

## ***A estética relacional e a festa do Boi no Morro do Querosene em São Paulo***

por Marianna F. M. Monteiro<sup>34</sup>

**Resumo:** O texto expõe algumas indagações surgidas nas idas às festas populares, em especial aquelas transplantadas para a grande metrópole em função do interesse de artistas e educadores que buscam inspiração e referências na cultura popular para suas atividades de teatro, dança e música. Tomo como exemplo a Festa do Boi do Morro do Querosene, que ocorre há mais de 20 anos no bairro paulistano do Butantã, e busco analisá-la a partir de ferramentas conceituais concebidas pela crítica de arte contemporânea. Trabalho com a hipótese de que o grande interesse pelas práticas de cultura popular tradicional, a partir da década de 1990, é compreendido se levarmos em conta os rumos tomados pela arte contemporânea no mesmo período. Ferramentas conceituais pouco utilizadas para pensar a cultura popular são mobilizadas. Vale destacar o sentido relacional dessas práticas, entre elas os conceitos de “estética relacional” e de “pós-produção”, cunhados pelo crítico francês Nicolas Bourriaud.

131

**Palavras-chave:** festa popular, bumba-meu-boi, estética relacional, pós-produção.

**Abstract:** This paper is about the questions that arises when attending popular festivals. Specially those festivals that where brought to the big cities by the artists and educators looking for inspiration in popular culture, usually through theater, music and dance activities. For instance the “Bumba meu Boi” which occurs for more than 20 years in the district of Butantã, Sao Paulo. Here I am analyzing it using the conceptual tools of the contemporary art. Working with the hypothesis that the great interest in the practice of traditional popular culture, from the nineties, is best understood if we take

---

<sup>34</sup> Marianna Francisca Martins Monteiro é professora do Departamento de Artes Cênicas da Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” (Unesp), coordenadora do Grupo Terreiro de Investigações Cênicas, Teatro, Rituais, Brincadeiras e Vadiagens. Autora dos livros *Noverre: Cartas sobre a dança* (Edusp, 2002) e *Dança popular: espetáculo e devoção* (Terceiro Nome, 2011). Coautora dos vídeos: *Lambe sujo uma Ópera dos Quilombos* e *Balé de pé no chão: a dança afro de Mercedes Baptista*. Sócia efetiva da Associação Cultural Cachuera! (1981).

into account the direction of the contemporary art of the same period. The conceptual tools that were never used before to think the popular culture are here mobilized. Among those is the concept of “relational aesthetics” and “post production” created by the french critic Nicolas Bourriaud.

**Keywords:** popular festival, Bumba-meu-boi, relational aesthetics, post-production.

## Introdução

Trata-se de expor aqui algumas indagações surgidas nas idas às festas populares, em especial aquelas transplantadas para a grande metrópole em função do interesse de artistas e educadores que buscam inspiração e referências na cultura popular para suas atividades de teatro, dança ou música. A proposta tem como objetivo geral configurar ferramentas conceituais que permitam estabelecer paralelismos entre as práticas da chamada arte contemporânea e as iniciativas bem-sucedidas de transplante de tradições populares festivas para as metrópoles, agenciadas por uma classe média recém-iniciada nessas tradições.

Volto-me, inicialmente, para a análise de um caso concreto: a festa do Boi do Morro do Querosene, festejo concebido nos moldes da tradição festiva do Maranhão, que se realiza três vezes ao ano no bairro paulistano do Butantã, e que congrega há mais de 20 anos artistas, estudantes e arte-educadores como seus principais promotores. Em torno do festejo, ao longo desses anos, formou-se um público cativo, além de um flutuante.

Neste artigo, pretendo explorar a possibilidade e a fecundidade de se pensar determinadas práticas festivas tradicionais, que têm lugar no contexto atual dos grandes centros urbanos, a partir de conceitos gerados no bojo da crítica de arte contemporânea. No que diz respeito às ferramentas conceituais, interessou-me a discussão proposta por Nicolas Bourriaud, na obra *Estética relacional* (2009), a respeito das artes contemporâneas, em especial o conceito de estética relacional elaborado para a análise das manifestações artísticas que, a partir da década de 1990, configuraram, segundo esse autor, um novo sentido para as artes visuais. Tentarei testar a fecundidade desse conceito e de seus desdobramentos na análise de uma festa tradicional transplantada, na mesma década, para a grande metrópole.

Antigas tradições populares, sempre ligadas às devoções católicas,

fenômenos festivos multifacetados, em geral voltados para o festejo de algum dia santo, alguma data religiosa, consolidam-se em novos contextos, junto a novos agentes sociais, estabelecendo novos equilíbrios entre tradição e modernidade. Sem deixar de lado elementos tradicionais, esses festejos perpetuam-se nas grandes cidades, habitando territórios ideológicos bem diferentes daqueles em que tais práticas se desenvolviam até então.

O confronto entre essas manifestações de arte popular e os rumos que tomaram as artes contemporâneas, na passagem do século XX para o XXI, pareceu-me instigante e intrigante. O que implica evitar, de saída, pensar tais manifestações de arte em nichos separados. Acredito que as tensões e os intercâmbios entre elas seriam partes constituintes das próprias dinâmicas intrínsecas a cada uma delas. A própria distinção entre os dois âmbitos artísticos – o da arte contemporânea e o da arte popular – fica, nesse caso, relativizada.

Importante ressaltar, do ponto de vista da contextualização histórica dos dois fenômenos culturais, que o crescimento vertiginoso do interesse dos jovens de classe média, nos grandes centros urbanos, pelas manifestações tradicionais populares, até então desprezadas por tomá-las como resquícios arcaicos e anacrônicos, cresceu significativamente a partir da década de 1990 e foi concomitante às novas tendências nas artes visuais, precisamente as que o conceito de arte relacional pretende dar conta. A transposição de tradições populares para o âmbito das sociabilidades metropolitanas é um fenômeno cultural potente que se fez presente nos principais centros urbanos brasileiros, sobretudo a partir da década de 1990, como processo de recontextualização de antigas tradições. O que chamou minha atenção é que esse processo se deu paralelamente às transformações ocorridas nas práticas da chamada arte contemporânea.

Do ponto de vista dos agentes, tanto os criadores quanto os fruidores envolvidos com essas manifestações artísticas, como também as distinções entre os dois âmbitos artísticos – arte contemporânea e arte popular –, devem ser relativizados, tendo em vista a circulação efetiva de práticas, ideias e discursos para além de quaisquer irredutibilidades entre esses dois campos, ainda que o reconhecimento dessas separações possa informar os discursos e a compreensão que os próprios agentes têm de suas práticas.

Os participantes dessas festas tradicionais, que têm lugar nos grandes centros urbanos, confundem-se com os agentes envolvidos com a

arte contemporânea – artes visuais, dança, teatro contemporâneo, música ou *performance*. Os dois tipos de manifestação artística estão presentes no universo cultural da classe média instruída, capaz de manejar com destreza códigos que pareciam irredutíveis.

Vale observar, em primeiro lugar, o arcabouço conceitual proposto pela crítica de arte contemporânea por meio do conceito de estética relacional, quais as características dos fenômenos artísticos aos quais se aplica, quais as leituras propostas por essa crítica, como os concebe a partir de certa visão do desenvolvimento da arte no século XX. A seguir, uma breve descrição de certos aspectos da Festa do Boi no Morro do Querosene pretende apontar para confluências interessantes e para a pertinência da utilização de quadros conceituais comuns à análise de fenômenos artísticos aparentemente distintos. Para finalizar, apresento uma série de considerações surgidas da aproximação entre arte contemporânea e novas práticas de cultura popular tradicional, apontando para novas formas de analisar e de compreender essas festas populares.

### **Estética relacional**

O conceito foi criado pelo crítico e curador de arte francês Nicolas Bourriaud, antigo diretor do Palais de Tokyo, templo das artes visuais contemporâneas em Paris (França). Na obra citada, esse autor desenvolve o conceito de estética relacional que havia sido utilizado pela primeira vez no texto do catálogo da exposição “Traffic”, da qual ele próprio foi o curador.

A teoria elaborada a partir do conceito de estética relacional pode ser definida como plataforma estética e método crítico com base na detecção de certa sensibilidade compartilhada por alguns artistas contemporâneos com os quais o crítico se identifica. Bourriaud tenta criar ferramentas de análise que permitam dar conta de uma série de atividades artísticas que marcam as artes visuais contemporâneas. Trata-se de elaborar um discurso teórico capaz de esclarecer “[...] quais são os verdadeiros interesses da arte contemporânea, suas relações com a sociedade, a história e a cultura” (BOURRIAUD, 2009: 9).

A primeira questão formulada por Bourriaud diz respeito à forma material dessas produções artísticas, cujo caráter processual e comportamental parece estilhaçar os padrões tradicionais da obra de arte. Ele tem em mente iniciativas que marcam certa produção artística da década de 1990 que têm como característica embaralhar arte e vida. É o

caso do trabalho do argentino Rirkrit Tiravanija que, em 1992, transformou a sala de exibição e o escritório da Galeria de Arte 303, em Nova Iorque, em um espaço para encontros sociais. Na sala vazia da exposição, apresentou dois potes de *curry* e um de arroz para oferecê-los como almoço aos visitantes, armazenando no escritório da galeria os outros ingredientes para a preparação da refeição, assim como suas sobras, que mais tarde seriam convertidas em obras, fotos e vídeos para documentar essa situação.

O mesmo artista, no projeto intitulado *The Land* (1998), implementou, em uma propriedade na Tailândia, um laboratório de teste para novos modos de vida, novos modos de engajamento social, sob monitoramento de uma universidade local. Desenvolvendo fontes de energia alternativa, retomando formas tradicionais de colheita tailandesas, num projeto que, segundo o próprio artista, tem nítido fim social, inclusive distribuindo os frutos da colheita entre as famílias vitimadas pela aids. Outro caso citado por ele é o do artista Philippe Parreno, que convida pessoas para praticar seus *hobbies* numa linha de montagem industrial no Primeiro de Maio.

Segundo Bourriaud, a arte dos anos 1990 estaria novamente reagindo às linguagens da tradição, à volta da pintura e da escultura, característica da década anterior (tendo em mente o novo expressionismo da década de 1980), procurando romper novamente com essas linguagens, retomando a confluência entre arte e vida proposta pelas vanguardas históricas do início do século XX e pelos *happenings* e *body-art* da década de 1960.

Não caberia aqui apresentar a discussão suscitada por Bourriaud sobre as relações entre essa arte de caráter processual e comportamental e as propostas modernistas, sejam elas da Bauhaus, do Surrealismo ou do Dadaísmo. Fiquemos apenas com sua hipótese de que esses processos artísticos do fim do século XX correspondem a uma nova modalidade de embaralhamento entre arte e vida, que não assume as mesmas estratégias vanguardistas, principalmente por se afastarem de qualquer pretensão à ruptura ou à utopia. Tratar-se-ia de:

[...] aprender a habitar melhor o mundo, em vez de tentar construí-lo a partir de uma ideia preconcebida da evolução histórica. Em outros termos, as obras já não perseguem a meta de formar realidades imaginárias ou utópicas, mas procuram constituir modos de existência ou modelos de ação dentro da realidade existente (BOURRIAUD, 2009: 18).

Essas intervenções artísticas, segundo Bourriaud, visam à reconfiguração material e simbólica de “territórios socialmente compartilháveis”, funcionando como corretores das falhas existentes no plano dos vínculos sociais. São mecanismos postos em ação para redefinir referências a um mundo comum, para redefinir atitudes comunitárias. Novos espaços de interação, lugares para descansar e viver bem, polos de convivência entre pessoas antes que partam em suas direções próprias. Esses processos são compreendidos como instauradores de lugares de esperança e de mudança, destituídos, no entanto, de qualquer ideal nostálgico ou utópico. Não se trata de produzir experiências de alteridade radical; ao contrário, estabelecem-se mecanismos de resistência, modos de vida e de discurso na contramão da sociedade do espetáculo.

O autor vê, nessas tendências da arte contemporânea, o movimento de questionamento das condições em que hoje se dão os contatos humanos e comunicacionais, restritos a espaços de controle que têm como característica decompor os vínculos sociais em elementos distintos, definindo trajetos entre diferentes lugares da vida humana, predeterminados pelo mercado, concebidos em termos de parques recreativos, áreas de lazer.

No cerne desses processos artísticos de caráter contestador estão em funcionamento noções interativas, conviviais e relacionais que se dão fora dos espaços de controle que caracterizam as formas de comunicação e de contato humano hegemônicos nas sociedades contemporâneas que, nas palavras desse autor, estabelecem “[...] autoestradas de comunicação, com seus pedágios e espaços de lazer, que ameaçam se impor como os únicos trajetos possíveis de um lugar a outro do mundo humano” (Bourriaud, 2009: 11). Os artistas creem conduzir nessas “autopistas”, mas, de fato, são apenas conduzidos, freados por pedágios, acelerados pelos faróis dos que vêm atrás. As passagens entre esses elementos distintos estão muitas vezes obstruídas, e à arte contemporânea atribui-se a missão de desobstruir essas passagens, tornadas impossíveis.

Na arte relacional, as experiências e os repertórios individuais estão a serviço da construção de significados coletivos, o que faz com que a participação do público seja decisiva na ativação ou efetivação dessas propostas. Valorizam-se as relações que os trabalhos estabelecem em seu processo de realização e de exibição com o envolvimento de artistas e do público. Uma iniciativa emblemática dessa linha de pensamento, no contexto brasileiro, foi o projeto curatorial de Lisette Lagnado para a 27<sup>a</sup>. Bienal de São Paulo, *Como viver junto* (2006).

A visão desses processos artísticos como espaços de resistência à condição definida das relações humanas na pós-modernidade, como espaço de experimentação social, campos de interrupção da vida cotidiana em que a prática artística aparece como um campo avesso às uniformizações do comportamento (BOURRIAUD, 2009), parece-me muito próxima do conceito de situações liminoides proposto por Vitor Turner para caracterizar zonas de interação social e processualidade nas sociedades complexas. Turner (1982) refere-se aos “símbolos selvagens” que aparecem não somente em culturas tribais, mas também nos diferentes gêneros de entretenimento, como a poesia, o teatro, a pintura das sociedades pós-industriais.

Voltado inicialmente para o estudo dos rituais em sociedades pré-capitalistas, Turner propõe uma leitura dinâmica do símbolo no interior de um cenário de situações liminares que se forjam a partir de crises que abalam estruturas sociais estabelecidas. Os símbolos, assim compreendidos, revelam-se com uma dimensão emocional, volitiva e eminentemente processual e, por isso, é preciso captá-los em movimento, jogando e dialogando com suas diversas possibilidades de sentido e de forma a partir dos campos concretos e históricos em que aparecem, associados a interesses e propósitos humanos, finalidades, aspirações e ideais individuais e coletivos. Nas obras mais recentes, atento ao desenvolvimento do teatro norte-americano na década de 1960, Turner pensa os gêneros do entretenimento, nas sociedades pós-industriais, por meio do conceito de liminoide que, nesse caso, serve para aproximar os “símbolos selvagens” surgidos na dimensão liminar dos rituais primitivos, dos símbolos que são criados nos gêneros artísticos das sociedades pós-industriais, que instituem um campo independente de atividade criativa para além de uma máscara e/ou espelho distorcido do “*mainstreams*” e do “trabalho social produtivo” (TURNER, 1982).

No caso da reflexão de Bourriaud, um conceito equivalente vai ser mobilizado: o de interstício. Tomado de empréstimo da teoria marxista, interstício é compreendido por Bourriaud “[...] como um espaço de relações humanas que, mesmo inserido de maneira mais ou menos aberta e harmoniosa no sistema global, sugere outras possibilidades de troca além das vigentes nesse sistema” (BOURRIAUD, 2009:22-23). No âmbito desse artigo, não cabe desenvolver uma reflexão sobre a relação entre o conceito de Victor Turner de liminoide e o marxista de interstício. Todavia, gostaria de ressaltar que a proximidade entre eles parece explicar a mobilização desses conceitos quando se trata de pensar as práticas artísticas que pretendem seguir na contramão das determinações sociais hegemônicas:

no caso de Victor Turner, a contracultura norte-americana da década de 1960; no caso de Bourriaud, a arte relacional da década de 1990.

Prosseguindo na elaboração dessa noção, Bourriaud afirma que, na arte relacional, os artistas interpretam, hibridizam, reproduzem, expõem novamente, misturam ou utilizam obras já realizadas por outros e produtos culturais disponíveis, que são re-informados. O conceito que se estabelece a partir daí, em paralelo ao de arte relacional, é o de pós-produção, visando dar conta de uma atividade artística cujo paradigma não é mais a pintura, nem a escultura, nem o cinema, nem a dramaturgia. O modelo se aproxima da atividade do *DJ*.

Inscrever a obra de arte no interior de uma rede dinâmica de signos e de significações, negar-lhe qualquer dimensão de autonomia ou de originalidade, é o traço marcante da arte relacional. O artista já não se pergunta o que há de novo a fazer; ele busca elaborar o sentido a partir de uma massa caótica de objetos e referências. A obra assume a forma de uma narratividade que se projeta sobre a cultura que, por sua vez, numa progressão infinita, aponta para novos roteiros possíveis. A atividade artística torna-se um contínuo reinterpretar de relatos anteriores.

O novo deixa de ser “o outro” para ser um valor que enaltece o presente na relação entre o passado e o futuro. É o relevante, a diversidade considerada interessante. Desorganizações, desestruturas, redes: o sentido é construído colaborativamente, relacionalmente, pondo em marcha os símbolos selvagens mencionados por Turner para criar situações necessárias ao enfrentamento de alienações coletivas.

### **A festa do Boi na metrópole**

Esse conceito de arte relacional e de pós-produção suscitou o ensejo de utilizá-lo como ferramentas na análise da emergência dessas festas ditas “tradicionais” que, deslocadas de seus contextos originais, são transplantadas para as metrópoles brasileiras, mobilizando uma multidão de jovens interessados em dançar o Boi, sair em cortejo de Maracatu; compor rodas de jongo, de tambor de crioula, rodas de samba e capoeira, em vivências multifacetadas, de caráter comunitário e festivo.

O interesse em recuperar tradições culturais brasileiras no contexto da cultura moderna é antigo, permeia a própria constituição da arte moderna brasileira; o que parece novo agora é a tônica no encontro comunitário,

na festa. Ao longo do desenvolvimento da arte moderna brasileira, traços estilísticos das formas de arte popular interessaram os artistas cultos, que os deslocaram no sentido de contribuir para a elaboração formal de produtos artísticos no campo da arte brasileira. O que se verifica agora é o aproveitamento dessas tradições na construção de espaços de sociabilidade, de *convivenciabilidade*, que visam ao estabelecimento de territórios comunitários engendrados a partir dessas tradições, sem que necessariamente haja preocupação em realizar propriamente uma releitura dessas expressões populares tradicionais.

Em detrimento da preocupação com a elaboração de uma obra artística original, constituída no interior da separação palco/plateia ou artista/público, o que atrai nessas festas é a possibilidade de participação coletiva numa experiência que extrapola os limites das diferentes linguagens artísticas e que se volta para o compartilhamento de vivências comunitárias. Configuram-se redes de participação que contribuem para a realização das diversas instâncias da festa. Os diversos momentos da festa são alinhavados pela música, pela dança, pelo teatro, mas o que está em jogo vai além da mera produção ou fruição dessas artes.

Numa festa popular, ainda que metropolitana, come-se, reza-se, assumem-se papéis rituais que, por sua vez, também se conectam com outras tantas trocas materiais e simbólicas. A confecção de figurinos, as decorações, os enfeites, a composição musical e o aprendizado das danças nascem de inúmeros encontros e diversas vivências que ocorrem nos interstícios dos dias festivos e parecem manter conectada toda uma comunidade ao longo do ano. A compra dos ingredientes e o preparo da comida ritual na véspera da festa interconectam os participantes; papéis são distribuídos e promovem-se interações que vão na contramão dos vetores de relacionamento social próprios das relações mercadológicas dominantes nas sociedades pós-industriais.

Do ponto de vista da expressão artística, seja ela musical, teatral, plástica ou coreográfica, a dimensão autoral apaga-se diante da dominância do aspecto comunitário e participativo. Seguindo o padrão secular dessas tradições populares, a questão da originalidade e da inovação artística não tem nenhuma relevância, o novo surge apenas como decorrência das dinâmicas festivas concretas e de seus contextos, não se constituindo em elemento de valorização artística; ao contrário, muitas vezes o que se verifica é a busca do tradicional, do supostamente autêntico, no transplante de tradições de outras regiões e contextos.

Essas manifestações de cultura popular tradicional sempre ocorreram em contextos festivos, e a elaboração de uma “tecnologia” festiva é algo que foi se constituindo ao longo de décadas, até mesmo de séculos. O que é novo é sua revalorização e retomada no contexto de uma sociedade dominada pela cultura de massa, como forma de renascimento de sociabilidades comunitárias, num contexto que até recentemente parecia rejeitá-las. Essas festas populares, de novo atualizadas, apropriam-se de saberes e fazeres muito antigos, trazendo-os para o novo contexto de modo a “inovar” pela repetição.

A partir desse pano de fundo inspirado pela noção de estética relacional, vejamos alguns elementos que compõem uma dessas celebrações: a festa do Boi no Morro do Querosene, que se converteu em verdadeira tradição da cidade de São Paulo.

Entre os promotores e responsáveis por essa festa sempre houve a intenção de reproduzir práticas e procedimentos tradicionais das festas maranhenses. Um primeiro aspecto a ser destacado nessa repetição diz respeito à temporalidade da festa. Repetindo-se ciclicamente, ao longo dos anos, a festa se desdobra em três grandes encontros anuais: o Nascimento do Boi, o Batizado do Boi e a Morte do Boi. Essa estrutura em três tempos é a reprodução da sequência tal qual ocorre na tradição maranhense. Trata-se de se apoderar de modos preexistentes, repetindo suas formalizações de modo a fazer funcionar no novo contexto um itinerário cultural já conhecido.

No caso da temporalidade que é dada pelo recorte anual, a qualidade que parece mais relevante é a recuperação de um tempo cíclico, em meio a uma sociedade impregnada pela noção de progresso; portanto, por uma temporalidade que se quer ascendente e linear. O Boi propõe aos paulistanos a relativização dessa dinâmica que representa, antes de tudo, o constante empobrecimento de experiências que se esvaem, predominando o sentido do sucateamento da vida e das relações interpessoais. A cada ano, a repetição desse ciclo do Boi é a garantia da vivência de uma temporalidade cíclica, em que perspectivas de compartilhamentos e de relacionamentos se transformam radicalmente a partir dela. Há sempre a promessa de reencontros, a possibilidade de percepção das transformações, dos crescimentos, das transmutações sem o esquecimento das fases anteriores.

O nascimento, a vida e a morte do Boi, bem como sua ressurreição, propiciam a vivência de uma temporalidade que está nas antípodas daquela vivida nos termos dominantes de nossa sociedade que se propõe

constantemente a instaurar a novidade, embora o faça por meio da repetição velada.

Ao longo de cada ano, a retomada desses três momentos de festa, paradoxalmente, permite perceber o crescimento e as transformações, em contraste com o pano de fundo dessa circularidade, tornando possível assenhorar-se desses movimentos sem ser ultrapassado ou superado alienadamente por ele. Os “boieiros” tiram férias desse tempo voraz, consumidor e consumista, para gozar da dinâmica da morte e do renascimento de um Boi a cada ano. A vontade e a conquista de uma festa que se repete a cada ano, “igual-diferente”, interrompe o afã da originalidade e do novo. Quebra-se com o que Octavio Paz chamou de tradição do novo (1984).

Além das três festas que compõem o ciclo anual, cada uma delas se divide em um número preciso de partes, que são as mesmas nas três celebrações. Apesar do sentido diferente de cada uma dessas festas, as três apresentam a mesma sequência de “movimentos”, para utilizarmos uma linguagem musical. Numa festa de Boi, segundo a ordem em que aparecem na festa, temos basicamente três momentos: o “guarnecer”; o “lá vai” e o “dona da casa”. No âmbito desse artigo, gostaria de destacar a primeira fase da festa: o “guarnecer”, que me parece paradigmática de uma arte relacional.

## O “guarnecer”

O “guarnecer” é o grau zero da brincadeira: o início. A festa inicia-se por ele. Uma série de intensidades é produzida a partir dele. Trata-se literalmente de acumular forças. O primeiro momento da festa, no primeiro momento do ciclo anual, significa um “guarnecer” em toda a sua potência: de alguma forma, pode-se dizer que a festa do Nascimento do Boi, no Sábado de Aleluia, é um “guarnecer”, se a referência for o ciclo anual completo das três festas. Depois da interrupção da Quaresma, o Boi vai renascer, a festa vai voltar a acontecer. Com o Nascimento do Boi guarnecemos, acumulamos intensidades, para darmos início a um movimento que durará o ano inteiro. O “guarnecer”, num sentido mais próprio e restrito, é o primeiro momento de qualquer uma das três festas. Ele relaciona-se à fogueira, onde são aquecidos os instrumentos percussivos – os pandeirões e o tambor onça –, em torno da qual a multidão vai se aglomerando aos poucos. É o momento inicial da festa: de reunião de forças, momento em que a comunidade e os visitantes unem-se e tornam-se corresponsáveis pela festa: assumem os versos, as canções, os passos de dança etc.

Em torno da fogueira, onde está sendo aquecido o couro dos instrumentos percussivos para afiná-los, os brincantes se confraternizam. O cantor-solista puxa, inicialmente *a cappella*, as primeiras toadas. Pouco a pouco, o número de brincantes aumenta, misturados à assistência que também rodeia a fogueira; a resposta às toadas ganha corpo com a participação de todos, que repetem a chamada do solista. Na segunda ou terceira repetição desse diálogo entre cantor-solista e coro composto de brincantes e pela assistência eventual, o solista começa a pulsação de seu maracá (chocalho com cabo) e é imediatamente acompanhado pela entrada de toda a percussão, devidamente aquecida e afinada pelo calor da fogueira.

Durante o “guarnecer”, as toadas novas são mostradas, experimentadas em grupo pela primeira vez. É testada a capacidade de se imporem ao coletivo, e o resultado dessa experimentação define, muitas vezes, a forma musical. Como nos revela André Bueno, toadas muito longas acabam tendo somente o refrão memorizado. Pode-se, nesse sentido, afirmar que a fixação de uma toada se dá pela mobilização do coletivo. É no momento do “guarnecer” que se instaura uma negociação entre o coro e o solista, da qual depende a forma final da expressão musical. O “guarnecer” marca a presença estruturante do coro já que, no âmbito musical, guarnecer é conseguir as vozes coletivas em diapasão com a voz solista e delas com a percussão (BUENO: 2001). Fazer, fazendo: cantando, tocando e, finalmente, dançando. Depois de “firmado” o canto e integrada a percussão, a última coisa que se agrega é a dança, que vai aos poucos se organizando a partir de alguns padrões coreográficos.

É o renascimento do Boi confundido com o renascimento da festa. Na prática, nesse início da festa, trata-se de acumular forças para reunir o grupo de novo, de ajustar papéis, confrontar toadas, balancear as danças e energias das figuras cômicas e grotescas. Uma toada bastante significativa vai dizer:

Cantarei de novo pra meu boi guarnecer  
da primeira vez que eu cantei não deu pra convencer  
guarnece batalhão, guarnece  
a vida cresce e meu povo não quer mais perder

O “guarnecer” não é um metáfora, não se coloca no lugar de nada; ele é, sendo: um acumular de força automeado na própria letra da toada.

Os versos da toada falam da necessidade de repetição até que a união se faça e a participação de todos se concretize, ao mesmo tempo que são os meios pelos quais isso vai se dar. A estrutura do canto responsorial, presente na grande maioria dos folguedos populares, a meu ver, pode ser compreendida como um recurso formal cuja principal virtualidade é possibilitar a irrupção de uma prática coletiva. Aberta à participação de todos, confere ao canto, para além de qualquer função mimética, uma performatividade que se dá no contexto mesmo da *convivenciabilidade* coletiva propiciada pela festa.

Outros tantos dispositivos voltados para o estabelecimento de uma *convivenciabilidade* estão presentes nessa festa (e na maioria das festas da tradição popular). Quisemos aqui analisar o “guarnecer” como exemplo da indissociabilidade entre forma estética e performativa coletiva. No “guarnecer”, assim como em outros momentos dessa festa, estabelecem-se tecituras relacionais, conviviais, indissociáveis da expressão artística, caracterizando uma “tecnologia” sofisticadíssima a serviço de uma arte da inter-relação entre as pessoas.

A forma estética na manifestação do Boi-bumbá do Morro do Querosene, como nos exemplos de arte contemporânea trazidos por Bourriaud, não se confunde com as diferentes “coisas” que os artistas produzem, não é o resultado de uma composição material. Ao contrário, ela opera mais como princípio criador que emana dos signos, dos objetos, dos gestos e das relações, que extrapola a mera forma material do canto, da dança ou da música; é algo que surge no campo das inter-relações e dos encontros. Nasce do estar junto, do encontro, da elaboração coletiva do sentido.

Como na arte contemporânea, teorizada pela estética relacional, os modos de fazer a festa, a “tecnologia” festiva, destinam-se a quebrar barreiras, inaugurando modos de convivências diferentes dos hegemônicos, principalmente por não se pautarem por interesses extrínsecos à festa, podendo, assim, ficar praticamente incólume à manipulação do mercado. Na festa do Boi no Morro do Querosene, cuida-se muito dos elos comunitários e da solidariedade desinteressada de valores exteriores à festa. Como evento cultural e festivo na cidade, a festa do Boi do Morro do Querosene fortaleceu-se pelo viés comunitário e soube garantir seu caráter não mercantil. A festa é o ponto de encontro de pessoas que se integram no mercado de diversas maneiras, mas ela própria não se converte em empreendimento ou negócio; ao contrário, é uma rica elaboração de

geradores de sociabilidades outras, no seio da própria criação artística, completamente dissociados de interesses mercadológicos.

Ao analisar a emergência de *performances* festivas tradicionais nas grandes metrópoles, numa chave mais próxima à crítica de arte contemporânea, evito pensar essas tradições populares em termos de suas supostas características essenciais. Acredito que a festa do Boi, como também outras práticas de cultura popular, ao se adaptar a novos territórios e novos tempos, é mais bem compreendida, tanto quanto a arte relacional, como operação na esfera das relações humanas. Bourriaud afirma, a respeito das obras de arte derivadas de uma estética relacional, que elas lidam com os modos de intercâmbio social, com a interação com o espectador dentro de certa experiência estética proposta, com os processos de comunicação como instrumentos concretos para interligar pessoas e grupos (BOURRIAUD, 2009). Essa visão parece aplicar-se igualmente aos móveis que impulsionam muitos jovens de classe média a praticarem formas antigas e tradicionais de cultura popular.

A novidade da arte relacional, segundo esse autor, não está na interatividade, mas no papel que ela desempenha; não mais como recurso coadjuvante para a fruição de uma arte tradicional, mas como ponto de partida e de chegada da própria criação. Em suas palavras:

[...] o que produzem (as artes relacionais), são espaços-tempos relacionais, experiências inter-humanas que tentam se libertar das restrições ideológicas da comunicação de massa, de certa maneira são lugares onde se elaboram sociabilidades alternativas, modelos críticos, momentos de convívio construído. Sabe-se, porém, que o tempo do Homem novo, dos manifestos futurizantes, dos apelos a um mundo melhor com as chaves na mão, já passou: vive-se hoje a utopia no cotidiano subjetivo, no tempo real das experimentações concretas e deliberadamente fragmentárias. A obra de arte apresenta-se como um interstício social, no qual são possíveis essas experiências, e essas novas possibilidades de vida (BOURRIAUD, 2009: 62)

Outro aspecto interessante da reflexão de Bourriaud para pensar as práticas de cultura popular tradicional no contexto da contemporaneidade diz respeito ao caráter híbrido da arte relacional, assinalado anteriormente. Para além da distinção entre produção e consumo, entre criação e cópia, a festa do Boi aproveita-se também de tradições muito antigas, exatamente

porque deixou de lado qualquer pretensão à originalidade. Participa, de alguma forma, do que Bourriaud chama de pós-produção, ou seja, o trabalho sobre o já criado, a atividade de dar uma nova forma ao já formatado. Como diversos artistas o fizeram a partir da década de 1990, os “boieiros” de São Paulo reprogramam obras já existentes, habitam estilos e obras já historicizadas, demonstram que deixou de ser importante criar algo novo. O que se busca agora é descobrir o que se pode fazer com o que já se tem. Trata-se de produzir singularidade a partir de referenciais tradicionais. A dança, o canto e a música, por exemplo, já não estão preocupados em superar alguma forma antiga. O que se busca não é mais um produto final original, mas uma nova orientação, novas combinações no interior de informações preexistentes.

## Referências bibliográficas

- BOURRIAUD, Nicolas. *Estética relacional*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- \_\_\_\_\_. *Pós-produção: como a arte reprograma o mundo contemporâneo*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.
- BUENO, André Paula. *O bumba-boi maranhense em São Paulo*. São Paulo: Nankim Editorial, 2001.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*. São Paulo: Editora 34, 1997.
- FABBRINI, Ricardo Nascimento. Arte relacional e regime estético: a cultura da atividade dos anos 1990. *Revista Científica da Faculdade de Artes do Paraná*, Curitiba, v5. p-p 11-24, jan/jun. 2010.
- PAZ, Octavio. *Os filhos do barro: do romantismo às vanguardas*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- TURNER, Victor. *From ritual to theatre, the human seriousness of play*. New York: PAJ Publications, 1982.