunciados de um gênero discursivo**. 2011. 268 f. Tese (Doutorado em linguística e língua portuguesa) – Universidade Estadual Paulista – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2011.

SOUZA, José Monteiro Silva. **Boi-bumbá em Porto Velho** [depoimento]. Porto Velho, 2014.

SOUZA, José Monteiro Silva. **O folclore em Porto Velho: noções e práticas**. Porto Velho: [s.n.], 1993.

THOMPSON, E. P. As Fortalezas de satanás. In: **A Formação da Classe Operária Inglesa. A Árvore da Liberdade**. Volume I. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 57-81.

THOMPSON, E. P. Os Trabalhadores Rurais. In: **A Formação da Classe Operária Inglesa. A Maldição de Adão**. Volume II. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1987, p. 39-69.

WILLIAMS, Raymond. **Cultura**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

ZEKATRACA. **A brincadeira de boi bumbá em Porto Velho e a revolução de 64**, 31 de mar. 2015. Disponível em: <http://silviozekatraca.blogspot.com.br/2015/03/a-brincadeira-de-boi-bumba-em-porto_31.html>. Acesso em: 31 mar. 2015.

ZEKATRACA. Bumbá: Mataram o meu boi no Maracujá. **Diário da Amazônia**, Porto velho, domingo, 07 jul. 1996.

ZEKATRACA. **Comunidade do Sertão**, 28 jun. 2013. Disponível em: <http://silviozekatraca.blogspot.com.br/2013_06_01_archive.html>. Acesso em 15 dez. 2014.

ZEKATRACA. **Falcão – coreografo do Caprichoso**, 3 jul. 2011 Disponível em: <<http://silviozekatraca.blogspot.com.br/2011/07/falcao-coreografo-do-capichoso.html>>. Acesso em :Acesso em: 15 dez. 2014.

ZEKATRACA. Folclore: raízes do boi-bumbá perdidas, **Diário da Amazônia**, Folclore, Porto Velho, 14 de jul. 1996.

ZEKATRACA. **Lenha na fogueira**, 04 jul. 2014. Disponível em: <<http://www.rondoniaovivo.com/noticias/lenha-na-fogueira-por-zekatraca/30389#.VN4LTebF-ak>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

ZEKATRACA. **Lenha na fogueira**, 4 jul. 2008. Disponível em: <<http://www.rondoniaovivo.com/noticias/lenha-na-fogueira-por-zekatraca/30389#.VN3xyUAdhRw>>. Acesso em: 15 dez. 2014.

ZEKATRACA. Lenha na Fogueira. **Rondoniaovivo**, Porto Velho, Sexta-Feira, 04 de Jul. 2008. Disponível em: <http://www.rondoniaovivo.com/noticias/lenha-na-fogueira-por-zekatraca/30389#.VOCsf-bF_gU>. Acesso em: 10 dez. 2014.

ZEKATRACA. **Prefeitura organiza II Arrastão de São João**, 26 maio 2014. Disponível em: <http://silviozekatraca.blogspot.com.br/2014/05/prefeitura-organiza-ii-arrastao-de-sao_26.html>. Acesso em: 15 dez. 2014.

ZEKATRACA. **SECEL e Federon discutem regulamento**: Flor do Maracujá, Porto Velho, 18 ago. 2012. Disponível em: <<http://silviozekatraca.blogspot.com.br/2012/08/secel-e-federon-discutem-regulamento.html>>. Acesso em: 15 dez. 2014.